

ЮРИЙ
МАНН

ПОЭТИКА ГОГОЛЯ
ВАРИАЦИИ К ТЕМЕ



Ю. Манн

Поэтика Тоголя
Вариации к теме

Москва
Соду
1996

УДК 882.0
ББК 83 (2Рос-Рус)2
М 23

М 23 **Манн Ю. В.** Поэтика Гоголя. Вариации к теме. — М.: «Coda», 1996. — 474 с.
ISBN 5-89344-002-1

Книга посвящена поэтологическому изучению творчества Н. В. Гоголя. Первый раздел книги представляет монография, ранее выходявшая двумя изданиями (1978, 1988). Во второй раздел вошли статьи, написанные и опубликованные с 1981 по 1995 г. Во всех работах исправлены технические погрешности и опечатки, уточнены некоторые формулировки. В ряде случаев даны ссылки на новейшие публикации.

ISBN 5-89344-002-1

© Ю. В. Манн, 1996
© Н. Н. Мамонтова, 1996

ОТ АВТОРА

Настоящее издание включает в себя исследования о Гоголе, написанные примерно за тридцатилетие.

Первую часть составляет монография «Поэтика Гоголя», вышедшая двумя изданиями (в 1978 и 1988 гг.). Вторую часть — избранные работы, опубликованные позднее. В сущности все они развивают те или другие аспекты одной темы — *поэтика Гоголя*, однако мне показалось предпочтительнее не вводить их в корпус монографии, но поместить отдельно — как *вариации к теме*.

Во все работы внесены небольшие изменения (исправлены технические погрешности и опечатки, уточнены некоторые формулировки). В ряде случаев даны ссылки на публикации, вышедшие уже после соответствующих моих текстов.

Поэтика Гоголя

Гоголь и карнавальное начало

•
«Страшная месть». Перспектива в глубь
гоголевского художественного мира

•
Реальное и фантастическое

•
Иерархия духовных и физических
способностей

•
«Ревизор». Общая ситуация.
«Миражная интрига»

•
«Мертвые души»

•
Эволюция одной гоголевской
формулы

•
Некоторые общие моменты
поэтики Гоголя

*Памяти моих родителей —
Софьи Яковлевны и
Владимира Яковлевича Манн*

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Литература о Гоголе, как известно, огромна и возрастает с каждым годом. Исследуется биография писателя, его творческий путь, влияние на других писателей и на другие виды искусства и т. д.

Автору предлагаемой книги не хотелось повторять известное, и он сосредоточил свое внимание на некоторых важных, с его точки зрения, гранях гоголевской поэтики. При этом он надеется, что читателю откроется и то, как соединяются эти грани, составляя более или менее цельный облик поэтики Гоголя.

Что же касается категории «поэтика», то, как известно, бытует двойное — более узкое и более широкое — ее понимание. Первое ограничивается проблемами поэтической речи и стиля. Второе предполагает изучение не только речевых, но и других структурных моментов художественного текста.

О широком понимании поэтики говорит, в частности, В. В. Виноградов: «Поэтика как наука о формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений стремится охватить... не только явления поэтической речи, но и самые разнообразные стороны строя произведений литературы и устной народной словесности»¹. И далее В. В. Виноградов называет некоторые проблемы такой поэтики: мотивы и сюжет, приемы и принципы сюжетосложения, художественное время, композиция как система сочетания и движения речевого, функционально-стилистического и идейно-тематического планов, сюжетно-динамическая и речевая характеристика персонажей, жанровая специфика и т. д.

В предлагаемой книге поэтика понимается в таком, широком смысле. Однако книга не дает и не может дать сплошного описания всех многообразных аспектов гоголевской поэтики, в частности,

¹ Виноградов В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., 1963. С. 184.

проблем **стиля** (это потребовало бы многих книг) и лишь стремится наметить **некоторые** соединяющие их линии. А это значит, что наряду с **обычными** аспектами поэтики (композиция, сюжетосложение, принципы характеристики персонажей и т. д.) здесь рассматриваются и **такие**, которые как бы осуществляют объединение и координацию **целого**. Таковы проблемы реального и фантастического, соотношения **духовных** и **физических** способностей, проблема «общей ситуации» и т. д. Само выдвижение этих проблем подсказывается **гоголевской** эволюцией; иначе говоря, их последовательность в **известной мере** предопределена естественным движением художественной системы Гоголя, хотя это движение, разумеется, отнюдь не сводится только к названным проблемам.

Все то, что мы только что сказали, — это самое необходимое, предварительное разъяснение темы. Ее детализация и конкретное развитие — дело дальнейшего изложения.

Надо ли в заключение оговаривать, что книга не претендует на окончательное решение поставленных вопросов? Решить их — значит в определенном смысле исчерпать творчество великого писателя — задача, которая еще ни одному автору, кажется, не удавалась. Тем более по отношению к такому художнику, как Гоголь.

ГОГОЛЬ И КАРНАВАЛЬНОЕ НАЧАЛО

Постановка этой проблемы может послужить ключом для вхождения в поэтический мир Гоголя. Ведь как показал ряд работ — работы М. Бахтина в первую очередь, — карнавальное начало воплощает в себе особый тип народной смеховой культуры, оказывавшей на протяжении многих веков сильнейшее влияние на искусство и художественную литературу. М. Бахтин определил печать карнаваллизации в творчестве Рабле, подчеркнув, что, «хотя он был *кори-феем* народного хора только в эпоху Ренессанса, он с такою ясностью и полнотою раскрыл своеобразный и трудный язык смеющегося народа, что его творчество проливает свет и на народную смеховую культуру других эпох»¹. Логичен вопрос, как соотносится с карнавальным началом творчество Гоголя, отделенного от «корифея народного хора» тремя веками и представляющего собою характернейшего комического писателя нового времени.

I. Несколько предварительных замечаний

Прежде всего напомним основные черты карнавального начала. У Гоголя в этом смысле есть свидетельство, почти столь же наглядное, как известное описание римского карнавала в «Путешествии в Италию» Гете. 2 февраля 1838 года Гоголь сообщал А. Данилевскому из Рима: «Теперь время карнавала: Рим гуляет напрапо». И далее следовал подробный отчет, который мы приводим почти полностью.

«Удивительное явление в Италии карнавал, а особенно в Риме, — всё, что ни есть, всё на улице, всё в масках. У которого же нет никакой возможности нарядиться, тот выворотит тулуп или вымажет рожу сажею. Целые деревья и цветники ездят по улицам, часто протащится телега вся в листьях и гирляндах, колеса убраны листьями и ветвями и, обращаясь, производят удивительный эффект, а в повозке сидит поезд совершенно во вкусе древних Церериных празднеств или той картины, которую написал Роберт. На

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 518.

Корсо совершенный снег от бросаемой муки. Я слышал о конфетти, никак не думал, чтобы это было так хорошо. Вообрази, что ты можешь высыпать в лицо самой хорошенькой целый мешок муки, хоть будь это Боргези, и она не рассердится, а оплатит тебе тем же... Слуги, кучера — все в маскарадном платье. В других местах один только народ кутит и маскируется. Здесь всё мешается вместе. Вольность удивительная... Можешь говорить и давать цветы решительно какой угодно. Даже можешь забраться в коляску и усестся между ними... Для интриг время удивительно счастливое. При мне завязано множество историй самых романтических...»

На время карнавального действия устанавливается новый строй людских отношений, возникает особый тип связей. Их исходный пункт — отступление от правил и норм, как социальных (Гоголем несколько раз отмечено, что веселое карнавальное общение и ухаживанье не знает пиетета перед знатностью — «хоть будь это Боргези»), так и моральных, этических («вольность удивительная...»). Естественно, что перемена больше всего ощущается низшими. Гоголевское описание все время стихийно соскальзывает к точке зрения «простолюдина», вдруг радостно увидевшего открывшиеся перед ним возможности².

Гоголем зафиксирован центральный момент карнавального превращения — изменение внешности с помощью маски, вывороченного тулупа или просто обмазыванья сажей. Переодевание — «есть обновление одежд и своего социального образа»³, оно передает ту топографическую динамику, которую Бахтин называет перемещением «верха в низ» (возможным, по крайней мере, в трех планах: в космическом — земля вместо неба; социальном — низшие сословия и классы вместо высших; наконец, индивидуально-биологическом — органы низших человеческих функций вместо головы как органа сознания и мышления).

Интересна и понравившаяся Гоголю перестрелка конфетти (то есть гипсовыми, меловыми или мучными шариками) — она осуществляет свойственное карнавалу смягчение и травестирирование всего страшного, от кровопролитных битв до эсхатологических учений. Травестирированная смерть входит как момент в общее безостановочное самодвижение жизни, в то соприкновение противоположных

² Всеволод Миллер, исследовавший связи западноевропейского карнавала и русской масленицы, писал: «Карнавал — праздник — главным образом для слуг: еще до сих пор кое-где в Германии и России в это время толпы работников обходят с музыкой дома хозяев и получают подачки, а в Грузии в прощальный вечер на масленице в прежнее время господу обязывались полным повиновением своим слугам, как и в Риме...» (*Миллер В. С. Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884. С. 18.*)

³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 91.

начал, которые М. Бахтин называет амбивалентностью: «Уничтожение и развенчание связано с возрождением и обновлением, смерть старого связана с рождением нового: все образы отнесены к противоречивому единству умирающего и рождающегося мира»⁴.

Наконец, из гоголевского описания хорошо видно, что душа карнавального мироощущения — восстанавливаемая на какое-то время цельность, нерасчлененность народной жизни. В действие вступают все без исключения («...всё что ни есть»). Римский карнавал, в наибольшей мере сохранивший традицию, поразил Гоголя всеобщностью празднества: «В других местах один только народ кутит и маскируется. Здесь всё мешается вместе» (ср. у Гете: «Римский карнавал — празднество, которое дается; в сущности, не народу, но народом самому себе»⁵). Носителем карнавального начала является «не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а *народ*, притом народ, в своем развитии вечно растущий и обновляющийся»⁶.

В заключение нашего краткого — в связи с заметкой Гоголя — описания карнавального начала следует подчеркнуть, что традиция философской интерпретации карнавала возникла не сегодня, и это само по себе уже служит подтверждением важности и устойчивости составляющего его смысла. Под другим именем (как начало Диониса) и в связи с другой задачей (происхождение трагедии) описывал комплекс идей карнаваллизации Ф. Ницше. В культе Диониса возникает новый, утраченный строй отношений: «Под магическим воздействием дионисовского начала человек не только восстанавливает связи с себе подобным, но и отчужденная, враждебная или поработенная природа вновь празднует праздник примирения со своим потерянным сыном — человеком. Добровольно отдает ему земля свои дары, и мирно выходят к нему из пустынь и расщелин скал хищные животные. Колесница Диониса осыпана венками и цветами⁷, в ее упряжке шагают пантера и тигр»⁸. Подчеркнуто автором «Происхождения трагедии» и социальное перемещение «снизу — в верх», а также связанная с этим общая тенденция к амбивалентности (сопроникновению противоположных начал) и преодолению всего окостенелого, устойчивого, традиционного. «Раб становится свободным человеком; все неподвижные, враждебные перегородки, ко-

⁴ Там же. С. 236.

⁵ Гете. Собр. соч. в 13-ти томах. Т. 11. М., 1935. С. 510.

⁶ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 24.

⁷ Ср. отмеченное Гоголем пышное зеленое убранство повозок, напоминающих «древние Церерыны празднества».

⁸ Nietzsche Fr. Die Geburt der Tragödie. Oder Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe. Leipzig, S. 5.

торые воздвигли между людьми нужда, произвол или «грубая мода», рушатся. В евангелии мировой гармонии каждый чувствует себя со своим ближним не только соединенным, примиренным, сплавленным, но — просто одним существом... Пением и танцем человек выражает себя как член более высокой общности: он разучился ходить и говорить и готов танцуя улететь ввысь. Его жестами, поведением говорит сама замороженность»⁹. Замороженность в культе Диониса — и это в конечном счете самое важное — есть всеподчиняющая власть общего: стихия Диониса «не только не уважает единичное, но стремится уничтожить индивидуум и освободить с помощью мистического ощущения единства»¹⁰. «Дионисовское искусство стремится убедить нас в вечной радости существования: однако эту радость следует искать не в явлениях, а за ними. Мы должны понять, как все, что возникает, должно быть готово к исполненной страданий гибели. Мы должны увидеть ужас индивидуального существования и при этом — не оцепенеть: метафизическое утешение тотчас вырывает нас из сутолоки изменяющихся образов... Несмотря на страх и страдание, мы счастливы, но не как индивидуумы, а как некое живущее начало, с рождающей силой которого мы слились воедино»¹¹. В вечной, неистребимой, не знающей препятствий общей жизни угасает индивидуальная боль и страдания, тонут песчинки индивидуального бытия.

II. Элементы карнавализации у Гоголя

Переходя к гоголевскому творчеству, можно уже априори быть уверенным, что мы найдем в нем многие элементы карнавализации. Ведь если последняя определяла целый тип народной смеховой культуры, то, как подчеркнуто М. Бахтиным, ее влияние простирается на многие эпохи, практически вплоть до нашего времени. Весь вопрос в значении, а также в реальном удельном весе этих элементов...

В ряде повестей из цикла «Вечеров» (где по понятным причинам проявление народного карнавального начала должно ощущаться сильнее, чем в других гоголевских произведениях) мы прежде всего сталкиваемся с характерной установкой *отступления от правил*. От правил социальных, а также моральных и этических. Это установка персонажей, но она совпадает с установкой выбранного мо-

⁹ *Ibid.* S. 6.

¹⁰ *Ibid.* S. 7.

¹¹ *Ibid.* S. 92 – 93.

мента времени (ярмарки, гулянья в майскую или предрождественскую ночь), в которое отменяется принятый тип людских связей, возникает новый мир отношений — мир, отступающий от социальных и моральных (мы пока говорим только о них) правил.

В «Майской ночи...» неистово расшалились парубки, понаделали «проказ», показали себя «бог знает, какими буянами». Левко думал было утихомирить их (довольно погуляли), но, когда узнал, что отец его волочится за Ганною, вновь увлекает товарищей на проделки: «Постой же, старый хрен, ты у меня будешь знать... как отбивать чужих невест!» Тут сыновнее непочтение помножено на непочтение к власти (отец Левки — Голова), к тому же сопровождается все это карнавальным переодеванием («попереодевайтесь, кто во что ни попало!»), выворачиванием наизнанку тулупа, а также публичной бранью и осмеянием.

Отступление от правил видно также и в том, что вышел из повиновения пьяный Каленик: «Ну, голова, голова. Я сам себе голова». И потом — колоритная брань в лицо самому голове: «Что мне голова? Чтобы он издохнул, собачий сын! Я плюю на него! Чтобы его, одноглазого черта, возом переехало! Что он обливает людей на морозе...»¹²

В ярмарочное или предпраздничное и праздничное ночное действо вплетена любовная интрига, подчас приближающаяся — по крайней мере, в «Сорочинской ярмарке» — к истории веселых проделок влюбленных (мы пока оставляем в стороне все осложняющие эту историю моменты — прежде всего моменты фантастики). Традиция же веселых проделок влюбленных, с преодолением различных козней, устроенных на пути любящих родителями, соперниками и т. д., с непрямым торжеством влюбленных в финале, — эта традиция уходила в древние, подвергшиеся карнавализации пласты искусства, в частности в комедию дель арте. С точки зрения карнавального момента, очень важно и то, что три повести из «Вечеров» заканчиваются соединением любящих, сговором о свадьбе или же (как в «Ночи перед Рождеством») началом жизни новой семьи. Ведь свадьба — указание на продолжающуюся жизнь, ее новую ступень,

¹² Комментарием к последней фразе может служить комедия «Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом». Комедия сочинена отцом писателя, Василием Афанасиевичем Гоголем, автором ряда драматических произведений (из них до нас дошел только упомянутый «Простак»). В этой комедии, отвечая на реплику солдата: «Как можно продать последний хлеб?», Роман говорит: «...Тільки що послідний хліб продати, щоб прокляті сіпаки не обливали на морозі холодною водою» (Основа, 1862. № 2. Разд. 6. С. 39). Так начальство (сіпак — придирчивый начальник) наказывало крестьян-недоимщиков. Живая деталь украинского быта (может быть, при посредстве комедии отца) вошла в гоголевскую повесть.

новый узел в вечно текущем и неостановимом общем потоке¹³ (мы, опять оставляем в стороне моменты, осложняющие у Гоголя этот финал).

Значит ли это, что гоголевское творчество всецело наследует карнавальную традицию? М. Бахтин, судя по его небольшой статье «Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь)», представляющей собою дополнение к книге о Рабле, склонен был, кажется, отвечать на этот вопрос утвердительно¹⁴. Говорим это с понятной осторожностью: напиши исследователь специальную большую работу о Гоголе, его точка зрения, без сомнения, была бы развита более полно и дифференцированно. Однако сегодня уже наметилась тенденция сделать самые кардинальные выводы насчет карнавального смеха Гоголя и сходства его с художниками Ренессанса. Вопрос достаточно принципиальный, чтобы его можно было обойти или ограничиться общим ответом.

III. Два направления отхода от всеобщности действия

Обратим внимание на странный, еще явно непонятый финал «Сорочинской ярмарки», первой повести «Вечеров». События увенчаны счастливой развязкой, молодые соединились, противодействие Хиври нейтрализовано, все веселы — и начинается всеобщий танец.

«Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем, при виде, как от одного удара смычком музыканта... все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все неслось. Все танцевало». Мы потом продолжим цитату. Пока же отметим, что это место явно соотнесено с другим — когда семейству Черевика, а вместе с ними и читателям повести впервые открылся вид ярмарки.

«Вам, верно, случалось слышать где-то валяющийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула, и хаос чудных, неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не

¹³ Амбивалентное значение свадьбы в карнавальном (масленичном) действе подчеркивает В.с. Миллер: «Указывая своими блинами на поминальный характер, масленица, с другой стороны, есть специальный праздник начала новой жизни, праздник новообвенчанных, молодых, торжество вновь сложившейся семьи, подобно тому как у римлян, после родительских дней, справлялся праздник установления брака, *Matronalia*» (Миллер В.с. Русская масленица и западноевропейский карнавал. С. 22).

¹⁴ «Положительный, «светлый», высокий смех Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, не был понят (во многом он не понят и до сих пор)». (Контекст—1972: Литературно-теоретические исследования. М., 1973. С. 254; перепечатано в кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.)

те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит? Шум, брань, мычание, бляение, рев — все сливается в один нестройный говор. Волю, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки — всё ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосые речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа; ни один крик не выговорится ясно».

Преобладающая нота этого описания — единство в пестроте и хаосе. Над мельтешением и нестройностью деталей доминирует властная, всеподчиняющая сила. Частное не может обособиться, отделиться («...ни одно слово не выхватится...»), оно тонет в общем. Дважды возникает вид всеувлекающей водной стихии: «валящегося водопада» — вначале и «потопа» — в конце. Между ними — кульминация сценки — образ сросшегося в огромное чудовище народа, шевелящегося «всем своим туловищем». В карнавальном начале срастание людей в единое существо, «физический контакт тел» — знак нерасчленимой общности народного начала. «Народ ощущает свое конкретное чувственное материально-телесное единство и общность»¹⁵.

В заключительной сцене — та же власть всеподчиняющей стихии, та же всеобщность участия («все несло», «все танцевало»), тот же переход народного коллектива к единому действию, поддержанному единым рисунком танца. Тем не менее, подхватывая главный мотив сцены ярмарки, финал затем резко диссонирует с ним. Финал спорит со сценой ярмарки, ограничивает и уточняет ее.

«...Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету».

Образ подтанцовывающих старушек — первая «странность» финальной сценки. М. Бахтин считает, что перед нами типичный карнавальный момент: «образ пляшущей старости (почти *пляшущей смерти*)»¹⁶. Но это не так. Перед нами не столько пляшущая,

¹⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 277.

¹⁶ Контекст—1972. С. 250.

сколько *имитирующая* пляску старость. В ее поведение вносится момент марионеточности, безжизненного исполнения предписанной воли. И в собственно карнавальном веселье ощутим диктат универсальной силы, однако он сливался со встречным импульсом индивидуальной воли. У подтанцовывающих старух такая воля отсутствует: действие всеобщей силы здесь подобно механическому принуждению («как механик своего безжизненного автомата»).

По другому поводу, в связи с фигурками смеющихся беременных старух из коллекции хранящихся в Эрмитаже керченских терракотов, М. Бахтин писал: «Это очень характерный выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть»¹⁷. К старухам из «Сорочинской ярмарки» эта характеристика неприменима. Они не участвуют в круговороте жизни — они ее имитируют. Они не радостны (ср. смеющаяся старость); наоборот, их стойкая безрадостность, мрачность («без детской радости, без искры сочувствия») находятся в зловещем контрасте с производимыми ими движениями танца. Они не несут в себе плода новой жизни — в них лишь «равнодушные могилы».

За одной «странностью» финала следует другая. Веселье и шум пляски стихают: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют наконец одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему».

Нить к этому заключению намечена еще фразой: «Странное неизъяснимое чувство овладело бы зрителем...»¹⁸ Ведь в собственно коллективном действе танца зрителей нет: «На карнавале нет ни гостей, ни зрителей, все участники, все хозяева»¹⁹. Иначе говоря, в повести Гоголя вводится сторонняя точка зрения — повествователя (до сих пор не участвовавшего в повести или участвовавшего очень ограниченно). Это его заинтересованно-восхищенный и в то же время остраненный взгляд на народное веселье, единство, согласие. Это его неучастие в общем действе, выливающееся в грустный вздох «оставленного». Погружается ли танцующая масса в дымку прошлого? Или буквально оставляет пришельца-наблюдателя? Во всяком случае, оставленный являет собою резкий диссонанс к нерасчлененной цельности карнавального начала. Причем эта несли-

¹⁷ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 31.

¹⁸ Курсив здесь и далее во всех случаях, кроме специально оговоренных, — мой.

¹⁹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 271.

ядность возникает уже не на основе механической безжизненности (как у подтанцовывающих старушек), а под влиянием какой-то более глубокой, хотя еще не выявленной духовности («скучно оставленному» — прямое предвещие финальной фразы «Повести о том, как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «...скучно на этом свете, господа»).

Таким образом, можно констатировать два направления, в которых совершается отход от всеобщности и цельности народного действия. Одно — в сторону механической имитации жизни, предвещающей столь значащие для зрелого Гоголя моменты мертвенности, автоматизма, омертвения — весь комплекс мотивов «мертвых душ». Другое направление — в сторону какой-то глубокой, томящейся в себе и страдающей духовности.

IV. Сцена танца

Задержимся еще на гоголевских описаниях танца. То, что танец — знак нерасчлененности и слитности народного коллектива, объясняет пристрастие писателя к соответствующим сценам. Но при этом в гоголевском описании танца вновь проскальзывают неожиданные ноты...

Сцены коллективного танца, помимо «Сорочинской ярмарки», встречаются и в «Вечере накануне Ивана Купала», и в «Заколдованном месте», и в «Страшной мести», и в «Тарасе Бульбе»... Приведем сцену из «Тараса Бульбы» (редакция «Миргорода») ²⁰: «Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе только отдавалось: тра-та-та, тра-та-та. Толпа, чем далее, росла; к танцующим приставали другие, и вся почти площадь покрылась приседающими запорожцами. Это имело в себе что-то разительно-увлекательное. Нельзя было без движения всей души видеть, как вся толпа отдирала танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир, и который, по своим мощным изобретателям, носит название казачка. Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность».

²⁰ Как известно, повесть первоначально была опубликована в сборнике «Миргород» (ч. I, 1835) и впоследствии существенно перерабатывалась (новая редакция напечатана в «Сочинениях Николая Гоголя». Т. 2, 1842).

Признаки танца: полная согласованность — все делают одно и одновременно; всеобщность действия (Тарасу Бульбе, как это специально оговорено, только конь «мешал... пуститься» в пляс), самозабвение в бешеном, неостановимом вихре (обратим внимание на почти буквальное совпадение заключительной фразы о душе, возносящейся «вольными прыжками», и замечания Ницше о человеке на празднике Диониса: «он разучился ходить и говорить и готов танцуя улететь ввысь») ²¹.

Как же примирить в танце диктат общности с полной индивидуальной свободой и нескованностью, которые так многократно подчеркнуты в сцене пляски запорожцев («он *волен* только потерявшись в бешеном танце»; и ниже: «крики и песни, какие только могли притти в голову человеку в разгульном весельи, раздавались *свободно*»)? Очевидно, индивидуальное начало еще не настолько выработалось и усложнилось, чтобы стремиться к отъединению и автономии. В экстазе массового действия происходит свободное слияние еще недифференцированных индивидуальных волей и мироощущений, по отношению к которым, скажем, сознание повествователя в финале «Сорочинской ярмарки» («скучно *оставленному*») являет собою уже другую ступень.

Но мы сказали, что в гоголевском танце то и дело проскальзывают неожиданные ноты. Порою словно что-то теснит танцующих, мешает им.

В «Заколдованном месте» дед хочет увлечь гостей к танцу: «Вишь, чертовы дети! разве так танцуют? Вот как танцуют!» Но не тут-то было: «Только что дошел однако ж до половины и хотел разгуляться и выметнуть ногами на вихорь какую-то свою штуку, — не поднимаются ноги, да и только!» Влияние «заколдованного места» в том, что человек оказывается парализован в очень важном своем индивидуально-общественном действе. «Не вытанцывается, да и полно!»

В «Вие» Хома Брут после новой неудачной попытки бежать с сотникова хутора выпил сивухи, велел позвать музыкантов «и, не дождавшись музыкантов, пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать трепака. Он танцевал до тех пор, пока не наступило время полдника, и дворня, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: «Вот это как долго танцует человек!» Перед нами вновь увлекающая, навевающая забвение (то забвение, которое ищет Хома Брут) стихия

²¹ Родственный забвению танца образ в «Мертвых душах» — образ «быстрой езды»: «Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда «чорт побори все!» — его ли душе не любить ее?»

танца, родственная вину или «быстрой езде». Но эта увлекающая стихия... никого не увлекла. Хома Брут танцует один — в этом есть что-то противоестественное. Для народного танца характерно последовательное превращение зрителей в исполнителей (ср. в «Тарасе Бульбе»: «...к танцующим приставали другие»). В «Вие» же не удалось растопить холодного любопытства зрителей, словно собравшихся только затем, чтобы посмотреть, насколько хватит человека. И это стойкое неучастие в танце есть уже выражение той страшной межи, которая пролегла между подпавшим под действие губительных сил Хомой Брутом и остальным миром.

С другой стороны, мы сталкиваемся в произведениях Гоголя и с эпизодами, когда танцуют персонажи, воплощающие потустороннюю злую силу: черти, ведьмы и т. д. (условимся называть их носителями ирреальной злой силы). Функции этих эпизодов неодинаковы. В «Страшной мести» еще не распознанный колдун «протанцевал на славу козачка и уже успел насмешить обступившую его толпу». Здесь танец — почти знак мимикрии: колдун демонстрирует свою общность с народным коллективом, которой на самом деле нет.

Но вот танец в чертовском логове, куда попал «дед» в поисках грамоты («Пропавшая грамота»): «Ведьм такая гибель, как случается иногда на Рождество выпадет снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского тропака. Пыль подняли, Боже упаси, какую! Дрожь бы проняла крещеного человека при одном виде, как высоко скакало бесовское племя. Деда, несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел он, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек...». Танец травестирован перенесением человеческого, украинского, сельского колорита и антуража на «бесовское племя». Сцена дана глазами деда, с изумлением и «смехом» наблюдающего, что и за чертями водится такое же. И что даже кое в чем они перешеголяли людей («...как высоко скакало бесовское племя»). Тут травестирование граничит с вполне серьезным тоном, ибо у «чертовского тропака» есть свой смысл. Это станет нам яснее несколько позже, после специального анализа гоголевской фантастики (см. главу III). В связи же с настоящей темой надо заметить: у «бесовского племени» есть то общее с нерасчлененным единым коллективом, что оно обладает своей всеподчиняющей, надличной, завораживающей силой и что эта сила открывает себя в танце.

Словом, танец у Гоголя по-своему обнаруживает отход от философии и поэтики карнавальной общности — с одной стороны, в направлении индивидуализации, отпадения от «общего танца», в

сторону индивидуального действия, которое по каким-либо причинам не может быть поддержано и разделено «зрителями»; с другой стороны — свойства вихревой увлеченности и цельности танца оказываются перенятыми носителями злой ирреальной силы.

V. Усложнение амбивалентности

Все описанные выше процессы связаны подчас с изменением *места* действия. М. Бахтин отмечает, что условием реализации карнавального начала являются обычно «веселое место» (такова городская или ярмарочная площадь) и «веселое время» (время смены времен года, сбора урожая или другого праздника).

У Гоголя, как бы в подтверждение этой закономерности, действие одной из повестей локализовано ярмарочной площадью и ее окружением. Однако потом происходят знаменательные осложнения. Оказывается, заседатель «отвел для ярмарки проклятое место», где, по преданию, была разрублена на куски чертова свитка. «Веселое место» оказывается «проклятым местом».

И в другом случае рядом с местом веселья, на котором дед угощал приезжих чумаков и хотел их поразить искусством танца, оказывается «заколдованное место» (повесть так и называется). Гоголевское заколдованное место — реализация фольклорного мотива «обморочного места». «Обморочные места, по народным понятиям, обладают особой силой потемнять сознание случайно зашедшего на них человека до невозможности найти выход... На такие места чаще наводят особые полночные духи — полуничка, мара или черти в различных образах»²².

Отметим и единственный случай частичного изменения в обратном направлении: в «Майской ночи...» страшный дом, обиталище русалок, обращается (во сне Левко) в нестрашный дом, таинственные силы — в дружественные силы. («Вот как мало нужно полагаться на людские толки», — подумал про себя герой наш»). Но мы говорим о *частичном* превращении: сень таинственного, ирреального скрывает и «ведьму», воплощение злого начала.

Словом, «веселое место» в гоголевских произведениях постоянно ограничивается, ему угрожают толчки и угрозы со стороны. Кажется, что-то прячется рядом, готова неожиданные подвохи и осложнения.

Мы наблюдаем очень важный процесс изменения карнавального мироощущения. В самом деле: если под амбивалентностью карна-

²² Петров Н. И. Южно-русский народный элемент в ранних произведениях Гоголя // Памяти Гоголя. Киев, 1902. Отд. 2. С. 68–69.

вала понимать динамику противоположных начал (печали и радости, смерти и рождения и т. д.), восходящую к «противоречивому единству умирающего и рождающегося мира» (М. Бахтин), то перед нами явное осложнение этой динамики. Двузначность, двусмысленность, обоюдвалентность остается, но ее логика становится прихотливее и, так сказать, непредсказуемее. «Веселое» сменяется не просто «грустным» (для того чтобы затем уступить место «веселому»), но чем-то непонятным, инородным. Восходящая линия движения прерывается, давая выход сложному комплексу ощущений и чувств.

Об общем эмоциональном тоне карнавала М. Бахтин пишет: «...Участники карнавала менее всего печальны: при сигнале к началу праздника все они, даже самые серьезные из них, сложили с себя всякую серьезность»²³. Даже если в гоголевском художественном мире ограничиться только сценами празднеств, то хорошо видно, что в них разлито другое, более сложное настроение.

В «Майской ночи...» «парубки и девушки шумно собирались в кружок... выливать свое веселье в звуки, *всегда неразлучные с уныньем*». Потом ноту «уныния» подхватывает Ганна: «Мне все что-то будто на ухо шепчет, что вперед нам не видаться так часто. Недобрые у вас люди: девушки все глядят так завистливо, а парубки...» Замечательно, что последняя фраза никак не обеспечена материалом повести, рисующей не злых и «завистливых», а доброжелательных и веселых, и кажется отвлеченной от произведения другого настроения и жанра.

Не зафиксировано ли подобное вторжение «чужого» жанра в передаче чувств Хомы Брута, когда тот смотрит на мертвую красавицу? «Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь *песню об угнетенном народе*». Печатавшееся при жизни Гоголя окончание фразы «...песню похоронную» еще более заостряло жанровый перебив²⁴. Причем характерно, что в качестве основной стихии, нарушаемой вторжением инородного элемента, вновь выступает неудержимая стихия массового действия — танца.

Какими бы радостными и раскованными ни были гоголевские герои, мы чувствуем, что это не всё. словно какая-то грустная и

²³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 271.

²⁴ Комментаторы академического Полного собрания сочинений восстановили фразу по автографу, «считая слово «похоронную» цензурным искажением» (II, 735). Но это во всяком случае требовало обоснования.

странная нота готова в любую минуту оборвать веселие «племени поющего и пляшущего» (А. Пушкин)²⁵.

Усложнение амбивалентности — вообще довольно постоянный момент в гоголевской поэтической философии. В народных представлениях, например (и в этом выражается восходящая логика их амбивалентности) дурная встреча (похороны) — к удаче, плохой сон к счастливому событию. Логика предзнаменований «от противного» часто находит отражение в искусстве. Ограничимся одним примером — из «Векфильдского священника» (1766) О. Голдсмита: «...То ей приснится гроб и две скрещенные кости над ним — вестник близкой свадьбы: то почувдится, будто карманы дочерей набиты доверху медяками — верное доказательство, что вскоре они наполнятся золотом...» У Гоголя эта логика резко меняется: плохой сон (или точнее — странный, необычный) как правило предвещает плохое в жизни.

Нарушается Гоголем и традиция рекреационной амбивалентности, как это можно заметить в «Вие». В мироощущении, связанном со студенческими рекреациями (каникулами), господствовал дух неудержимого веселья, свободы, отказа от стесняющей моральной и сословной регламентации. Начало гоголевской повести напоминает об этой поре. «Самое торжественное для семинарии событие было — вакансии, когда обыкновенно бурса распускалась по домам». Хома Брут с двумя товарищами пустился в путь в *веселое время*, предвещавшее лишь отдохновение и плотские радости. Но чем закончился этот путь — хорошо известно²⁶.

VI. Способы оголения черта

Изменение амбивалентности заметно и в том, как происходит у Гоголя одоление черта — одна из основных тем «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Народная смеховая культура на протяжении нескольких веков выработала устойчивые традиции опрошения, дедемонизации и одо-

²⁵ Ю. Лотман указал, что Пушкин повторяет выражение Екатерины II (см.: Ученые записки Тартуского университета. Вып. 251, 1970. С. 34).

²⁶ Контраст начала и последующего хода событий в «Вие» особенно выразителен на фоне повести В. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам». Давно замечено, что начало «Двух Иванов» «живо напоминает ночное путешествие бурсаков в «Вие» (Энгельгардт Н. Гоголь и романы двадцатых годов // Исторический вестник. 1902. № 2. С. 573.). Два «полтавских философа» Коронат и Никанор отправляются из семинарии в путь, «исчерпав в том храме весь кладезь мудрости и быв выпущены на волю». Далее (в главе IV) вводится описание веселого времени — ярмарки. Но, в отличие от «Вия», события повести Нарезного через ряд осложнений неуклонно движутся к счастливой развязке, ко всеобщему примирению и радости.

машнивания христианско-мифологических образов зла. «Почти во всех странах и во все века народ относится к черту гораздо лучше и добрее, чем учит и требует запугивающая церковь... Народ любит фамильярно приближать к себе сверхъестественные силы... Черт в народе резко отличен от черта богословов и аскетов. Народный черт нечто вроде скверного соседа... У черта есть дом, профессия, свои занятия, нужды, хлопоты... он ест, пьет, курит, носит платье и обувь»²⁷.

Описания чертовщины у Гоголя построены на откровенной или полуприкрытой аналогичности бесовского и человеческого. «...Тут чорт, *подъехавши* мелким бесом, подхватил ее под руку» («Ночь перед Рождеством»). В одной же из следующих сцен Оксана говорит Вакуле: «Вы все мастера *подъезжать* к нам».

Ведьма Солоха после путешествия по воздуху предстала в своей избе обыкновенной «сорокалетней кумушкой», «говорливой и угодливой хозяйкой», у которой можно отогреться и «поестъ жирных с сметаню вареников».

Патетичную любовную речь Вакулы обрывает вопрос. «Правда ли, что твоя мать ведьма?» Произнесла Оксана и засмеялась». Так действительно можно спросить не о сверхъестественном существе, а самое большое — о «скверном соседе».

Многие эпизоды гоголевских повестей — это явное снижение, опрощение, дедемонизация inferнальных представлений. Достаточно вспомнить черта в аду из «Ночи перед Рождеством», который, «надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистр, поджаривал... грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу».

Из семьи гоголевских чертей или их близких и дальних родственников самый карнавализованный образ — это Пацюк («Ночь перед Рождеством»). Он, по версии мужиков, «немного сродни чорту», но свои чары употребляет для лечения мирян. Он чуть было не ввел в грех Вакулу, чуть было не заставил его оскоромиться в голодную кутью, но с готовностью помогает ему в любовных злоключениях. Обжорство, склонность к обильным возлияниям, лень, телесная избыточность представлены в пузатом Пацюке не без лукавого сочувствия: «...Он жил, как настоящий запорожец: ничего не работал, спал три четверти дня, ел за шестерых косарей и выпивал за одним разом почти по целому ведру; впрочем было где и поместиться: потому что Пацюк, несмотря на небольшой рост, в ширину был довольно увесист». В карнавале и связанных с ним формах ис-

²⁷ Амфитеатров А. Дьявол. Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков // Амфитеатров А. Собр. соч. Т. 18. СПб., 1913. С. 358.

кусства отмечается мотив разинутого рта — этакой всегдашней готовности к безудержному поглощению пищи. Сравним способ расправы Пацюка с варениками: «...Пацюк разинул рот; поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул из миски... и как раз попал ему в рот». Даже пошевелить рукой Пацюк не считает нужным; «на себя только принимал он труд жевать и проглатывать».

Дедемонизация и опрошение злой силы вместе с тенденцией ее одоления привели к созданию особой разновидности мифологического существа — глупого черта. Еще К. Флегель, немецкий ученый, автор первой монографии о гротеске (1788), отмечал: «Авторам мистерий и народу, если он мог не опасаться костра за приветливое слово о сатане, черт всегда представлялся глупым, детски хвастливым парнем (Geselle), то есть комической фигурой, при обрисовке которого мог дать себе полную волю забавный, безыскусный народный юмор»²⁸. Глупый черт (der dumme Teufel) — непрменный персонаж немецких религиозных драм; он всеми силами стремится овладеть душой своей жертвы, но попадает впросак и посрамляется. В такой драме «злодей непременно должен был играть комическую роль; он был отдан во власть комического». Сходное амплуа он сохраняет в народных пьесах, в светской живописи²⁹.

Кстати, проблему комического изображения черта трактовала переводная статья Р. Р. «Об изображении дьявола в живописи», опубликованная в «Телескопе» в год выхода второй части гоголевских «Вечеров». В старых религиозных драмах дьявол возбуждал «более смеху, нежели ужаса». «Отсюда произошли комические понятия о нем художников и сохранившиеся в языке поговорки: *бедный черт, глупый черт...*»³⁰

Один из собеседников «Серапионовых братьев» Гофмана, Отмар, скорбит о постепенной утрате комической традиции «глупого черта»: теперь черт является или «глупым шутом», или окружается «арсеналом самых плоских, балаганных ужасов». Вероятно, яркой иллюстрацией комической демонологии в творчестве Гофмана может служить «Угловое окно»: Кузен представляет себе «совсем маленького, злорадного чертенка, который, подобно своему собрату, что на рисунке Хогарта... заполз под стул нашей торговки... и коварно подпиливает ножки. Бац! — она падает на свой фарфор и хрусталь...».

²⁸ Flögel Karl Friedrich. Geschichte des Grotesk-Komischen, 1914, München, S. 50.

²⁹ См.: Wessel J. E. Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig, 1878, S. 88.

³⁰ Телескоп, 1832. Ч. 8. № 8. С. 429 (курсив Р. Р.).

Тенденция изображения «глупого черта» отчетливо прослеживается в ранних произведениях Гоголя. Прежде всего в «Ночи перед Рождеством», где черт занят своим традиционным делом — охотой за душой — и где он также традиционно терпит полную неудачу и посрамляется. Хитрости его столь наивны, выражение чувств столь непосредственно, что «враг человеческого рода» больше походит на мелкого проказника, к тому же гораздо более неудачливого, чем «злорадный чертенок» Хогарта — Гофмана.

В «Ночи перед Рождеством», кроме того, снижение демонологической традиции, посрамление черта становится собственной темой. Вакула — художник, выполняющий религиозные сюжеты, а изобразить черта — со смешной или уродливой стороны — значит овладеть злом, побороть его. Поэтому черт мешает работе кузнеца, рисующего, как святой Петр в день Страшного суда изгоняет из ада злого духа. А в конце повести Вакула в церкви «намалевал... черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо...»³¹.

Но тут, в финале повести, возникает неожиданная нота: страх перед нечистой силой. Какое для этого основание? — черт посрамлен и одурачен, обезврежен благочестивой кистью Вакулы, но когда мать подносила ребенка к картине, приговаривая «он бачь, яка кака намалевана!», то «дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери». По «Сорочинской ярмарке» мы уже знаем о гоголевском приеме нарочито немотивированного грустного аккорда в финале; но тут имеет значение еще образ ребенка.

Почему тема страха воплощена в ребенке? В амбивалентном мироощущении — ребенок само становящееся и все преодолевающее время, это, как говорит М. Бахтин, играющий мальчик Гераклита, которому принадлежит высшая власть («ребенку принадлежит господство»). У Гоголя детское восприятие также обострено и чутко настроено — но, увы, не на предощущение доброго.

В «Страшной мести» едва есаул хотел произнести молитву, «как вдруг закричали, перепугавшись, игравшие на земле дети, и вслед за ними попятился народ и все показывали со страхом пальцами на стоявшего посреди их козака» (колдуна). Дети — вестники недоброго; они первыми чувствуют присутствие злой силы.

Поэтому и в повествовательном плане страшное в «Вечерах» часто опосредствовано восприятием ребенка. История Басаврюка услышана Фомой Григорьевичем, когда он был еще ребенком: геро-

³¹ Плевков в сторону черта — это своеобразный *topos* (общее место) комического изображения злой силы, знак презрения к ней. Об этом говорит Курциус, анализируя комические мотивы в старохристианском библейском эпосе, в частности в житиях святых. Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Achte Auflage. Bern, 1973, S. 425–428.

ические предания «не занимали нас так, как рассказы про какое-нибудь старинное чудное дело, от которых всегда дрожь проходила по телу и волосы ерошились на голове».

Амбивалентность вновь модифицируется за счет усилия (с помощью реакции ребенка) моментов страшного и непонятного в перспективе будущего.

Теперь обратим внимание, какую роль в одолении зла играет у Гоголя благочестие. Вакула усмиряет черта и заставляет служить себе многократным наложением креста. Получается, что к Пацюку (который несколько «сродни черту») Вакула устремляется за спасением от любви, а к Богу — за спасением от черта.

М. Бахтин отмечает «совершенно карнавальным образ игры в дурачки в преисподней в рассказе «Пропавшая грамота»³². Но при этом надо отметить сложность «образа игры» в этой повести: «Вот, дед карты потихоньку под стол — и *перекрестил*; глядь, у него на руках туз, король, валет козырей...» С одной стороны, образ игры сохраняет легкость — поистине карнавальную легкость — победы над злом. Но, с другой стороны, характерно то, что эта победа достигается только в третьем «туре» игры, только после того, как дважды проигравший дед догадался прибегнуть к силе креста.

Тут для Гоголя (особенно в «Ночи перед Рождеством») оказалась важной одна традиция житийной и аскетической литературы. «Уже в житии одного из древнейших наших святых, св. Антония Новгородского, рассказывается, как черт, желая отвлечь внимание святого от молитвы, забрался к нему в рукомойник и стал там плескаться. Изловленный затем св. Антонием в этой посудине, он из страха перед крестным знаменем должен был исполнить желание святого и свозить его на своей спине в течение одной ночи в Иерусалим и обратно в Новгород»³³. Это был довольно распространенный сюжет. Хорошо известна повесть и о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим.

Если Вакула не разделяет цели благочестивого путешествия Антония или Иоанна (кузнец летит в Петербург и за делом довольно светским), то действует он той же угрозой «крестного знамения». Бес хотел «восстрашити святого», но «твердого ж алмазанта не поколеба». Это напоминает непоколебимую веру Вакулы³⁴.

³² Контекст-1972. С. 249.

³³ Розов В. Традиционные типы малорусского театра XVII – XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя // Памяти Н. В. Гоголя. Сборник речей и статей. Киев, 1911. С. 118.

³⁴ Совпадают и некоторые детали. Иоанн велел бесу превратиться в коня. Ср. у Гоголя: «Чорт, перелетев через шлагбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы».

Непосредственно могла повлиять на Гоголя и «Вирша, говоренная гетьману Потемкину запорожцами на светлый праздник «воскресения», где одоление нечистой силы также происходит с помощью креста («Бо бгы с хрестом чорта с хвостом прогнав, як собаку»), причем отразился в «Ночи перед Рождеством» и сам эффект сочетания «креста» и «хвоста» (Вакула «сотворил крест», стаскивая черта «за хвост на землю») ³⁵.

Иногда проводят еще параллель между «Ночью перед Рождеством» и украинским «Вертепом». Но эта параллель скорее показывает отличие гоголевского текста. Вот соответствующее (21-е) явление из «Вертепа»: «Два чорта. Входят и хотят взять запорожца; одного из них он ловит за хвост, другой убежал. Запорожец тянет черта за хвост к свету». Осматривает его сзади, бьет булавой и заставляет с собой танцевать; потом черт в испуге убегает ³⁶. Здесь травестирование проведено до конца; о кресте не упоминается; запорожец одолевает черта с помощью насквозь земных средств (у Гоголя тоже дана сцена избивания черта — но уже усмирённого другим способом).

Ортодоксальность одоления злой стихии в «Вечерах» полна глубокого смысла: это обратная сторона несмягчаемой силы чертовщины. Ибо последнюю можно высмеять, унижить, травестировать до уровня «глупого чорта», — но все это останется лишь полумерой, паллиативом. Радикальное средство, если оно существует, может быть найдено на принципиально ином уровне. Другими словами, в каком бы комическом или неприглядном свете ни представал «враг человеческого рода», только вмешательство противоположно направленной высшей силы способно оказать ему достаточное противодействие. Ортодоксальность Гоголя — от могущества темной стихии (и, следовательно, ее участия в амбивалентности). Причем надо подчеркнуть, что речь идет в данном случае о Гоголе периода «Вечеров»: впоследствии положение еще более осложнилось, и, скажем, Хоме Бруту из «Вия» не помогли в борьбе с темной силой ни крест, ни молитва.

VII. Отношение к смерти

Но, вероятно, нигде так не выразился отход Гоголя от карнавального начала, как в изображении смерти. Отношение к смерти — важнейший критерий, позволяющий увидеть в Гоголе писателя нового времени.

³⁵ Отмечено В. Гиппиусом (Труды отдела новой русской литературы. М.; Л., 1948. С. 31).

³⁶ Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860. С. 59–60.

В типе искусства, описываемом М. Бахтиным, смерть соотносена с рождением. «Смерть здесь входит в целое жизни как ее необходимый элемент, как условие ее постоянного обновления и омоложения... Смерть и обновление неотделимы друг от друга в целом жизни, и это целое менее всего способно вызвать страх»³⁷.

Иными словами, смерть теряет прерогативу высшей, необратимой и неотменяемой трагичности. В мироощущении, исходящем из целого — из целого народной жизни, целого народного организма — смерть отдельных особей не больше чем отмирание одних клеток и замена их другими. Обновлением особей клеток общая жизнь развивается по восходящей линии.

У Гоголя не раз повторяется ситуация: со смертью персонажа не прекращается жизнь, события идут своим ходом. Но эта ситуация словно специально возникает для того, чтобы оттенить нетрадиционность ее решения.

В «Невском проспекте» повествователь от погибшего Пискарева тотчас обращается к живущему Пирогову (переход этот зафиксирован именно с точки зрения антитезы: «живое — мертвое»: «но обратимся к нему. — Я не люблю трупов и покойников...» и т. д.). Но, увы, это не карнавальная амбивалентность жизни и смерти. Переход происходит при явном понижении уровня и освещен грустной иронией, что хорошо почувствовал молодой Белинский: «Пискарев и Пирогов — какой контраст! Один в могиле, другой доволен и счастлив, даже после неудачного волокитства и ужасных побоев!.. Да, господа, скучно на этом свете!..»³⁸

Традиционной логике соответствовал бы переход от менее достойного (в моральном или физическом смысле) к более достойному. От того, что изжило себя, — к нарождающемуся и крепнущему. Но в данном случае перед нами переход от более достойного к менее достойному. Если за последним сохранен момент превосходства, то только в одном смысле: жизнестойкости (как синонима более примитивной организации): так сорняк более жизнестоек, чем культурное растение, амеба — чем высокоразвитый организм. Переход от погибшего Пискарева к оставшемуся жить Пирогову передает не обновление и развитие, но выдержан скорее в духе контраста, зафиксированного Шиллером — Жуковским («Торжество победителей»):

Сколько бодрых жизнь поблекла!
Сколько низких рок шадит!
Нет великого Патрокла!
Жив презрительный Терсит!

³⁷ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 58.

³⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти томах. Т. 1. М., 1953. С. 303.

Другой вариант гоголевской ситуации — жизнь после смерти — представлен «Шинелью». Некоторые моменты финала повести могли бы навести на мысль о карнавализации: мертвый оживает, униженный становится мстителем, а обидчик — униженным и наказанным, то есть налицо перемещение верха и низа. Однако все это происходит на основе одной существенной посылки, вновь предвещающей всю ситуацию на другой уровень.

Если в «Невском проспекте» понижение уровня состояло в переходе от более достойного к менее достойному, то в «Шинели» — от реального к проблематичному. Антитеза эта (подобно тому как в первом случае — антитеза: живое — мертвое) зафиксирована повествователем: «...бедная история наша неожиданно принимает *фантастическое* направление». То есть продолжением реальных страданий персонажа становится призрачное торжество, венцом действительной несправедливости — проблематичная награда.

Само чередование планов еще недостаточно, чтобы создать этот эффект. Нужна еще их определенная иерархичность, превосходство основного плана над вторым (развернутым в финале) хотя бы в одном смысле — в смысле реальности³⁹. Сравним внешне сходный перебив планов в народной пьесе «Царь Максимилиан». Верного христианина Адольфа, сына Максимилиана, заключают в темницу и казнят. Но далее следуют буффонадные сцены: казненный Адольф кусает палец одного из гробовщиков, вскакивает и убегает. Буффонадным воскресением преодолевается трагизм смерти; финал несет черты озорной амбивалентности, хотя контраст планов — основного и фантастического — явный. В финале «Шинели» все более проблематично, призрачно, эмоционально тяжелее.

Отступая от хронологии гоголевского творчества, задержимся еще на финале «Вия». И здесь смертью персонажа не кончается повествование. Следует еще эпизод встречи двух оставшихся приятелей — Халявы и Тиберия Горобца, которые вспоминают Хому Брута, и один из них, Горобец, высказывает мнение, «почему пропал он: оттого что побоялся... Нужно только перекрестившись плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, — все ведьмы». Плевков в сторону черта или ведьмы — это, как мы знаем, традиционный знак комического одоления злой силы (к тому же деталь «плюнуть на самый хвост ей» — должна, кажется, предельно усилить комизм). Но функция этого знака — после всех описанных событий, после гибели Хомы Брута, изображенной как непреложный

³⁹ Технически это все передано с помощью завуалированной или неявной фантастики финала (см. об этом ниже, в главе III).

факт, — становится несколько иной, более сложной. Есть в реплике Горобца что-то от юмора висельника. Во всяком случае, после разыгравшейся трагедии предложенный Горобцом способ овладения ведьмой кажется не менее проблематичным, чем получение Акакием Акакиевичем новой шинели (обратим внимание на эффект сочетания креста и хвоста, который в системе мироощущения «Вия» звучит уже не так светло и безмятежно, как в «Ночи перед Рождеством») ⁴⁰. Финал «Вия» в отношении завершения фабулы сходен с финалом «Шинели» в том, что оба они относятся к реальному исходу действия как некие проблематично-иронические гипотезы. И они поэтому не смягчают трагического исхода, не растворяют его в другом противоположном настроении, но скорее усиливают основной тон сопутствующими контрастирующими нотами.

Наряду с ситуацией: жизнь после смерти — Гоголь часто останавливается на описании того, как относятся к смерти персонажи *другие*. Реакция на смерть — повторяющийся момент в развитии гоголевских произведений.

Таково короткое лирическое интермеццо между двумя новеллами «Невского проспекта» — завершение истории Пискарева: «Никто не поплакал над ним; никого не видно было возле его бездушного трупа, кроме обыкновенной фигуры квартального надзирателя и равнодушной мины городского лекаря. Гроб его тихо, даже без обрядов религии, повезли на Охту; за ним идучи, плакал один только солдат-сторож и то потому, что выпил лишний штоф водки. Даже поручик Пирогов не пришел посмотреть на труп несчастного бедняка, которому он при жизни оказывал свое высокое покровительство. Впрочем ему было вовсе не до того: он был занят чрезвычайным происшествием. Но обратимся к нему... Мне всегда неприятно, когда переходит мою дорогу длинная погребальная процессия и инвалидный солдат, одетый каким-то капуцином, нюхает левою рукою табак, потому что правая занята факелом. Я всегда чувствую на душе досаду при виде богатого катафалка и бархатного гроба; но досада моя смешивается с грустью, когда я вижу, как ломовой извозчик тащит красный, ничем не покрытый гроб бедняка и только одна какая-нибудь нищая, встретившись на перекрестке, плетется за ним, не имея другого дела».

⁴⁰ Конечно, можно было бы посчитать (вместе с Тиберием Горобцом), что все дело в отсутствии у Хомы Брута внутренней стойкости: дескать, погиб он «оттого что побоялся» Вия. Но это упрощение гоголевской мысли. «Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул». Ситуация заострена таким образом: вместо *не бояться или бояться* — *посмотреть или не посмотреть*. Посмотреть — значит уже проиграть, ибо выдержать взгляд Вия невозможно.

Это описание при внешней пестроте и разношерстности удивительно однонаправленно. Гоголь накапливает разнообразные зарисовки, образы, детали по одному признаку: отсутствию малейшего сострадания к судьбе персонажа. Оно выражается или в прямом неучастии («никто не поплакал...», «никого не видно было...», «даже поручик Пирогов не пришел...»), или участия лишь по служебной обязанности (квартальный надзиратель и лекарь с «равнодушной миной») или просто за неимением другого дела (нищая, встретившаяся на перекрестке). Подчеркнуто какое-то необыкновенное безмолвие («гроб его тихо... повезли...») всего происходящего, отсутствие причитаний, слез или речей, оттененное единственным плачущим под действием лишнего штофа водки солдатом-сторожем (снова реализуется возникший в финале «Сорочинской ярмарки» мотив неодухотворенного движения, источник «которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата...»).

Вообще отсутствие чего-то, *вычитание* — поэтический закон этой маленькой сценки, где все дано с минусовым значением или со знаком неприсутствия. Отсутствует не только сострадание, отсутствуют обычные вещи, обряды и действия («даже без обрядов религии», «ничем не покрытый гроб»). Лишь один резкий мазок краски — красное пятно гроба — оттеняет эту всеобщую голость и бесцветность, подобно тому как плач перепившего солдата оттенял всеобщую холодность и безучастие.

Наконец, все увенчивается противопоставлением похорон бедняка и пышной погребальной процессии. Это напоминает пушкинское стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836), но в последнем случае все выдержано в духе контраста естественности и обездушенного обряда, природного и «цивилизованного», сельского и городского («молитва» и «вздых» вместо нелепых надписей и широкий дуб вместо «безносых гениев, растрепанных харит»). У Гоголя смерть тяжела и неприглядна и там и здесь, и среди богатых и знатных людей, и у бедняков; но в одном случае словно все загромождено громоздкостью и оперной бутафорностью («инвалидный солдат, одетый каким-то капуцином...» и т. д.), как бывает загромождена комната старинной антикварной мебелью; во втором случае ничего загромождающего и отвлекающего нет, словно перед нами только голые стены и гроб, только смерть.

Перейдем к другому аналогичному описанию — из «Шинели». «Акакия Акакиевича свезли и похоронили. И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку

обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп; — существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...»

Таким образом, и в «Шинели» развернута специальная тема: реакция на смерть персонажа. И здесь разнообразные зарисовки, образы, детали накапливаются по одному признаку: полному отсутствию какого-либо участия или сострадания. Но в «Шинели» действие этих однонаправленных подробностей усилено прямым авторским обобщением («скрылось существо... никому не дорогое» и т. д.) и тем, что последнему противопоставлена общепринятая шкала ценностей, на которой Акакий Акакиевич помещен ниже насекомого, «обыкновенной мухи». Кажется, и сам Акакий Акакиевич принимает эту иерархию, смиряется с нею. Замечательно легкое и покорное отношение персонажа (со сторонней точки зрения) к самому факту смерти, как бы продолжающее его покорность и терпимость к унижениям и насмешкам в жизни («существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу...»); смерть уравнивается в ряду других неприятностей и бед, словно прибавляя к ним еще одну, лишнюю; смерть обставляется словечками и оборотами, грозящими отобрать у нее ее экстраординарность. «Сойти в могилу» — принятая перифраза смерти (ср. у Пушкина: «И в гроб сходя, благословил», «...Я гробницы сойду в таинственную сень»), но «существо», сошедшее в могилу «без всякого чрезвычайного дела», придвигает этот акт почти к отправлению чиновничьей функции, причем в той упрощенной, примитивной форме, которая была уделом живого Акакия Акакиевича (так неожиданно преломляется прежний контраст — механического переписыванья и чуть-чуть усложненного «дела», к которому он оказался неспособен: «дело состояло только в том, чтобы переменить заглавный титул»).

Но, пожалуй, высшая точка безучастия и облегчения того, что не должно быть облегчено — реплика департаментского сторожа. «Несколько дней после его <Акакия Акакиевича> смерти послан был к нему на квартиру из департамента сторож, с приказанием немедленно явиться: начальник-де требует; но сторож должен был возвратиться ни с чем, давши отчет, что не может больше прийти, и на вопрос: «почему?» выразился словами: «да так, уж он умер, четвертого дня похоронили». Здесь говорит не только каждое слово, но и каждая пауза между словами. Посланный к Акакию Акакиевичу

чу сообщает вначале только одно — «что не может больше прийти», так как важно не то, что тот умер, а что не может выполнить распоряжения начальника, и если бы не спросили «почему?», то сторож счел бы себя вправе не упоминать о смерти как о вещи второстепенной. Разъяснение «да так, уж он умер» — это как указание причины — уважительной причины, — почему не может прийти, а добавление «четвертого дня похоронили» — как дополнительный, самый сильный аргумент, как будто бы если бы не похоронили, то еще можно было что-то спрашивать с неявившегося чиновника, а теперь-то уж явно нельзя.

«Таким образом узнали в департаменте о смерти Акакия Акикиевича, и на другой день уже на его месте сидел новый чиновник, гораздо выше ростом и выставлявший буквы уже не таким прямым почерком, а гораздо наклоннее и косее». Эти строки — завершающие строки всего отрывка — концентрируют взгляд на всем происходящем с точки зрения бюрократической машины. На потерю человека бюрократическая машина реагирует лишь как на выпадение винтика, требуя соответствующей замены, в коей ей было тотчас удовлетворено. Завершающий эффект всего отрывка в том, что констатирована полная заменяемость утраченного звена (винтика), заменяемость по его функции в системе целого. Все то, что составляло содержание «бедной жизни» Акакия Акикиевича и что несколькими строками выше специально было напомнено одной фразой повествователя («...мелькнул светлый гость в виде шинели...») — все это совершенно безразлично бюрократической машине, фиксирующей лишь то, как новый чиновник сидит и пишет в сравнении с предыдущим («...гораздо наклоннее и косее»).

Отступая вновь от хронологии гоголевского творчества, остановимся еще на соответствующем описании из «Старосветских помещиков» — реакции на смерть Пульхерии Ивановны.

«Покойницу положили на стол, одели в то самое платье, которое она сама назначила... он <Афанасий Иванович> на всё это глядел бесчувственно. Множество народа всякого звания наполнило двор, множество гостей приехало на похороны, длинные столы расставлены были по двору, кутья, наливки, пироги лежали кучами, гости говорили, плакали, глядели на покойницу, рассуждали о ее качествах, смотрели на него; но он сам на всё это глядел странно. Покойницу понесли наконец, народ повалил следом, и он пошел за нею; священники были в полном облачении, солнце светило, грудные ребенки плакали на руках матерей, жаворонки пели, дети в рубашенках бегали и резвились по дороге. Наконец гроб поставили над ямой, ему велели подойти и поцеловать в последний раз покой-

ницу: он подошел, поцеловал, на глазах его показались слезы, но какие-то бесчувственные слезы...»

Этот отрывок для нас особенно интересен, так как несет в себе черты амбивалентности (но в усложненной форме, как мы увидим). Если не пиршественные образы, то обилие еды и питья; сами поминки как явно амбивалентный момент народного быта (посмертная трапеза, продолжение жизни *после* смерти); ликующая природа; беготня и резвость детей в виду смерти (но тут же все по-гоголевски осложняется: «грудные ребенки плакали на руках матерей» — это явная реализация знакомого нам мотива испуганного, чующего беду ребенка); наконец, многократное движение ввысь — к поющим «жаворонкам», к «солнцу», к «чистому, безоблачному небу», контрастирующее с движением вниз («гроб поставили над ямой», «гроб опустили» и т. д.). От мертвого — к ликующей, вечно живой природе; от старости, исхода жизни — к ее началу, ребенку; от земли с ее подземными норами, могилами — ввысь, к небу, — не должны ли эти многократные и однонаправленные движения без остатка растворить трагизм индивидуальной смерти, распада и пресушества крохотной частицы мировой жизни?

Одно из обозначенных только что направлений — от земли и могилы к небу, ввысь — реализует тютчевское стихотворение «И гроб опущен уж в могилу...», кстати, датируемое тем же 1835 годом — годом появления «Старосветских помещиков».

И гроб опущен уж в могилу,
И все столпилось вокруг...
Толкутся, дышат через силу,
Спирает грудь тлетворный дух...
И над могилою раскрытой,
В возглавии, где гроб стоит,
Ученый пастор, сановитый,
Речь погребальную гласит...
Вещает бренность человечью,
Грехопадение, кровь Христа...
И умною, пристойной речью
Толпа различно занята...
А небо так нетленно-чисто,
Так беспредельно над землей...
И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой...

Но у Тютчева взгляд обращается от земли к небу и назад не возвращается (говоря словами другого его стихотворения, «Взор постепенно из долины, // Подъемлясь, всходит к высотам»). Нечто огромное и высокое противоположно земному, ограниченному (но

не морально низкому: в описании нет активного снижения — речь у гроба «умная и пристойная», какая и должна быть). Небесное противопоставлено даже земным речам о небесном как *иное* — может быть, более простое, во всяком случае, таинственно-недоступное, беспредельное. Контраст однонаправлен и непреходящ.

Все иначе в «Старосветских помещиках». Истинный центр отрыва — это, конечно, не Пульхерия Ивановна, а Афанасий Иванович. Взгляд постоянно возвращается к нему, все настроено на ожидание каких-то его слов и поступков. Ведущим моментом является то, что нам, читателям (вместе с персонажами повести), непонятна его реакция; она почти механична, бесчувственна («...на все это глядел бесчувственно»), и эта механичность, казалось бы, продолжает механические шутки Афанасия Ивановича, механический строй его образа мыслей и поведения; но в то же время его реакция и странно сдержанна («...он сам на все это глядел странно»), словно грозит чем-то неожиданным и непредусмотренным. В коллективно-обрядовом действе, где каждому, в том числе родственникам умершего, предуказана определенная роль (что вовсе не исключает искренности и глубины переживания), Афанасий Иванович кажется каким-то несливаемым, инородным телом, и эта непредусмотренность сохраняется до конца, хотя в ее характере наступает решительный перелом. Эффект здесь в том, что подозреваемая было механичность и холодность реакции мгновенно растворяется в таком неподдельно глубоком, страшном горе, которое в состоянии выразить только неожиданно неуместное слово, оборванная речь и безмолвие. «Он поднял глаза свои, посмотрел смутно и сказал: «Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?!» Он остановился и не закончил своей речи». «Это «зачем?» — пишет Гуковский, — одна из тех кратчайших формул поэзии, по которой познается истинный гений художника... «Зачем?» — это значит, что для него, для его любви, она жива, и нет смерти для нее в его любви, и нельзя, невозможно зарыть в землю то, что не умирает, и он не приемлет смерти любимой»⁴¹.

К словам исследователя нужно, однако, то добавление, что не приемлющему смерти любимой пришлось осознать факт этой смерти — и тогда наконец ему открылась вся непоправимость и ужас свершившегося. «...Когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен, — он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слезы как река, лились из его тусклых очей».

⁴¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 85.

Повествование все время возвращается к Афанасию Ивановичу, чтобы оставить за ним последнее слово в пестрой и хаотичной картине погребения. Страшная сила этого описания — в контрасте общего и индивидуального начала. Многократные движения — ввысь, к природе, к ребенку — словно стремятся увести от индивидуальной смерти, но их пересиливает одна косноязычная фраза Афанасия Ивановича: «Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?!» Космической беспредельности противостоит индивидуализированное сознание, которое не мирится, не может мириться со смертью близкого, как бы ни уравнивалась и ни нейтрализовалась эта смерть в естественном течении жизни. То, что в «Невском проспекте» и «Шинели» выражено главным образом негативно (как недолжное) или если позитивно, то косвенно, повествователем (его реакцией на смерть Пискарева или Акакия Акакиевича), в «Старосветских помещиках» воплощено в переживаниях персонажа. Воплощено с дерзкой и, может быть, программной неожиданностью, так как реакцию боли и неприятия мы встретили у человека, у которого, казалось, должны были встретить покорную и механическую подчиненность течению бытия. Вечная обновляемость жизни, смена ее звеньев и «особей» не отменяет трагизма личной смерти, не может утешить того, кто потерял близкого и родного. Эта мысль возникает и крепнет в прямой полемике с понятием вневличного развития целого, усваивая и вместе с тем изменяя многие моменты карнавального восприятия смерти. Амбивалентность снова усложняется — может быть, на самом существенном своем направлении — в вопросе о личном бытии и его зависимости от системы целого.

Наконец, остановимся еще на одном описании — из «Мертвых душ». Десятая глава. Смерть прокурора. «Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: «Ах, боже мой!», послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал. А между тем появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке: тот, кто еще не так давно ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги и был так часто виден между чиновников с своими густыми бровями и мигающим глазом, теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер, или зачем жил, об этом один Бог ведает».

Это описание несколько отличается от всех разобранных выше. Моменты прямого сострадания, участия в умершем здесь исключаются или сводятся до минимума — не только в реакции персонажей, но и повествователя. Или, говоря точнее, эти моменты получают метафизическое, философское выражение. На первый план выступает само значение перехода от жизни к небытию, мгновение этого перехода (последний и в самом деле сведен к *одному мгновению*: «только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь...»); сама ужасающая внезапность смерти. Смерть не сочетаема с жизнью, хотя бы последняя не знала никаких высоких движений и сводилась к отправлению простейших функций («...ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги...»). Смерть страшна «в малом... как и в великом человеке». Если в «Шинели» или «Старосветских помещиках» смерть «малого» взывала к такому же состраданию, такому же участию, как смерть любого человека (в то время как официальное мышление грозит закрепить и интенсифицировать эту убывающую малость, поставив ее на самое низкое место — ниже «мухи»), то в «Мертвых душах» смерть малого и смерть великого уравниваются как философский феномен. Уравниваются в смысле абсолютной нелогичности; странности, ужасности исчезновения индивидуально-живого. А также в связи с этим, в смысле постановки коренных вопросов бытия («...зачем он умер, или зачем жил»). Уравниваются, независимо даже от конкретных ответов на эти вопросы, даже при характерно-гоголевском умолчании, отказе от определенного вывода («...об этом один Бог ведает») ⁴².

⁴² Поясним эту особенность гоголевского изображения следующей аналогией. В «Двух физиологических очерках» (1846) А. Кульчицкого, одного из представителей так называемой «натуральной школы», рассказывается о пошлой, бессодержательной жизни «водевильста» и «непризнанного поэта»: «...Оба эти лица жалки, пусты, никогда не могут они взглянуть прямо в свою сущность и никогда не думают об этом... Одна только смерть, прикасаясь к ним своею величественною рукою, заставляет нас верить, что и они люди...» Эти строки, завершающие произведение, явно подсказаны сценою смерти прокурора в «Мертвых душах». Смерть контрастирует с жизнью персонажа, открывает в нем нечто неожиданное, переводит его с одного уровня (механического, животного) на другой (человеческий). Но «ответ» Кульчицкого более определенный, особенно если учитывать общий контекст «натуральной школы». «Натуральная школа» заострила антитезу потенциальных возможностей человека и их конкретной реализации, высокого предназначения человека и его пошлого реального существования (ср. у Некрасова в неоконченном романе «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», 1843–1848 гг.: «И в один день нападает на меня хандра невыносимая, тоска смертная, сильнее и сильнее разгорается Божия искра, заглохнувшая под пеплом нужды и житейских забот...»). Смерть доводит эту антитезу до предела, раскрывает, так сказать, загадку жизни. У Гоголя все сложнее: во всей глубине обнажена философская проблематика бытия, как некая бездонная бездна, но что в ней скрыто — не говорится. Гоголевское: «Зачем жил, об этом один Бог ведает» — напоминает строки «Медного всадника»: «И жизнь ничто, как сон пустой, // Насмешка неба над

Сдвиг в философскую плоскость отвечает общему духу и строю «Мертвых душ», но его исходный пункт — та же абсолютная непримиримость индивидуальной смерти и жизни целого, которую мы проследили во всех аналогичных описаниях.

* * *

Переосмысление мотивов, образов и сцен, традиционно связанных с народной карнавальной смеховой культурой, усложнение амбивалентности, зияющий контраст индивидуальной смерти и жизни целого, обостренно-трагическое ощущение этого контраста, ведущее к постановке философских проблем, — все это заставляет видеть в Гоголе характернейшего комического писателя нового времени, несводимого к традиции карнавального смехового начала (хотя и имеющего с нею точки соприкосновения)⁴³. Анализ других сторон гоголевской поэтики, мы надеемся, подтвердит и конкретизирует этот вывод.

землей»; но в то же время гоголевский холодный скепсис дан в форме неопределенности. Не предугадана ни разгадка «тайны», ни даже само ее наличие (или отсутствие).

Добавим, что заострение в «натуральной школе» антитезы — человеческая сущность (назначение) и реальное существование — это типичный пример развития и в то же время выпрямления гоголевской сложной художественной философии.

⁴³ Очевидны также точки соприкосновения гоголевского творчества с древними некарнавальными формами комического. В этих формах, которые исследовала О. Фрейденберг, а в последнее время А. Гуревич, не происходило амбивалентное снижение сакрального, высокого, страшного и т. д. Наоборот, «низовое» воспринималось «в контексте серьезного, придавая последнему новое измерение»; «в этой системе сакральное не ставится смехом под сомнение, наоборот, оно упрочивается смеховым началом, которое является его двойником и спутником, его постоянно звучащим эхом» (Гуревич А. Я. К истории гротеска. «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе / Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1975. № 4. С. 327). Постоянство, неотменяемость страшного подчас сближают гоголевский комизм с этой некарнавальной формой комического.

Однако общий эмоциональный спектр гоголевской амбивалентности сложнее, не говоря уже о философской постановке таких новых проблем, как контраст индивидуальной смерти и продолжающейся жизни целого. Перед нами другая, новая форма комического, в которую, однако, вплетены нити, идущие от древних форм.

«СТРАШНАЯ МЕСТЬ». ПЕРСПЕКТИВА В ГЛУБЬ
ГОГОЛЕВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

I. Прегварительные замечания

Среди произведений, которые наиболее ярко демонстрируют особую, гоголевскую сложность художественного письма, должна быть названа «Страшная месь». Андрей Белый даже считал эту повесть характернейшим произведением Гоголя «первой творческой фазы». «Всё здесь подано наиярчайше, нигде нет прописей; всё, надлежащее быть прочитанным, показано как бы под вуалью приема, единственного в своем роде. Не осознав его, — ничего не прочтешь; и только ослепнешь от яркости образов. Сила достижений невероятна в «Страшной мести»; только «Мертвые души» оспаривают произведение это»¹.

«Яркость» письма в «Страшной мести» способна ввести в заблуждение: оно кажется простым до лубочности, до плакатности. Отсюда вошедшее и в школьный и в вузовский обиход разделение повести на два контрастных плана: с одной стороны — героика, с другой — отщепенство. Первое — приподнятое, эпически широкое, со знаком плюс; второе — сниженное, ужасное, со знаком минус. Вот типичное суждение: «Если основная патриотическая тема повести раскрывается в образах Данилы, Катерины, казаков и осуществлена стиливыми средствами народно-героического эпоса, то образ предателя-колдуна разрешен Гоголем в плане романтически ужасного гротеска... Мысль о вине человека, отпавшего от коллектива, изменившего своему народу, Гоголь в «Страшной мести» выразил в романтически условных образах, удалившись от той реалистической основы, которая определяла жизненность повестей «Вечеров»².

Обратим внимание на категорическое определение исследователем вины одного из персонажей: она неизбежно вытекает из контраста двух планов, из кажущейся предельной простоты манеры «Страшной мести». Поэтому, так сказать, заново зондируя эту ма-

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 54.

² Степанов Н. Л. Н. В. Гоголь. Творческий путь. 2-е изд. М., 1959. С. 100.

неру, мы должны спросить себя, в чем же конкретно вина «колдуна», отца Катерины. Это будет контрольный вопрос к более глубокому определению поэтики произведения.

Нетрадиционный подход к ней наметил А. Белый, описавший то, что он называет «приемом» «Страшной мести».

«Явлению колдуна на пире предшествует рассказ о том, как *не* приехал на пир отец жены Данилы Бурульбаша, живущего на том берегу Днепра: гости дивятся белому лицу пани Катерины; «но еще больше дивились тому, что *не приехал...* с нею старый отец...».

Отец подан при помощи «*не*».

Есаул Горобець поднимает иконы — благословить молодых: «...*не* богата на них утварь, *не* горит *ни* серебро, *ни* золото, но *никакая* нечистая сила *не* посмеет прикоснуться к тому, у кого они в доме...»

Колдун подан при помощи «*не*»³, — заключает А. Белый.

Что же представляет собою поданный таким образом колдун-отец?

«Наивные современники Гоголя не постигли стилистической рисовки колдуна частицами «*не*», прошепавшими его контур не линиями, а трещинами в глубину провала, dna которого «никто не видал», — заключает исследователь. Эта рисовка, иначе говоря, обступающие колдуна всевозможные отрицательные словечки, набрасывают на все происходящее сеть иронии — только иронии скрытой, трудно различимой. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» гоголевская усмешка явна; в «Страшной мести» «не увидели этой усмешки в подаче «брета» под формой диканьской вселенной; не увидели, что мало говорящая «фантастика» — много говорящая характеристика показанного коллектива; страшит он, этот коллектив, видящий в непрочитанных действиях чужака весь позитив страшных, колдовских деяний...»⁴

А. Белый, однако, не ограничивается констатацией неопределенности гоголевского рисунка и связанной с ним особой ироничности; он хочет разгадать, что за всем этим скрывалось. Скрывалась «необъяснимость дикарям поступков личности, может, тронутой Возрождением: понятно, что колдун тянется к ляхам и братается с иностранцами». «...Сомнительно, что «легенда» о преступлениях колдуна не бред расстроенного воображения вырождков сгнившего рода, реагирующих на Возрождение; мы вправе думать: знаки, писанные «не русскою и не польскою грамотою», писаны... по-французски или по-немецки; черная вода — кофе; колдун — веге-

³ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 57. (курсив Андрея Белого).

⁴ Там же. С. 56.

тарианец; он занимается астрономией и делает всякие опыты, как Альберт Великий, как Генрих из Орильяка...»⁵

А. Белый, таким образом, *перетолковывает* события и факты повести — особый вид интерпретации, который уже резко отклоняется от художественной основы. Ведь в произведении указанные А. Белым события и факты даны не субъективным планом одного из персонажей, а самим повествователем; поддерживаются всей событийной и повествовательной системой. Следовательно, они должны быть не дешифрованы, а поняты в самом своем «фантастическом» качестве. А. Белый словно натягивает материал повести на другую колодку. Но так можно переиначить любое произведение с элементами фантастики, особенно фольклорного типа. Реалистическое снижение А. Белым фантастики «Страшной мести» до возрожденческой темы, таинственных знаков — до французского текста, неизвестного черного напитка — до кофе и т. д. — в какой-то мере аналогично методологии старших мифологов (например, русского фольклориста прошлого века А. Афанасьева), распознававших в Илье Муромце модификацию бога-громовика, в пиве, которое он пьет, — «старинную метафору дождя», а его стрелах — молнии и т. д.⁶

II. Прием исключения и функция мифа

Вероятно, основной «прием» обрисовки колдуна (мы пока ограничимся только им) правильнее видеть не в системе отрицаний, но в системе исключений. Это именно прием исключения: то, что характеризует колдуна, принадлежит *только* ему, единственно в своем роде. При этом необязательны отрицание или неопределенность признака. Иногда признак может быть очень определенным и конкретным.

«Вдруг все лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо *карых*, запрыгали *зеленые* очи...» и т. д. На наших глазах колдун отчуждается от казачьей стихии. Карие (иногда черные) очи — признак родовой общности (в «Майской ночи...» Галя говорит Левко: «Я тебя люблю, чернобровый козак! За то люблю, что у тебя *карие* очи...»). Человек с карими очами — свой; с зелеными, да еще прыгающими, выпадает из общности.

«Вдруг вошел Катеринин отец... с заморскою люлькою в зубах...» У старика «висела сабля с чудными каменьями». «Заморская

⁵ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 67.

⁶ См.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. М., 1885. С. 304–305.

люлька» и «чудные каменя» выполняют ту же функцию, что зеленые очи вместо карих.

Прием исключения — и в описании фамильного кладбища колдуна, где «гниют его нечистые деды». Не похоже оно на обычное кладбище: «Ни калина не растет меж ними (крестами), ни трава не зеленеет, только месяц греет их...»

Не следует думать, что водораздел проходит по линии: русское (украинское) — «бусурманское», православное — неверное, свое — чужое. А Белый явно абсолютизирует эту грань, видя в старике пришельца из другого, инационального, европейского, «возрожденческого» мира. Но колдун изначально чужд тому миру так же, как и православному. Прием исключения идет вширь, отделяя старика от всех и вся. Это видно, например, в перечислении того, что не хотел есть и что ел колдун, — своеобразный ассортимент блюд, который ставит в тупик Данилу, превосходя все его ожидания и предположения. «Не захотел выпить меду!, «Горелки даже не пьет!» — то есть не любит того, без чего не обходится «добрый козак». Но тут же Данило вспоминает, что «католики даже падки до водки, одни только турки не пьют». Старик бранит галушки: «Знаю, тебе лучше жидовская лапша», подумал про себя Данило». Однако колдун не ест и лапшу. «Только одну лемишку с молоком и ел старый отец» да потягивал из фляжки «какую-то черную воду». Обращает на себя внимание полная необычность еды⁷.

Такая же установка в описании оружия в замке колдуна. «Висит оружие, но всё странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский» — то есть практически ни один «народ». Это знаки какой-то нечеловеческой, запредельной силы. Заметим, что в перечне народов — и те, с которыми воюют казаки и на стороне которых выступал («ляхи») или собирався выступить («крымцы») колдун. Красноречиво, однако, уточнение, касающееся последнего случая: «...направил путь к татарам прямо в Крым, сам не зная для чего». У колдуна нет общности и с теми, руку которых он держит.

Особый вид приема исключения в повести — осмеяние колдуна другими (осмеяние действительное или кажущееся ему). Одна из функций смеха в том, что осмеиваемый исключается из общности людей, между ним и ею возникает непроходимая преграда. Осмеяние граничит с преследованием.

⁷ Эффект тут именно в несочетаемости, странности. С одной стороны, лемишка (изготавливавшаяся из ситной или гречневой муки) — блюдо неизысканное. Н. Маркевич упоминает его, описывая «простонародную кухню» (Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян. С. 156). С другой стороны, какая-то неведомая «черная вода».

Катерина пересказывает молву о колдуне: «Говорят, что он родился таким страшным... и никто из детей сызмала не хотел играть с ним... Как страшно говорят: что будто ему всё чудилось, что все смеются над ним. Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он *открывает рот и выскаливает зубы*. И на другой день находили мертвым того человека».

Потом эта сцена троекратно отзовется: смехом коня, схимника (мнимым смехом) и, наконец, всадника. В двух случаях повторяется вид смеющегося (открытый рот, белеющие зубы), но с возрастающей функцией преследования: человеческое действие оказывается принадлежащим коню или схимнику, давно удалившемуся от мира, то есть вся живая природа, а также божественная сила отступают от старика.

В первом случае момент страшного усиливается еще естественной похожестью и зримостью образа: ржущий = смеющийся конь. «Вдруг конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду и, чудо, засмеялся! Белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке!.. Дико закричал он и заплакал, как иступленный. Ему чудилось, что всё со всех сторон бежало ловить его». Сравним в сцене со схимником, где момент страшного усиливается еще ассоциациями осклабляющегося мертвого черепа: «...Ты смеешься, не говори... я вижу, как *раздвинулся* рот твой: вот белеют рядами твои *старые* зубы!..» и т. д. В этой сцене повторяется также убийство колдуном своего обидчика, преследователя (мнимого).

Сложность ответа на вопрос, в чем вина колдуна, предопределена уже несовпадением субъективных планов повествователя и персонажей. Для последних, прежде всего для Данилы, колдун, как и отец Катерины (вначале Данило еще не знает, что это одно лицо), — носитель злой воли. Жестокие и нечестивые дела якобы происходят всецело из его намерения и интересов. «...Отец твой *не хочет* жить с нами в ладу». «Нет, у него не казачье сердце». Колдун-старик — даже высшее воплощение злой воли; так, по крайней мере, считает Данило: «Знаешь ли, что отец твой антихрист?» Сложнее отношение к колдуну повествователя.

Правда, в целом в повести господствует почти нерасторжимая близость автора к своим персонажам — казакам, что видно, например, в сцене боя: «Коли, козак! гуляй, козак! Но оглянись назад: нечестивые ляхи зажигают уже хаты и угоняют напуганный скот. И как *вихорь*, поворотил пан Данило назад...» Пан Данило словно услышал предостережение повествователя (или, что одно и то же, повествователь своим предостережением выразил невольную догадку Данилы).

Иногда кажется, что повествователь разделяет мнение Данилы о злой воле старика. В сцене колдовства: «Нечестивый грешник! уже и борода давно поседела, и лицо изрыто морщинами... а все еще творит богопротивный *умысел*». «Богопротивный умысел» — это недвусмысленная оценка, данная повествователем.

Но вот более сложный случай. Колдун сидит в подвале, «закованный в железные цепи», ждет казни. Описывается, что он видит и чувствует. Потом подключается авторский план — возникает типично гоголевская нота: «Пусто во всем мире. Унывно шумит Днепр. Грусть залегает в сердце. Но ведает ли эту грусть колдун?» Ответа на вопрос нет. Но уже то интересно, что возможно предположение о некоторой общности переживаний автора и персонажа.⁸

Вернемся, однако, к сцене колдовства. Старику показалось незнакомое лицо. «И страшного, кажется, в нем мало; а непреодолимый ужас напал на него... Колдун весь побелел как полотно». Таинственное лицо — это, вероятно, Иван, мстит ль, незнакомый колдуну, обиженный его дальним пращуром. Все это выяснится потом, из эпилога. Пока же обращает на себя внимание странность поведения колдуна. До сих пор мы (вместе с Данилой) могли считать его суверенным источником зла, так сказать, его высшей инстанцией. Но оказалось, его сила ограничена какой-то другой, более могущественной силой. До сих пор мы могли считать его способным наводить страх на всех. Оказалось, он сам подвластен приступам непреодолимого страха.

Разъяснение всему — в финале повести, в песне слепого бандуриста, в мифе. Финал разъясняет, что на колдуне вина его далекого предка, Петро, позавидовавшего своему названому брату Ивану и убившего его. Наказание было испрошено Иваном, определено божьим решением, а это ставит великого грешника, колдуна, в новую ситуацию.

Миф в «Страшной мести» находится в особом, но не конфликтном отношении с основным действием. Он завершает действие, открывает в нем неясное, предлагает свое объяснение, но последнее ни в чем не противоречит прежде сказанному. Мы уже видели трясение земли, вставание мертвецов (предков колдуна) из гроба, видели «человека с закрытыми глазами» (Ивана), видели смерть колдуна, месть колдуну его предков — все то, что будет фигурировать в мифе. Неопровергаемость мифа, его совпадение с событиями повести перевертывают перспективу: финал повести становится завязкой

⁸ Спустя много лет, в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в статье «Светлое воскресенье», Гоголь уже от своего имени почти дословно повторит первую фразу: «Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!»

и главным трагическим действием, а судьба колдуна, Данилы, Катерины — ее реальным финалом. Взглядом из глубины по-иному освещается вина колдуна и характер «страшной мести».

III. Два вывода

По крайней мере, два вывода следуют из обратной перспективы, установленной финалом повести.

Прежде всего, перед нами проявление особого типа сознания — родового, в котором понятие индивидуальности растворяется в понятии рода — как целого, как общего. Об этом уже писали Андрей Белый и в последнее время Ю. Лотман⁹, но нам, со своих позиций, необходимо внести дополнения и коррективы.

Родовой тип сознания наиболее отчетливо выражен в мифе, обращенном к праисторическому времени. Преступление Петро, позавидовавшего побратиму, направлено и против Ивана, и против единственного его сына, то есть поражает весь род («...лишил меня честного моего рода и потомства на земле. А человек без честного рода и потомства, что хлебное семя, кинутое в землю и пропавшее даром...» — говорит Иван). Со своей стороны, Иван выпрашивает месь для *всего рода* Петро («Сделай же, Боже, так, чтобы все потомство его не имело на земле счастья!»). Род Петро пресекается на колдуне, на его дочери и зяте, а также на самой младшей его отрасли, внуке Иване, совпадающем в своем имени с главою давно погубленного рода. С другой стороны, было предопределено, что в роде Петро наказание распространялось бы не только на все потомство, но и одновременно — от преступлений самого большого грешника, колдуна, на его предков, на весь вымерший уже род («от каждого его злодейства, чтобы деда и прадеды его не нашли бы покоя в гробах...»), и от них — на великого грешника снова. Родовая вина перекрестно увязывает всех — и живущих и умерших. Закон мести «жизнь за жизнь» расширяется до закона — потомство за потомство, род за род.

Тем не менее, вопреки А. Белому, точка зрения рода не есть точка зрения всей повести. А. Белый считал, что повесть в своей первичной основе выражает именно родовое (коллективное) начало; если же она это делает неубедительно или противоречиво, то вопреки намерениям автора. «Адвокат родовой патриотики, Гоголь топит «клиента» [род] почище прокурора»: патриархальная жизнь

⁹ См.: Лотман Ю. М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Ученые записки Тартуского государственного университета, 1970. Вып. 251. С. 17–45.

«приводит к бессмыслице явления на свет без вины виноватого»¹⁰. Вывод соответствует общему взгляду исследователя на Гоголя как на идеолога коллективизма, исподволь изменяющего принятому началу. «Личное у Гоголя — мелко, не эстетично, не героично; личность, выписавшись из дворянства, крестьянства, казачества, гибнет телесно с Поприциным или... прижизненно мертвенеет в мещанском сословии, в которое переползает дворянчик»¹¹. Однако акцент следует резко сместить: из анализа трансформации карнавального начала (в предыдущей главе) видно, что выдвигание вперед индивидуальных моментов не было для Гоголя случайным и произвольным. В этом направлении развивалась вся его поэтическая система, и означенный сдвиг, в свою очередь, освящался особым эстетизмом, вел к поэтизации и утеплению всей атмосферы, окутывающей гибель индивидуального начала. Формула «адвокат родовой патриотики» слишком неточна для поэтическо-философской системы Гоголя, отражающей судьбу древних психологических переживаний и комплексов в исторически изменившееся время. Это видно и на отношении к родовой вине.

Ю. Лотман считает, что в «Страшной мести» отразилась сама «сущность архаического мировоззрения» со свойственной ей «системой категорий» и, в частности, с пониманием вины (греха). «Злодей Петро, убив побратима... становится зачинателем нового и небывалого зла. Преступление его не уходит в прошлое: порождая цепь новых злодейств, оно продолжает существовать в настоящем и непрерывно возрастать. Выражением этого представления становится образ мертвеца, растущего под землей с каждым новым злодейством»¹². Это верно лишь с той поправкой, что «архаическое мировоззрение» не исчерпывает точку зрения повести в целом, что повествование все время преодолевает древнюю «систему категорий», сталкивая их с новыми, современными.

Казалось бы, кто как не Данило должен быть последовательным «адвокатом родовой патриотики», до конца представлять родовое начало (в этом качестве его и воспринимал А. Белый). Для Данилы существует только общность, целое — боевых товарищей, армии, Украины. Однако нарочитая двусмысленность ситуации в том, что, будучи последовательным, он должен признать всецело виновными и себя, и жену, и своего сына — как принадлежащих к проклятому роду. Но этого-то он и не делает, не хочет делать. «Если бы

¹⁰ *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 67.

¹¹ *Там же*. С. 163.

¹² *Лотман Ю. М.* Звонячи в пражднюю славу // Ученые записки Тартуского государственного университета, 1977. Вып. 414. С. 99.

я знал, что у тебя такой отец, я бы не женился на тебе... не принял бы на душу греха, породнившись с антихристовым племенем». Но тут же Данило успокаивает жену: «...я тебя теперь знаю и не брошу ни за что. *Грехи все лежат на отце твоём*». Личный опыт, привязанность к близкому человеку решают больше, чем идея «племени». Финал родовой драмы разыгрывается уже в исторически новое время. Древний тип сознания трагически противоречит развивающейся индивидуализации и личной судьбе.

Но это же самое противоречие имеет вторую, кажется, совсем не отмеченную еще сторону: некую неправильность в божьем решении, чьей волей установлена форма наказания.

«Страшная казнь, тобою выдуманная, человече!» — сказал Бог. «Пусть будет все так, как ты сказал, но и ты сиди вечно там на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покаместь ты будешь сидеть на коне своем!»

Высшее решение не сообразовано с течением времени; оно длится вечно («...ты сиди *вечно* там на коне своем»; так же навечно определены муки великого мертвеца под землей и всего его потомства). Высшее решение не знает милосердия, не считается с переходом от родового к индивидуальному принципу. Оно надвременно и надисторично. В то время как текучесть, изменения бытия властно заявляют о себе.

От божьего суда идет страшная функция осмеяния как преследования, отвержения, исключения из общности (смех окружавших колдуна, смех его коня, кажущийся смех схимника). Ведь это Иван просил Бога сделать так, чтобы «*повеселился бы я, глядя на его муки!*» (ср. перед этим смех братоубийцы: «*Засмеялся Петро и толкнул его пикой...*»; а затем смех спящего всадника: «...увидел несшегося к нему колдуна и *засмеялся*»).

Бог, однако, «посмеялся» и над самим Иваном — «посмеялся» надо всеми. Ибо в своем суде он не присоединяется полностью ни к одной из сторон — ни к пострадавшему, ни к обидчику. Высшее решение непредсказуемо и надлично. Оно воздает каждому свое — и истцу, и ответчику, и потомкам последнего, и людям, вообще не причастным к «страшному, в старину случившемуся делу»: «И пошло от того трясение по всей земле. И много попопрокидывалось везде хат. И *много задавило народу*». Если наказание Ивана можно еще объяснить его несмягчаемой жесточенностью и отсутствием духа всепрощения, то случаи гибели людей во время землетрясения моральному объяснению не поддаются.

Мало считать, что индивидуальная судьба растворяется в родовой вине. Действие разрушения и гибели выходит за пределы ро-

довой вины преступного рода, выходит за пределы вины пострадавшего и стремится к угрожающему расширению своей сферы.

Само понятие *страшной мести* последовательно переходит из одного плана в другой: это месь Петро Ивану (характерно, что его поступок, внушенный завистью, определяется как месь: «...затаил глубоко на душе *месь*»); месь Ивана роду Петро, причем такая, которая определяется лишением последнего возможности мщения («...ибо для человека нет большей муки, как хотеть отмстить и не мочь отмстить»), месь (несостоявшаяся) Данилы колдуну и т. д. Но это и месь Бога — высшая форма мести. Преломляясь из одной плоскости в другую, «месь» накапливает моменты страшного, жесткого до тех пор, пока нам не откроется вся бездна этого понятия — *Страшная месь*.

IV. Несколько параллелей

Проведем несколько параллелей, имеющих целью оттенить особенность концепции повести.

Первая параллель — между «Страшной месью» и «Вечером накануне Ивана Купала», двумя произведениями, самыми «старшими» в диканьковском цикле по времени действия. Не раз отмечалось, что «в обоих повествованиях, которые наиболее глубоко простираются в прошлое, возникает конфликт между патриархальной общностью казаков и отчужденным чужаком...»¹³. Однако при этом не отмечены не менее важные различия.

В «Вечере накануне Ивана Купала» отчуждение (а вместе с ним весь конфликт) возникает в рамках событийного времени повести, возникает на наших глазах. И у этого процесса есть и внешнее и психологическое обоснование (Петрусь — бедняк, изгой, между тем Коржу, отцу Пидорки, угоден лишь богатый жених). И находится стимулятор этого процесса — Басаврюк, по версии деда, «никто другой, как сатана, принявший человеческий образ». Мы еще будем говорить (в следующей главе) о разворачивании конфликта у Гоголя с помощью носителя фантастики. Пока же отметим, что все вместе — и внешние преграды на пути центрального персонажа (Петруся), и психологические мотивы преступления, и участие высшей силы, и сговор с нею («Дьявол!» — закричал Петро. «...На все готов!») — все это создает однократную историю падения. Историю, вариативно повторяющуюся в других условиях (то есть в других

¹³ Städtke K. Zur Geschichte der Russischen Erzählung (1825–1840). Berlin, Akademie-Verlag, 1975. S. 169.

произведениях), но каждый раз локализованную. Словно мировое зло, когда оно хочет самообнаружиться в круговороте жизни, каждый раз проходит через один и тот же цикл индивидуальной судьбы.

В «Страшной мести» нет никаких субъективных или внешних обоснований действий колдуна (здесь-то и проявляется прежде всего отмеченная А. Белым недоговоренность, неопределенность манеры его обрисовки, так сказать, вычет значений и мотивов). Нет также договора с чертом, продажи души — то есть нет моментов свободной воли персонажа (колдуна), вступающего на путь отчуждения. Но, собственно, нет и самого *вступления* на этот путь, так как он предопределен заранее — и предопределен чужой (высшей) волей. Динамический парадокс ситуации в том, что изначальность злых действий, полное отсутствие толчков и стимулов со стороны носителя злой силы (дьявола, черта и т. д.), а также отсутствие подобного образа вообще придают центральному персонажу смысл суверенной инстанции зла, в то время как на самом деле он дальше от нее, чем кто бы то ни был¹⁴.

¹⁴ В связи с этим коснемся соотношения «Страшной мести» и повести Л. Тика «Пиетро Апоне» (русский перевод последней опубликован в «Московском вестнике», 1828, ч. 7, № 4; ч. 8, № 5). Проблема эта давно обсуждается в научной литературе. Еще авторы, подписавшиеся криптонимом А.К. и Ю.Ф., в статье «Страшная месь» Гоголя и повесть Тика «Пиетро Апоне» (Русская старина, 1902, № 3), подчеркнули сходство некоторых описаний и подробностей (например, сцен колдовства). Немецкий исследователь А. Даунхауэр дополнил эти наблюдения; по его мнению, сходство простирается и на общую композицию: большое скопление народа по поводу семейного события в начале обеих повестей, далее описание женской красоты, затем внезапное появление персонажа — колдуна и т. д. (*Dauenhauer A. Gogol's «Schreckliche Rache» und «Pietro von Abano» von L. Tieck // Zeitschrift für slavische Philologie, 1936, B. 13, Doppelheft 3/4, S. 316 и далее*). Все эти совпадения возможны, хотя и необязательно, чтобы они обуславливались прямым влиянием Тика на Гоголя: они скорее заданы общим духом фантастической повести того времени и характером избранного сюжета.

Но обратим внимание на один момент в самом построении ситуации. В «Примечании» к русской публикации повести Тика некто N.N. (возможно, М. Погодин) писал: «Апоне развращается не на сцене, а уже является развращенным, и дьявол в повести приносит ему только склянки и выходит на улицу смотреть, какова погода» (Московский вестник, 1828. Ч. 8, № 5. С. 55). Иначе говоря, в повести Тика отсутствует обычный в таких случаях процесс *падения* персонажа (колдуна Пиетро). В «Страшной мести» продолжена та же тенденция, но продолжена неизмеримо дальше. Само присутствие в повести Тика дьявола (шута Березинта) оставляет возможным совершение акта сделки до начала действия (ср. реплику Березинта к Апоне: «Я поддерживал глупый обман твой, оболщал людей, моей силою исполнилось твое зло...»). У Гоголя участие дьявола (иначе говоря, носителя фантастики) исключено, не говоря уже о создаваемой перспективой мифа ситуации родовой вины, ее противоречии с индивидуальной судьбой и т. д. Всего этого нет в повести Тика. (О восприятии творчества Тика в русской литературе см.: *Данилевский Р.* Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., Наука, 1975. С. 68–113).

По сравнению с «Вечером накануне Ивана Купала» «Страшная месьть» дает более дальнюю перспективу, подходит к проблеме зла с изначальных позиций. Отсюда прибавление к прошедшему времени предпрошедшего времени мифа, отсутствующего в первой повести. Возможно, с этим связано и снятие Гоголем после публикации «Страшной мести» в первом издании «Вечеров» подзаголовок «Старинная быль», поскольку такой подзаголовок локализовал все происходящее до однократного частного события (ср. сохраненный подзаголовок к «Вечеру накануне Ивана Купала»: «Быль, рассказанная дьячком ***ской церкви»).

Теперь проведем параллель между «Страшной месьтью» и кругом легенд о «великом грешнике». Сходство указано еще дореволюционным исследователем Н. Петровым, который напомнил сказания о грешниках, «получивших якобы прощение в своих тяжких преступлениях после раскаяния в них и подвигов поста и молитвы»¹⁵. Н. Андреев, исследовав различные варианты легенды (но опустив вопрос о «Страшной мести»), следующим образом определил их схему:

«1. Некий великий грешник кается в своих грехах.

2. Ему назначается неисполнимая епитимья.

3. Он убивает другого, еще более тяжкого, грешника и тем заслуживает прощение своих грехов; это проявляется в исполнении епитимьи».

Великим грешником, добавляет исследователь, выступает «чаще всего разбойник», иногда кровосмеситель, совершивший грех с матерью, сестрой и кумой, «просто грешник, без более точного определения». Более тяжкий грешник — это человек, который хочет расстроить чужую свадьбу, жестокий пан, кулак-мироед, купец и т. д.¹⁶

Судьба колдуна развивается отчасти в согласии с приведенной схемой. Мифологической предысторией ему предопределено быть именно великим грешником: «...чтобы последний в роде был такой злодей, какого еще и не бывало на свете!» (в составе преступления колдуна есть и мотивы кровосмесительства). Обращение колдуна к святому схимнику равносильно молению о милости («молись о погибшей душе!»), может быть — готовности принять епитимью; но тут схема резко ломается: «...святые буквы в книге налились кровью. Еще никогда в мире не было такого грешника!»

¹⁵ Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник. Киев, 1902. Отд. 2. С. 67.

¹⁶ Андреев Н. Легенда о двух великих грешниках // Известия Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Л., 1928. Вып. 1. С. 188, 189.

«...Весь смысл легенды заключается в противопоставлении кающемуся грешнику (и его грехам) грешника еще более тяжкого (и его грехов)...»¹⁷. В случае же с колдуном более тяжкого грешника просто нет. Огромность вины требовала еще большего искусства, но такого не находится. На том месте схемы, где должно было быть убийство еще более страшного грешника, следует убийство святого схимника. Непоправимость преступлений подтверждена снова и навсегда.

Казалось бы, все у Гоголя развивается в сторону наибольшего превышения меры злодейства. Схема разрушается, так как перед нами «неслыханный грешник». Ему нет соперника в грехе, нет возможности епитимьи и, следовательно, «нет... помилования». Но это только внешний пласт событий. Под ним развивается тенденция ограничения индивидуальной вины, так как самый великий грешник оказывается наименее самостоятельным в свободном проявлении и даже осознании своего интереса. Собственно, мы уже касались этого парадокса при сравнении «Страшной мести» и «Вечера накануне Ивана Купала».

В легенде о «великом грешнике» обычно фиксировалось четкое психологическое состояние раскаяния. Вспомним у Некрасова:

Вдруг у разбойника лютого
Совесьть господь пробудил.

Следовала борьба противоположных сил в душе, сопротивление «зверья-человека» доброму началу до тех пор, пока последнее не одерживало верх:

Совесьть злодея осилила,
Шайку свою распустил...

и т. д.¹⁸

Душевное же состояние колдуна развивается вне субъективно осознаваемых им координат добра и зла, преступления и раскаяния. Даже в момент наивысшего отчаяния и обращения за помощью к схимнику из уст грешника не раздалось ни единого звука раскаяния. Колдун требует не прощения, но милости. «Отец, молись! молись! — закричал он отчаянно. — Молись о погибшей душе!» Ха-

¹⁷ Андреев Н. Указ. соч. С. 194. Н. Некрасов в своей известной легенде «о двух великих грешниках» («Кому на Руси жить хорошо») придал этому противопоставлению революционно-пропагандистский смысл: еще большим грешником, убийство которого принесло разбойнику Кудеяру спасение, оказался мучитель крестьян пан Глуховской.

¹⁸ Кстати, у Некрасова фигурирует и определение, близкое тому, которое отбросил автор «Страшной мести»: «древнюю бльь возвестим».

актерно, что о «погибшей», но не о «раскаившейся». Душевный мир колдуна — если вдруг он приоткрывается — обнаруживает не столько морально-однозначное психологическое переживание вины, раскаяния и т. д., сколько спутанность, неопределенность. Тут мы подходим к еще одной параллели — между «Страшной местию» и развившейся в лоне западноевропейского и русского романтизма «трагедией судьбы».

В трагедии судьбы (З. Вернер, А. Мюльнер, Ф. Грильпарцер, отчасти «Дмитрий Калинин» Белинского) родовая вина делает потомка преступником: кровосмесителем, отцеубийцей и т. д. Преступление рождается из нарочитых недоразумений и путаницы обстоятельств, роковым образом вовлекающих в свою сеть будущего преступника¹⁹. Субъективная воля к преступлению обычно исключается: персонаж не знает, что перед ним его отец, родная сестра и т. д. (так, Дмитрий Калинин не знает, что Софья, с которой он вступил в связь, его сестра: ведь его происхождение как внебрачного сына помещика скрыто обстоятельствами крепостной, семейной драмы, запутанностью общественных отношений). Иначе говоря, в трагедии судьбы персонаж *не знает, что он совершает преступление*. Он даже может предпринимать все усилия, чтобы избежать его, но сцепление обстоятельств коварно опрокидывает благие намерения.

У Гоголя все сложнее. Преступление рождается не из недоразумения. Оно предопределено волей колдуна, совершающего преступление: убийство Данилы и его сына, попытка обольстить дочь. В противоположность герою «трагедии рока» он знает, что делает. Но он не знает, *зачем он это делает*. Психологическая основа действия подрывается не в его осознанности, но в его мотивировке и импульсах.

«Не мог бы ни один человек в свете рассказать, что было на душе у колдуна; а если бы он заглянул и увидел, что там деялось, то уже недосыпал бы он ночей и не засмеялся бы ни разу. То была не злость, не страх и не лютая досада. Нет такого слова на свете, которым бы можно было его назвать: Его жгло, пекло, ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море. *Но не от злости хотелось ему это сделать; нет, он сам не знал от чего*».

Размах предполагаемого жестокого деяния предельно широк: это уже преступление против всех соотечественников. И вытекает оно из личного устремления, осознается персонажем. Но в то же время это устремление не имеет осознанной мотивировки. Тяжесть

¹⁹ Эта особенность «трагедии судьбы» подробно разбирается в моей книге: Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 275 и далее.

и размах преступления, оказывается, не подкрепляются никакой субъективной целесообразностью. Поступки колдуна определены субъективно, но словно кто-то чужой формирует и стимулирует его волю. Отсюда заметный налет марионеточности в его движениях и мироощущении: «Ему чудилось, что будто *кто-то сильный влез в него* и ходил внутри его и бил молотами по сердцу, по жилам...»

В то же время колдун (в отличие, скажем, от «подтанцывающих» старух в «Сорочинской ярмарке») чувствует эту марионеточность. Авторской интроспекцией обнаруживается невыразимая тяжесть его ощущений, не совпадающих полностью ни с одним известным чувством («нет такого слова на свете...»). Палач становится жертвой. Не вытекает ли невообразимая спутанность его переживаний из той же несвободы и связанности, которая предопределена высшим решением?

В современную жизнь вмешиваются фатальные силы, опровергающие плоскую альтернативу добра и зла, а также рационалистическое понятие индивидуальной вины. И вмешательство это трагично в той же мере, в какой трагично столкновение доисторической моральной категории общего, «рода» с индивидуальной судьбой живого человека.

Выше упоминалось, что в «Страшной мести» описывается землетрясение, под ударами которого погибают совсем непричастные к старинному событию люди. Это первый гоголевский образ стихийного бедствия, катастрофы. Потом он будет развит в статье «Последний день Помпеи», отразится в структуре «Ревизора» (о чем речь впереди), — вплоть до образа «всемирного землетрясения» в «Выбранных местах из переписки с друзьями»²⁰.

«Страшная месь», мы видим, действительно открывает необыкновенно глубокую перспективу в гоголевский художественный мир, dna которого, говоря словами писателя, «никто не видал».

²⁰ В 15-й статье этого цикла «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» Гоголь в связи с стихотворением Н. Языкова «Землетрясение» распространял этот образ на всю современную эпоху — на «тяжелую годину всемирного землетрясения, когда все помутилось от страха за будущее».

РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ

Вряд ли нужно напоминать о том месте, которое занимала фантастика в литературе гоголевского времени — прежде всего в литературе романтизма. Художественное направление, провозгласившее всемогущество поэтического духа, придавало фантастике чрезвычайное значение, избрав, как говорил Гофман в одном произведении (в «Крошке Цахесе...»), господина Фантазуса своим соавтором. Романтики высоко ценили познавательные возможности фантастики, силу ее воздействия на читателя; они разработали до совершенства, до изощренности поэтику фантастического.

Но не в меньшей мере, чем для понимания романтизма, важна эта проблема и для реализма. Ведь только конкретно изучив все формы фантастического, которые выработал романтизм, проследив их трансформацию, мы можем определить место фантастики в системе реалистического искусства. Каков в связи с этим характер гоголевской фантастики — вот вопрос, который уже ставили и еще не раз будут ставить перед собой исследователи.

Подчеркнем с самого начала особенность нашего подхода к проблеме: нас интересует, во-первых, именно парность категорий «реальное» и «фантастическое», род их взаимоотношения и отталкивания. И, во-вторых, мы берем названные категории не в плоскости философских взглядов и мировоззрения автора (исследование этого мировоззрения — особая задача), а как опорные пункты его художественного мира, моменты структуры его произведений, — то есть как художественные оппозиции.

Чтобы увидеть развитие этих оппозиций у Гоголя и тот знаменательный результат, к которому оно привело, нужно начать несколько издалека. Остановимся на одной тенденции, возникшей в лоне немецкого романтизма (хотя эта тенденция, разумеется, имела аналогии и в других национальных литературах — на чем в данном случае мы не будем задерживаться специально).

I. О завуалированной (неявной) фантастике

В позднем немецком романтизме усиливается стремление ограничить прямое вмешательство фантастического в сюжет, в ход повествования, в поступки персонажей и т. д. Речь идет вовсе не об

«изгнании фантастики», а о преобразовании меры и форм ее проявления.

Жан-Поль Рихтер (близкий в трактовке фантастики к романтической эстетике) выделяет два ложных способа «употребления чудесного». Первый, или материальный, способ состоит в том, что намеченные были фантастические образы дезавуируются самим автором и волшебный свет луны превращается в обыкновенный дневной свет. Есть художники, которые поступают противоположным образом: они нагромождают чудеса, не объясняя их и не считаясь с принципами правдоподобия. Существует, однако, третий, истинный, по мнению немецкого теоретика, путь, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром. «Ибо величайшее неразрушимое чудо — это вера человека в чудо, и величайшее явление духа — это наша боязнь духов в этой деревянной, полной механики жизни»¹.

Жан-Поль находит удачный образ истинной фантастики: «Пусть чудо летит не как дневная и не как ночная птица, но как сумеречная бабочка».

Проследим, как реализуется «сумеречная», промежуточная природа фантастики в «Песочном человеке» (1815) Гофмана, писателя, который так много сделал для сближения фантастического плана с реальным.

С самого начала рассказа читателю предлагаются два противоположных взгляда на «странное» и «чудесное» в жизни, два типа мироощущения. Первый тип выражен в письмах Натанаэля, другой — в письмах Клары, его невесты.

Натанаэль сообщает в своем письме: «Что-то ужасное вторглось в мою жизнь! Мрачное предчувствие страшной грозящей мне участи стелется надо мною...» Он вспоминает страшную, слышанную им в детстве сказку о Песочном человеке, который засыпает детям песком глаза и выклеивает их. Натанаэлю кажется, что Песочный человек реально существовал в образе адвоката Коппелиуса, а теперь вот он оживает в продавце барометров Коппола... Кошмарные видения преследуют юношу. «Он беспрестанно говорил, что всякий человек, мня себя свободным, лишь служит ужасной игре темных сил...»

Клара убеждает Натанаэля: все описанное «произошло в твоей душе». Она говорит: все страшное в жизни — это «фантом нашего собственного «я», чье внутреннее сродство с нами и глубокое воз-

¹ Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Leipzig, 1923. S. 36. См. также: Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 76–77.

Таким образом, вне авторской свидетельской позиции дается даже такое важное событие, как сговор майора с чертом, то есть самая сердцевина фантастики — персонификация в человеческом образе ирреальной злой силы.

К форме слухов нужно прибавить еще *форму сна*. Сон, который, начиная с античных времен, создавал в произведении ситуацию «другой жизни»⁴, вместе с тем призван был у романтиков замаскировать ее ирреальную природу. То, что является во сне, в отношении своего источника остается проблематичным. Вызвано ли сновидение откровением «другой жизни» или всего только субъективной переработкой реальной информации, остается неразъясненным. Барон (в «Магнетизере») видит во сне датского майора, который острой иглой пронзает ему череп. Это могло быть и действием человека, ставшего орудием дьявола, и просто впечатлением от человека злого и наделенного силой внушения (впоследствии ощущение укола в голову переживает и другой персонаж рассказа — Мария).

То, что развитие Гофманом принципа завуалированной фантастики совершалось обдуманно, подтверждает ряд его программных высказываний. В «Выборе невесты» художник Эдмунд Лезен рисует так, что картина двоится: на ней видны «всякие образы, то гении, то редкостные звери, то девушки, то цветы»; однако все в целом представляется лишь «купой деревьев, сквозь которую просвечивают чарующие лучи вечернего солнца». Эдмунд говорит, что подобную двойственность переживаешь и в жизни, когда отдавшись созерцанию природы, вы видите, как «из кустов и деревьев ласково глядят на вас всякие причудливые образы». Уловить эту двойственность — значит, по Гофману, привнести в пейзаж «истинно поэтическое, фантастику». В «Серапионовых братьях» (1819–1821), — произведении, в котором несколько друзей рассказывают и комментируют различные истории, — как раз после «Выбора невесты», говорится о стремлении «приурочивать фантастическое к настоящей, реальной жизни, а не искать его Бог знает где». Фантастическое, замечает Теодор, напоминает «прекрасный сад, разведенный подле городских стен, так что всякий может в нем гулять и наслаждаться, нисколько не отрываясь от обыденных занятий». Смысл сравнения предельно ясен: в истинном изображении граница между фантастикой и реальностью подвижна, так что переход из одной области в другую протекает почти незаметно. Кстати, рассказ «Мадемуазель де Скюдери» (1819) заслужил единодушное одобрение друзей и название «серапионовского» в особенности за то, что «автор, осно-

⁴ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 197.

вав рассказ на исторической почве, умел в то же время придать ему фантастический колорит».

Что касается художественной цели этого сближения, то она отчетливо указана в беседах серапионовцев. После рассказа об Адельгунде, о вторжении в жизнь демонической силы говорится: «Если даже провести такую теорию, что воображение Адельгунды увлекло и отца, и мать, и сестру и что качание тарелки существовало только в их мозгу, то не следует ли уже одну такую силу, которая, подобно электрическому удару, поражает насмерть разом трех лиц, признать самым опасным из всех существующих привидений». Страшно не только существование ирреальной силы, страшно уже то, что ее могли вообразить, что мысль о ней разрушительна. В повседневности скрыт механизм, функционирование которого аналогично действию ирреальной силы.

В России гофмановский принцип завуалированной фантастики был осознан и освоен довольно рано. Его пытался применить уже Антоний Погорельский.

Автор книги «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) навлек на себя впоследствии обвинения в поверхностном восприятии Гофмана. Об этом писал С. Игнатов, отмечавший, что в «Пагубных последствиях необузданного воображения» Погорельский неприкрыто подражал «Песочному человеку», упрощая и выхолащивая содержание последнего.

Вентурино (который соответствует гофмановскому Коппелиусу) отличает такой признак, как демонический смех. Но вся сложная система средств, устанавливающих параллелизм персонажа со злым духом, отпадает; остается случайная деталь. У куклы Аделины (которая соответствует гофмановской Олимпии) из глазных впадин выскакивают «прекрасные голубые глаза», и потрясенный Алцест (соответствующий Натанаэлю) поднимает их и убегает из комнаты. Но вся сложная символика глаз, которые выклеывает Песочник, которыми торгует Коппола и т. д., Погорельским вновь оставлена в стороне — сохранена лишь случайная деталь. «Алцест мог с таким же успехом схватить зубы Аделины или что другое... Погорельский подражал только внешней стороне рассказа, совершенно оставляя в стороне то глубокое содержание, которое всегда придавал Гофман своим произведениям»⁵.

И все же — надо отдать Погорельскому должное — он одним из первых, пусть в грубых чертах — попытался воссоздать у нас

⁵ Игнатов С. А. Погорельский и Э. Гофман // Русский филологический вестник, 1911. Т. 22. С. 271. См. также: Ботникова А. Б. Э.-Т.-А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977; Гугнин А. А. Серапионовы братья в контексте двух столетий // Серапионовы братья. М., 1994. С. 5–40.

отмеченный принцип фантастики. После рассказа «Пагубные последствия...» повествователь задается вопросом, возможно ли, чтобы молодой человек мог влюбиться в куклу, возможно ли столь невероятное событие. И «двойник» автора отвечает: разве в свете мало кукол, в которых влюбляются? Этот диалог, являющийся вольной передачей соответствующего сатирического мотива гофмановского рассказа⁶, обнажает параллелизм фантастического и реального. Понятно, что этот параллелизм на первых порах было легче уловить там, где он являлся сатирически заостренным, иначе говоря, был подчинен специфически гротескной теме *омертвления живого*, с использованием мотивов куклы, автомата, марионетки и т. д. (впоследствии мы увидим, как эти мотивы — но уже на новом уровне — были развиты в «Мертвых душах»).

У В. Одоевского, вообще говоря, очень тонко чувствовавшего Гофмана, мы уже видим стремление освоить принцип завуалированной фантастики в более широком, философском объеме. В «Русских ночах» (1844) Фауст, alter ego автора, говорит, что «на всякую, самую безумную мысль, взятую из дома сумасшедших, можно отыскать равносильную, ежедневно обращающуюся в свете». Например, «какое различие между понятием одного сумасшедшего, что когда он движется, движутся все предметы вокруг его, и доказательствами Птоломея, что вся солнечная система обращается вокруг земли?» Встречаем мы у Одоевского и попытки воспроизвести те элементы поэтики фантастического, которые бы не давали читателю остановиться на фантастическом плане и намекали бы на относительное значение последнего. В «Эльсе» (1841) дядя-мистик придерживался в своих рассказах такого тона, что нельзя было установить, «в самом ли деле дядя верил своим словам или смеялся над ними». Когда его просили оставить двусмысленный тон, «дядя улыбался с простодушным лукавством и замечал, что без этого тона нельзя обойтись, говоря о многих вещах в этом мире и особливо о вещах не совсем этого мира».

Наконец, намечен был Одоевским и путь снятия параллелизма — в пользу реального плана. В рассказе «Черная перчатка» (1838) молодым каждую ночь является призрак. Как и в гофмановской «Мадемуазель де Скюдери», возникает страшная тайна. Но — «то, что кажется огромным и страшным во мраке ночи, рассыпается с дневным светом...» Оказалось, что таинственная перчатка — мистификация дяди, желавшего отвести молодых от опасной дороги

⁶ У Гофмана после разоблачения Олимпии в свете распространилась «недоверчивость к человеческим лицам». Многие влюбленные стали задумываться над тем, не пленены ли они «деревянной куклой».

буржуазной респектабельности и расчета. Страшное — не столько во вторжении ирреальной силы, сколько в систематизме — воспитании, основанном «на практических правилах».

Блестящее выражение нашел принцип параллелизма фантастического и реального в пушкинской «Пиковой даме» (1834). Проследим более подробно, как создается здесь этот параллелизм.

В рассказе Гофмана из серапионовского цикла «Счастье игрока» говорится, что есть два рода игроков. «Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное, неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла... Других привлекает только выигрыш, игра, как средство разбогатеть». Несомненно, Германн ближе ко второму виду игроков. Однако его планы обогащения целиком зависят от тайны трех карт, то есть от «вмешательства некой высшей силы». В этом — особое обаяние и драматизм пушкинского «образа игры», через посредство которого наша душа входит в самую «кузницу Рока». Существует ли тайна трех карт? Таинственная игра высших сил?

Мы вновь встречаем в «Пиковой даме» разветвленную систему завуалированной фантастики. Такова, во-первых, фантастическая предыстория: более полувека назад, в Париже, граф Сен-Жермен открыл графине тайну трех карт. Повествует об этом Томский: «Вы слышали о графе Сен-Жермене, о котором *рассказывают* так много чудесного. Вы знаете, что он *выдавал* себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира...» Фантастическая предыстория, мы видим, разворачивается в форме слухов и рассказов других. Пылкость заверения словно должна заставить забыть, что это заверения не очевидцев: «Но вот что мне *рассказывал* дядя, граф Иван Ильич, и в чем он меня уверял честью...» (следует доказательство существования тайны трех карт — случай, имевший место с «покойным Чаплицким»).

В современной же событийной канве повести тайна дана своеобразно — как переживание тайны сознанием Германна. «Что, если, — думал он, — что если старая графиня откроет мне свою тайну!» Существование тайны как бы подтверждено страстностью стремления и надежд Германна.

Германн — ночью в комнате графини. «В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». Даны черты

демонизма, даже брошен намек на действие гальванической силы, но все — только в форме восприятия и предположений персонажа.

Германн просит старуху раскрыть тайну. «Это была шутка... клянусь вам! это была шутка!» — отвечает графиня. Казалось бы, тайна снята. Но Германн напоминает случай с Чаплицким. «Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души». Значит, тайна вновь обретает силу? Но может быть, старуху «смутило» воспоминание о человеке, к которому она, по уверению молвы, благоволила? Или лживость этой легенды и невозможность ее опровергнуть? Ответа на все эти предположения нет.

Германн умоляет старуху: «Может быть, она <тайна> сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Я готов взять грех ваш на свою душу...» Возникает ключевой мотив фантастики — о договоре человека с дьяволом, но опять в форме предположений и мыслей Германна. Мгновением позже старуха прямо названа «старой ведьмой». Но это опять — лишь восклицание отчаявшегося и ожесточившегося Германна⁷.

Единственное событие ирреального плана, последовательно выдержанное в форме сообщения повествователя — явление Германну умершей графини. Но перед этим не зря поясняется, что Германн был возбужден необыкновенно, что перед гробом графини он «оступился и навзничь грянул об землю», что в тот день он «пил очень много» и «вино еще более горячило его воображение» (заметим, что вино обычно выполняло роль настоящего медиума всех чудес. Даже в самых фантастических произведениях редко обходилось без того, чтобы перед появлением мертвецов, привидений и т. д. герой не пропустил несколько кружек вина). Вводится и форма сна, правда, с четким указанием на последующее пробуждение. «Видение» дано уже не в форме сна, но как случившееся наяву. Однако реальное или галлюцинируемое — вот ведь в чем вопрос. И он снова оставлен без ответа.

Германн тем временем горит желанием «воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила». Неизвестно только, действительная или воображаемая тайна в его руках.

В последней главе (описание игры Германна) в повествование вводится такое средство завуалированной фантастики, как совпадения. Причем если, с одной стороны, совпадения достигают высшей степени, то с другой — происходит нечто непредвиденное, сводящее эффект от этих совпадений к нулю. Три раза подряд (!) выпадают карты, обещавшие Германну выигрыш. Это могла быть «тайна».

⁷ О раздвоении «образа графини» («между бытом и фантастическим миром Германна») см. также: Бочаров С. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 188 и далее.

Но мог быть и случай, причем такой, который уже, кажется, превышает всякую естественную возможность. Однако в третий, решающий раз Германн обдернулся. Факт ошибки Германна не подлежит сомнению, присутствие нужной карты специально оговорено повествователем («Направо легла дама, *налево туз*»). Но не ясен субъективный источник этой ошибки. Взял ли Германн не ту карту под влиянием нервного возбуждения и мыслей о графине? Или это была в то же время «месть старухи»?

Зачин этой главы — «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе...» — также не дает окончательного психологического объяснения произошедшего. Зачин сообщает о вытеснении «образа мертвой старухи» идеей трех карт (Германн думал теперь только о них, видел все вокруг через их призму); в финале же имело место как бы обратное замещение этой идеи образом старухи, и мы вновь оказываемся перед дилеммой: произошло ли это в результате естественной работы подсознания или в нее вмешалась посторонняя сила?

Изображение в «Пиковой даме» все время развивается на грани фантастического и реального. Пушкин нигде не подтверждает тайну, но он нигде ее и не дезавуирует. В каждый момент читателю предлагается два прочтения, и их сложное взаимодействие и «игра» страшно углубляют перспективу образа⁸.

Известный отзыв Достоевского о «Пиковой даме» касается именно этой двойственности: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал Пиковую Даму, — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром... Вот это искусство!»⁹

⁸ И. В. Семибратова в статье «Фантастическое в творчестве Пушкина» (сб.: Замысел, труд, воплощение... М., 1977) возражает против мысли о параллелизме планов в «Пиковой даме»: «Параллелизм предполагает несмыкание литературных рядов, перед нами же — явное их скрещение...» (С. 170). Но такое возражение переводит всю проблему в русло спора о словах, к тому же не совсем оправданного (в неевклидовой геометрии параллельные, как известно, сходятся). Как видно из всего сказанного, мы имеем в виду параллелизм версий, возможность двойного («фантастического» и «реального») прочтения, что не только не исключает, но предполагает вхождение фантастических деталей в реальный план. Кстати, А. Слонимский в своем тонком разборе «Пиковой дамы» также говорит о «колебаниях между фантастической и реально-психологической мотивировкой» (Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 524). Ср. также: Полякова Е. Реальность и фантастика «Пиковой дамы» // В мире Пушкина. М., 1974. С. 386.

⁹ Достоевский Ф. М. Письма. Т. 4. М., 1959. С. 178. Отметим, кстати, неточность вывода немецкого исследователя М. Горлина (автора монографии «Гоголь и Гофман») о полной противоположности поэтики пушкинской повести и произведений Гофмана. Кате-

Сказанное Достоевским должно быть отнесено, конечно, вообще к принципу параллелизма фантастического и реального.

Принцип завуалированной (неявной) фантастики нашел широкий отклик и понимание в русском литературном сознании. Об этом говорят суждения по поводу творчества Гофмана.

Н. Полевой писал в 1833 г., что «возможное» является у Гофмана «как бы действительным, ибо где предел тому, что может быть?»¹⁰. Станкевич (в кружке которого Гофман вообще пользовался огромным уважением¹¹) говорил в письме М. Бакунину (8 ноября 1835 г.): «Я думаю, ты поймешь хорошо фантастическое Гофмана — это не какая-нибудь уродливость, не фарсы, не странности... Его фантастическое естественно — оно кажется каким-то давнишним сном»¹². Белинский в 1840 г. писал, что у Гофмана «фантастическое» — «поэтическое олицетворение таинственных враждебных сил, скрывающихся в недрах нашего духа. С этой точки зрения болезненность Г<офмана> у меня исчезла — осталась одна поэзия». Специально останавливается Белинский на «Магнетизере»: «Хочется перечесть его «Что пена в вине, то сны в голове» — Альбано не фантазмагория, а действительность: *теперь* я это знаю»¹³.

Наконец, приведем еще один отзыв, правда, относящийся к более позднему времени. В своем «Примечании к «Русским ночам» В. Одоевский писал: «Гофман всегда останется в своем роде человеком гениальным», так как он «изобрел особого рода чудесное». «Гофман нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его

горичность вывода Горлина объясняется двумя обстоятельствами: во-первых, исследователя интересует влияние Гофмана на Пушкина, которое действительно является проблематичным; а во-вторых, он обращает внимание преимущественно на «математический ясный язык» и «прозрачную простую композицию» («Пиковой дамы», столь противоречащие «принципам гофмановского искусства» (*Gorlin M. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann. Leipzig, 1933. S. 15–16*). Но все это не исключает симптоматичных переключек в самом типе фантастики (точнее, в типе взаимодействия фантастического и реального).

¹⁰ Московский телеграф, 1833, № 8. С. 575 (курсив в тексте статьи).

¹¹ Кстати, приведем одно неопубликованное свидетельство. Н. Фролов в рукописной биографии Станкевича, с которым он был дружен, писал о его московском кружке: «Сказки Гофмана вводили в святилище искусства. Они сильно действовали на фантазию; в ее призме разрешали они много смутных вопросов жизни. Гофман имел большое влияние на развитие нашей молодежи» (Отдел письменных источников Государственного исторического музея, ф. 351, ед. хр. 64).

¹² Станкевич Н. Переписка. М., 1914. С. 583.

¹³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 508. «Что пена в вине, то сны в голове» — так назывался рассказ «Магнетизер» в переводе Д. Веневитинова (перевод подзаголовка рассказа: «Träume sind Schäume»).

чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную... В обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто, — таким образом, и волки сыты, и овцы целы; естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа...»¹⁴

II. Завуалированная (неявная) фантастика у Гоголя

Переходя к Гоголю, мы прежде всего должны установить следующее. Все произведения Гоголя, в которых так или иначе выступает фантастика, делятся на два типа. Деление зависит от того, к какому времени относится действие — к современности или к прошлому (давность прошлого — полвека или же несколько веков — не имеет значения; важно, что это *прошлое*).

В произведениях о «прошлом» (их шесть: пять повестей из «Вечеров» — «Пропавшая грамота», «Вечер накануне Ивана Купала», «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Заколдованное место», а также «Вий»¹⁵) фантастика имеет общие черты. Общие, несмотря на то, что в одних произведениях (например, в «Заколдованном месте») фантастика пронизана иронией, несколько шаржирована, а в других (в «Вие», «Страшной мести») — дана вполне серьезно.

Высшие силы открыто вмешиваются в сюжет. Во всех случаях — это образы, в которых персонифицировано ирреальное злое начало: черт или люди, вступившие с ним в преступный сговор. Фантастические события сообщаются или автором-повествователем или персонажем, выступающим основным повествователем (но иногда с опорой на легенду или на свидетельства предков-«очевидцев»: деда, «тетки моего деда» и т. д.).

Отметим еще одну черту — отсутствие фантастической предыстории. Она не нужна, поскольку действие однородно и во временном отношении (это прошлое), и в отношении фантастики (не концентрирующейся в каком-либо одном временном отрезке, а распределяющейся по всему действию). Предыстория есть только в

¹⁴ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 189.

¹⁵ В комментариях к академическому Полному собранию сочинений Гоголя отмечено, что «вопрос о времени, к которому приурочено действие «Вия», не вполне ясен»: то кажется, что события имели место в XIX, то — в XVIII, то в XVII веках. Но с точки зрения концепции Гоголя важно одно — что они были давно. На это дважды указано в повести: в начале ее, в примечании, что это — «народное предание» (то есть повествование о событиях давно минувших); и в конце, в описании церкви, которая со временем «обросла лесом, корнями, бурьяном... и никто не найдет теперь к ней дороги».

«Страшной мести» (песня бандуриста); к основному прошедшему времени она относится как мифологизированное предпрошедшее время (Plusquamperfekt); но с точки зрения фантастики она не имеет перед основным действием никаких преимуществ.

Иначе строятся произведения второго типа: «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь, или Утопленница». В «Сорочинской ярмарке» действие происходит «лет тридцать... назад», в начале XIX века. Около этого времени происходят и события «Майской ночи...». Более точного приурочивания гоголевская манера письма не требует. Важнее, что это уже наше время, время читателя Гоголя, противоположное прошлому.

Временная установка выявляется в организации материала. «Вам, верно, случалось слышать где-то валяющийся отдаленный водопад... Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки?..» («Сорочинская ярмарка»). Читатель Гоголя может принять участие в ярмарке как ее современник и очевидец (ср. в «Вечере накануне Ивана Купала», где такое участие исключается: «В старину свадьба водилась *не в сравненье нашей*»). Во всех повестях из «Вечеров» введение или эпилог (или то и другое) отодвигают действие в прошлое, напоминая, что это — «в старину случившееся дело». Только две повести (не считая «Ивана Федоровича Шпоньку...») ¹⁶ обходятся без такого введения или эпилога — «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь...».

А как в них обстоит дело с фантастикой? Начнем с «Сорочинской ярмарки».

Почти с началом действия среди персонажей возникает ожидание каких-то страшных событий и бед. Оказывается, под ярмарку отведено «проклятое место», в дело «замешалась чертовщина». Обо всем странном пока сообщается исключительно в форме слухов. Купец *говорит*, что волостной писарь *видел*, как в окне сарая «выставилось свиное рыло и хрюкнуло так, что у него <то есть у писаря> мороз подрал по коже». «Все наполнилось *слухом*, что где-то между товаром показалась красная свитка. Старухе, продававшей бублики, *почудился* сатана...». Все ей поверили, «несмотря на то, что продавщица бубликов, которой подвижная лавка была рядом с яткою шинкаря, раскланивалась весь день без надобности и писала ногами совершенное подобие своего лакомого товара». Не обходится и без вина — этого, мы видели, медиума всех чудес.

¹⁶ Дело в том, что действие «Ивана Федоровича Шпоньки...» развивается уже вне фантастики, или, точнее, с помощью особой «нефантастической фантастики» (См. об этом понятии ниже).

В V главе сообщается об уговоре Грицько с цыганами, которые обещали помочь ему заполучить Параску. Поэтому описываемые затем уже от лица повествователя странные события могут быть восприняты как проделки цыган, запугивающих Черевика. Последующая реплика цыгана — «Что, Грицько, худо мы сделали свое дело?» — укрепляет это предположение.

Поэтому Г. Н. Пospelов прочитал повесть так: «...Грицько и его приятели из «Сорочинской ярмарки»... не знают уже вообще ничего чудесного, кроме собственной своей храбрости и смекалки. Теперь чудесное осталось лишь в легенде о «красной свитке», которой можно напугать глухих стариков, чтобы получить от них согласие на свадьбу дочери»¹⁷. О, если бы дело обстояло так просто...

После договора Грицько с цыганами происходят следующие события: в окно выставилась «страшная свиная рожа»; Хивря подает Черевика вместо рушника «красный обшлаг свитки»; у Черевика вместо коня к узде оказывается привязанным «красный рукав свитки» (не свитка целиком, а именно рукав; это очень важно, так как Черевик только что подумал об этом рукаве: «Неугомонен и черт проклятый: носил бы уж свитку без одного рукава»); далее хлопцы ловят и вяжут Черевика как вора, укравшего у Черевика (то есть у самого себя) кобылу... Трудно представить себе, как конкретно выразилось участие цыгана в каждом из этих чудес...

Прямого указания на ирреальность событий в повествовании нет. Наоборот, все, кажется, сделано для того, чтобы ее нейтрализовать: форма слухов — там, где говорят персонажи; версия об участии цыган, где о странном сообщается повествователем. Но было бы рискованным делом попытаться логически распутывать событийную нить произведения.

Один из первых критиков «Сорочинской ярмарки» задавал автору ряд недоуменных вопросов: «Кто перепугал беседовавших в хате у кума, выставя в разбитое кем-то окно свиную рожу? Каким чудом, среди белого дня, у Черевика, не слепого, вдруг исчезла из рук кобыла и осталась в них одна только уздечка с привязанным к одной куском красного сукна? или вместо ручника очутился красный обшлаг? Земляку моему Паньку не угодно было объяснить всего этого, и вместо развязки стольким чудесам он предоставил нам, как кажется, догадываться, что все сии фокусы проделаны цыганом... Намерение ладно; но мало ли кто что думает и не выполняет!»¹⁸

¹⁷ Пospelов Г. Н. Творчество Н. В. Гоголя. М., 1953. С. 46.

¹⁸ Царынный Андрий (А. Я. Стороженко). Мысли малороссиянина, по прочтении повестей Рудаго Панька... // Сын отечества и Северный архив, 1832, № 4. С. 224–225.

Рассуждения критика заданы определенным стереотипом мысли: автор хотел, но не смог мотивировать события повести. Но именно такое восприятие, со своей стороны, оттеняет нарочитую немотивированность «чудесного».

Впоследствии о «промахах» Гоголя писал исследователь его творчества Н. Котляревский: «Мог ли цыган так хитро спрятать все нити своей интриги и «чудесного» вмешательства в ход сватовства парубка — это остается на совести автора...»¹⁹. Восприятие «интриги», с точки зрения наивного реализма, вновь оттеняют отступления Гоголя от последнего — едва ли не предумышленные (это в конце концов допускает и Н. Котляревский: «Может быть, в этой малопонятливости и заключался умысел художника»²⁰).

Прямого нарушения жизнеподобия, тем более прямой фантастики (в ее современном, «сегодняшнем» событийном плане) в «Сорочинской ярмарке» нет. Но некий фантастический отсвет в ней заметен.

Присмотримся еще к фигуре цыгана, с которым вступает в сношения Грицько. «В смуглых чертах цыгана было что-то злобное, язвительное, низкое и вместе высокомерное... Совершенно провалившийся между носом и *острым подбородком* рот, вечно осененный язвительною улыбкой, небольшие, но *живые, как огонь, глаза* и беспрестанно меняющиеся на лице молнии предприятий и умыслов, все это как будто требовало особенного, такого же *странного* для себя костюма...» Описание двойственно: это портрет обыкновенного бродяги и жулика, но в нем есть черты странного человека, персонифицированного воплощения ирреальной злой силы (смуглый цвет кожи, заострившийся подбородок, острый язвительный взгляд). Сравните портрет колдуна из «Страшной мести». Или Петромихали из первой редакции «Портрета».

В другом месте «цыгане» вызывают ассоциацию с гномами: «...они казались диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым подземным паром, в мраке непробудной ночи». Гномы (неизвестные украинской и русской демонологии) подсказаны Гоголю немецкими источниками, причем именно как фантастические образы злой силы. Напомним о кознях против людей гномов и кобольдов в «Королевской невесте» Гофмана. Натанаэль внимает рассказу о Песочнике в ряду «страшных историй о кобольдах, ведьмах, гномах и пр.». В соответствии с этим и Гоголь в «Кровавом бандуристе» говорит о населяющих «внутренность земли» «адских гномах». Напомним, что «начальником гномов» является Вий. «Тяжелый подземный пар» в

¹⁹ Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь... Пг., 1915. С. 97.

²⁰ Там же.

«Сорочинской ярмарке» или же «подземные норы» в «Пропавшей грамоте» — это, конечно, остатки символики, перенесенные на «цыган мирную толпу» (Пушкин) — с гномов²¹.

Двойственно построен в «Сорочинской ярмарке» и образ Хиври. В то время как дражайшая подруга Черевика выступает просто злой, сварливой женщиной и нигде не определена автором как ведьма, способ ее описания настойчиво убеждает в обратном. В ее лице «проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый тотчас спешил перевести встревоженный взгляд...» (обычное у Гоголя странное и непереносимое выражение лица человека, в которого вселился злой дух; ср.: взгляд ведьмы в «Майской ночи...»: «...так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула...»²²). Парубок при встрече с Хиврей бросает ей: «А вот... и дьявол сидит!» Черевик боится, что «разгневанная сожительница не замедлит вцепиться в его волосы своими супружескими *когтями*», Грицько относит Черевика к тем, «которые позволяют себя седлать бабам» (намек на образ действия ведьм, путешествующих верхом на своей жертве), и т. д.

Собственно фантастическое (в форме предания) приурочено к далекому прошлому: рассказ о черте, выгнанном из «пекла» и разыскивающим по миру свою свитку. Это фантастическая предыстория. На события же сегодняшнего временного плана словно ложится излучаемый из прошлого фантастический свет.

²¹ В немецких источниках встречается и изображение цыган с чертами демонизма: В «Двойнике» Гофмана в цыганах (которым удалось унести сына княгини) отмечена «любовь к темным наукам», «таинственным искусствам». У Арнима в «Изабелле Египетской» (1812) цыганка Белла в отцовских книгах находит способ вызывать тайные силы, и т. д.

Впрочем, и в украинском источнике, в «Трагедокомедии, нарицаемой Фотий» Г. Щербачко, упомянуто о связи цыган с демоническим миром — правда, с низшим его представителем — с «шуточным бесом». Сатана так отзывается о последнем:

Ха, ха, ха. О гадкий! О мерзкий!
 Весь еси издевательский, весь смешный, весь дерзкий,
 Только знаешь, что твою братию цыгана.

(Труды Киевской духовной академии. 1877, № 12. С. 752; к последней строке примечание: «То есть только и знаешь свою братью цыган»). В. Розов, сопоставивший тип цыгана в украинском вертепе с соответствующим гоголевским персонажем, пришел к выводу, что последнему «придано больше романтической мрачности, почти демонизма» (Розов В. А. Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя // Памяти Н. В. Гоголя. Сборник речей и статей. Киев, 1911. С. 153).

²² Кульминация этого мотива — взгляд Вия, которого не выдержал Хома Брут. О «взгляде» у Гоголя см. специальную работу: Штильман Л. (Stilman Leon). «Всевидающее око» у Гоголя // Воздушные пути. 1967. № 3. С. 279–292; или же: The «All-Seeing Eye» in Gogol // Gogol from the Twentieth Century. Princeton, New Jersey. 1974. P. 376–399.

Во многом сходным образом соотнесено фантастическое и реальное в «Майской ночи...».

В главе «Парубки гуляют» описаны хитроумные проделки парубков над Головой. Голова, преследуя насмешников, ловит собственную свояченицу. Читателю внушается мысль, что все это дело рук парубков. Но каким образом свояченица, которая только что сидела в одной комнате с Головой (ее местопребывание специально зафиксировано: «...сидевшая на лежанке, поджавши под себя ноги, свояченица»), попала на улицу и оказалась запертой в сарае, не разъясняется (как не разъяснялось и участие цыган в чудесных событиях «Сорочинской ярмарки»). «В то самое время пленник, пользуясь темнотою сеней, вдруг вырвался с необыкновенною силою из рук его. «Куда? — закричал Голова, ухватив еще крепче за ворот». Легко предположить, что Голова в темноте и сутолоке «ухватил» другого (то есть свояченицу). Но ремарка или хотя бы намек на это со стороны повествователя отсутствуют; решающий момент нарочито замаскирован. Затем свояченица оказывается пойманной и запертой вторично — в «хате, где держат колодников». На этот раз упомянуто о том, как свояченица попала на улицу, как ее схватили хлопцы, опустив в широкое окно хаты и, видимо, подменив ею пойманного перед тем предводителя парубков «в вывороченном тулупе» (то есть, очевидно, Левко). Но все совершается с такой головокружительной быстротой и ловкостью, что Голова приходит к выводу: «Нет, тут не на шутку сатана вмешался».

Собственно фантастическое также отнесено в «Майской ночи...» к далекому прошлому, причем достоверность сообщаемого сна смягчена здесь формой слухов (предания). «Мало ли чего не расскажут бабы и народ глупый», — предвещает Левко свой рассказ о злой мачехе-ведьме и утопленнице-русалке.

Вторично фантастический план возникает в «Майской ночи...» в форме сна, причем переход от яви к сну нарочно сглажен, замаскирован. «Нет, эдак я засну еще здесь!» — говорит себе Левко, в то время как он уже спит и следуют уже видения сна (только по искусно вводимому фантастическому колориту можно догадаться, что это сон: «Какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца. *Никогда еще* не случалось ему видеть подобного» и т. д.). Но вот события сна отменены пробуждением Левко, а в руках его — непостижимым образом оказавшаяся записка от панночки-русалки.

Словом, помимо фантастического отсвета, «Майская ночь...» демонстрирует в сегодняшнем временном плане и некий осязаемый, материальный остаток фантастического. Происходит перенос результата из фантастической сферы в реальную — процесс, пред-

восхищаемый в легенде о панночке-русалке: *ночью* панночка отрубила страшной кошке лапу — *днем* выходит мачеха с перевязанной рукою.

В целом же «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь...» сходны тем, что сверхъестественные силы в их «осязаемом» обличье (ведьмы, панночки и т. д.) отодвинуты на задний, «вчерашний» план. В сегодняшнем же временном плане сохранен лишь фантастический отсвет или же некий фантастический остаток — осязаемый результат странных событий, имевших место в прошлом.

В последующем гоголевском творчестве мы находим еще одну повесть, чья фантастика организована сходным образом. Это «Портрет» (редакция «Арабесок», 1835)²³.

Почти вся вторая половина повести — рассказ сына художника — выполняет роль фантастической предыстории. Часть фантастических событий сообщается в ней в форме слухов («Носились, однако ж, слухи, будто бы он иногда давал деньги даром...» и т. д.). Но часть фантастики, и притом важнейшая (о перевоплощении ростовщика в портрет), охвачена интроспекцией повествователя, который сообщает о чудесных событиях как об имевших место в действительности: «Он видел, как чудное изображение умершего Петромихали ушло в раму портрета...» и т. д.

В сегодняшней временной план переходит только этот портрет, а персонифицированные фантастические образы устраниаются. Обо всех странных событиях сообщается в тоне некоторой неопределенности. Чертков после появления портрета в его комнате стал уверять себя, что портрет прислал хозяин, узнавший его адрес, но эта версия, в свою очередь, подрывается замечанием повествователя: «Короче, он начал приводить все те плоские изъяснения, которые мы употребляем, когда хотим, чтобы случившееся случилось непременно так, как мы думаем» (но что оно случилось не «так», как думал Чертков, определенно не сообщается).

Видение Чертковым чудесного старика дается в форме полусна-полуяви: «...впал он не в сон, но в какое-то полузабвение, в то тягостное состояние, когда одним глазом видим приступающие грезы сновидений, а другим — в неясном облаке окружающие предметы». Казалось бы, то, что это был сон, окончательно подтверждает фраза «Чертков уверился... что воображение его... представило ему во сне творение его же возмущенных мыслей». Но тут обнаружива-

²³ Напомним, что впоследствии Гоголь значительно переработал повесть (новая редакция «Портрета» была опубликована в «Современнике» за 1842 год, т. 27, и в Сочинениях Николая Гоголя, № 3, 1842). О характере переработки, в связи с интересующей нас проблемой фантастики, см. ниже.

ется осязаемый «остаток» сновидения — деньги (как в «Майской ночи...» — письмо панночки), чему, в свою очередь, дается реально-бытовая мотивировка («в раме находился ящик, прикрытый тоненькой дощечкой»). Наряду со сном щедро вводятся в повествование такие формы завуалированной (неявной) фантастики, как совпадения, гипнотизирующее воздействие одного персонажа (здесь — портрета) на другого и т. д.

Одновременно с введением завуалированной фантастики возникает реально-психологический план Черткова-художника. Отмечается его усталость, нужда, дурные задатки, жажда скорого успеха и т. д. Создается параллелизм фантастической и реально-психологической концепций образа. Все происходящее можно интерпретировать и как роковое влияние портрета на художника, и как его личную капитуляцию перед враждебными искусству силами.

Для более полной картины надо добавить, что «Невский проспект» обнаруживает дальнейшее «вытеснение» прямой фантастики; так как фантастический план ограничен здесь формой словесных образов: сравнений, метафор и эпитетов.

В «Портрете» эпитет «адский» несколько раз применялся к действиям и планам Черткова: «... в душе его возродилось самое адское намерение, какое когда-либо питал человек»; «адская мысль блеснула в голове художника...» Здесь этот эпитет соотнесен был с Петромихали, персонифицированным образом ирреальной злой силы («Бесчисленны будут жертвы этого *адского* духа», — говорится о нем во второй части). Однако в «Невском проспекте» подобного образа нет, но его словесное стилистическое соответствие остается. Красавица-проститутка «была какою-то ужасною волею *адского* духа... брошена с хохотом в его пучину»; ночью на «Невском проспекте» «сам *демон* зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» и т. д.

Итак, в своих исканиях в области фантастики Гоголь развивает описанный нами принцип параллелизма фантастического и реального. Видимо, это был общий закон эволюции фантастических форм на исходе романтизма, — и гоголевская линия до поры до времени развивалась во многом параллельно гофмановской. Совпадают целые звенья процесса, вроде введения словесно-образной формы фантастики в «Мадемуазель де Сюдери» и в «Невском проспекте»; совпадает интерес к формам завуалированной (неявной) фантастики, что вместе с вводом и укреплением субъективно-психологического плана персонажа (Альбано, Черткова и т. д.) как раз и создает возможность указанного параллелизма.

Но вместе с тем мы уже ясно видим и специфически гоголевскую особенность фантастики.

Распространены утверждения, будто бы приоритетом Гоголя была прозаически-бытовая, а также фольклорно-комическая подача фантастики²⁴. Но тут можно говорить только о степени, но не о принципиальном «изобретении». Сочетать фантастику с прозаически бытовыми деталями умели уже немецкие романтики. Что же касается комической подачи фантастики, то эта традиция восходит к средневековому и древнему гротескному искусству (мы уже касались этого вопроса в I главе, в связи с традицией изображения «глупого», «бедного» черта).

В «Серапионовых братьях» один из собеседников, Оттмар, одобряет «комическую наивность» в изображении «немецкого черта»: «Мне кажется, что во всех легендах, где рассказывается о вмешательстве лукавого в людские дела, интересна не его личность, а те чисто немецкие юмор и добродушие, которыми проникнуты эти легенды. Трудясь, хлопоча изо всех сил, чтобы сделать людям зло, употребляя всевозможные средства, чтобы закабалить людские души, черт остается в этих легендах, однако, всегда самым добропорядочным человеком, соблюдая строжайшим образом условия заключенных контрактов, вследствие чего часто попадает в впросак и остается одураченным до того, что заслужил даже, по пословице, название глупого черта. Сверх того, в чертах его всегда проглядывает значительная доля комического элемента, чем уничтожается до некоторой степени даже характер ужасного... Но это милое искусство, с каким черт изображался в старинных легендах, к сожалению, уже потеряно, в новейших фантастических произведениях вы не найдете его и следа». Гофман в «Выборе невесты», в рассказе о ратмане Вальтере Люткенсе и т. д., стремится восстановить это искусство. Мы видели, что Гоголь, вводя параллельно со «страшной» (скажем, в «Вечере накануне Ивана Купала») комическую обработку «чертовщины», реализовал общеевропейскую художественную тенденцию, и черт из «Ночи перед Рождеством», дуящий на обожженные пальцы, волочащийся за Солохой и постоянно попадающий в впросак, этот «украинский» черт многим походит на «немецкого» черта с его «комической наивностью».

В то же время мы отмечали (в I главе) и собственно гоголевский сложный эмоциональный тон, сопровождающий комическую интерпретацию чертовщины.

Собственно гоголевская трактовка фантастического обнаруживается также и в отношении к временному моменту. Для Гофмана этот момент не имеет решающего значения. Фантастическое вводится им в сказочное и в исторически-прошлое и современное вре-

²⁴ См., напр.: Степанов Н. Л. Н. В. Гоголь. Творческий путь. С. 76 и след.

мя. Вытеснение прямой фантастики завуалированной или даже формами словесно-образной фантастики происходит независимо от времени. «Мадемуазель де Скюдери» с рудиментом фантастики (с фантастикой в словесно-образной форме) — повесть из исторического прошлого. «Песочный человек», с намеченным принципом параллелизма, — современная история: ее герой Натанаэль — друг повествователя. «Золотой горшок» (1814) определен автором как «сказка из новых времен» и т. д.

У Гоголя же никогда фантастические образы (черта, ведьмы и т. д., а также людей, вступивших в связь с ними), то есть персонафицированные сверхъестественные силы, не выступают в современном временном плане, но только в прошлом. Этим определяется существование двух типов фантастических произведений в его творчестве. *Гоголь отодвигает образ носителя фантастики в прошлое, оставляя в последующем времени лишь его влияние.*

Еще одна важная особенность гоголевской фантастики. Хотя Гоголь в концепции фантастики исходит из представления о двух противоположных началах: добра и зла, божеского и дьявольского, но собственно доброй фантастики его творчество не знает (известная амбивалентность злой ирреальной силы, скажем, черты простодушия, беспомощности, глупости в гоголевском образе черта при его комической подаче, — это явление особое). Возможно, правда, использование злой ирреальной силы (или персонажей, связанных с нею неявно, завуалированно, — вроде цыган в «Сорочинской ярмарке») в добрых целях, возможен договор с этими силами на основе сказочного мотива «предложения услуг» (В. Пропп). Но это ничего не меняет в природе сверхъестественной силы.

Единственный случай появления у Гоголя добрых сверхъестественных образов — русалка в «Майской ночи...»; однако гоголевская русалка — скорее лицо страдательное, противостоять силе дьявола она не может (не случайно она пробуждает в Левко «какое-то тяжелое, полное жалости и грусти чувство»; не случайно только с его помощью побеждает она ведьму-мачеху)²⁵. Полноправно дьявольской силе противостоит сила молитвы, благочестия, обращения к Богу. Разветвленной системы мифа, с ее двумя полюсами: «князя духов Фосфора» (соответственно архивариуса Линдгорста) и «чер-

²⁵ Характерно отклонение гоголевского образа русалки от традиционно-фольклорного. «Как правило, русалки не входят с людьми в договорные отношения... они всегда враждебны человеку» (Померанцева Э. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 80). «Классический образ русалки — роковой для человека красавицы, водяной, реке лесной, нежити» (там же. С. 78). К этому типу ближе образ русалки в «Страшной мести»: «Она сгорела бы от любви, она зацеловала бы... Беги! крещеный человек! Уста ее — лед, постель — холодная вода; она зашекочет тебя и утащит в реку».

ного дракона» (соответственно старой торговки яблоками), как в гофмановском «Золотом горшке», гоголевское творчество не знает. Гоголевская фантастика — это в основном фантастика злого. Скажем определеннее: она избирает в злом преимущественно один, важный аспект.

В «Портрете» (редакция «Арабесок») религиозный живописец говорит: «...Уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому что должен родиться сверхъестественным образом; а в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке... Но земля наша — прах перед создателем. Она по его законам должна разрушаться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее».

Божественное в концепции Гоголя — это естественное, это мир, развивающийся закономерно. Наоборот, демоническое — это сверхъестественное, мир, выходящий из колеи. Гоголь — особенно явственно к середине 30-х годов — воспринимает демоническое не как зло вообще, но как алогизм, как «беспорядок природы».

С. Родзевич, автор специальной работы о влиянии Гофмана на русскую литературу, задавался вопросом, почему дьявольская сила выступает в «Портрете» в фантастическом облике. Проводя аналогию между судьбой Черткова и эпизодом из гофмановского «Эликсира сатаны» (1816), где художник Франческо становится жертвой принявшего образ Венеры дьявола, исследователь пишет: «И Гофман и Гоголь это земное начало в искусстве считают дьявольским наваждением, причем образ, воплощающий идею греховного в искусстве, у Гофмана художественнее и понятнее, чем у Гоголя, если принять во внимание, что Венера с точки зрения средневекового благочестивого художника и не могла не казаться одним из ликов дьявола. Ростовщик Гоголя как образ может быть, пожалуй, истолкован символически, но фантастический элемент в эпизодах с его портретом связан с идеей повести более искусственно, чем у Гофмана»²⁶.

Нет, просто «фантастический элемент» лежит у Гоголя в другой смысловой плоскости. Гоголь считает «дьявольским наваждением» не земное начало (в том числе и языческое, чувственное в нем), но как раз его разрушение²⁷ — разрушение естественного

²⁶ Русский филологический вестник, 1917. Т. 77. С. 218.

²⁷ Приведем параллель из статьи Гоголя «Последний день Помпеи». Гибель красивых, роскошно-чувственных женщин во время извержения вулкана, с точки зрения Гоголя, передает самую суть современного ощущения трагического. «Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое, стремящее вихрем душевное наслаждение; нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша».

полнокровного течения жизни, ее законов. С этой точки зрения, возникновение странного портрета связано с концепцией повести теснейшим образом. Никакое самое высокое искусство не в состоянии удержать на полотне жизни оригинала. Это могло произойти только «мимо законов природы». И Чертков, созерцая портрет, формирует альтернативу. «Что это... искусство или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее *мимо законов природы?*»

Прибавим к сказанному одну из «свернутых» словесно-образных форм фантастики из «Невского проспекта»: «...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Начало алогизма и хаоса отчетливо связано тут с демонической силой. Эта связь оказалась решающей для дальнейшего развития у Гоголя фантастического и реального планов.

Следующий этап этого развития — повесть «Нос».

III. Снятие носителя фантастики. Повесть «Нос»

Традиция гоголевской повести ведет к «Необычайным приключениям Петера Шлемиля» (1814) Шамиссо и «Приключениям накануне Нового года» Гофмана, — то есть к таким произведениям, где, во-первых, повествуется о странной «потере» — об утрате человеком части своего «я», а во-вторых, возникают мотивы двойничества, соперничества, замещения персонажа его двойником. (Эти два мотива вообще близки друг другу: то, что было «частью» человека, служило ему, вдруг выходит из-под его контроля, обращается против него. Так, у Шамиссо тень порою ведет себя как живое существо — увы, враждебное своему законному хозяину).

Генетические связи гоголевской повести освещены обстоятельно и хорошо (И. Замотин, В. Виноградов, А. Стендер-Петерсен, Чарльз Пессидж и др.). Но не отмечено как раз то *принципиальное изменение*, которое претерпела у Гоголя традиция. Мы увидим это изменение, если поставим вопрос о *художественной* мотивировке случившегося (потери, замещения и т. д.).

Традиционная обработка темы — это потеря персонажем «части» его «я» в результате действия сверхъестественных сил. Решающую роль при этом играет мотив преследования, хотя он может быть осложнен (как в повести о Шлемиле, уступившем свою тень

Брюллов «постигнул во всей силе эту мысль». Вообще статья «Последний день Помпеи», как мы еще будем говорить, теснейшим образом связана с главными принципами гоголевской поэтики.

за деньги) и личной виной персонажа. Именно в духе этого мотива говорит Шамиссо о своем герое в более позднем стихотворении:

Мой бедный друг, со мной тогда лукавый
Не так *играл*, как он *играл* с тобой... и т. д. ²⁸

В повести Гофмана (написанной под влиянием Шамиссо) мотив вины уже совершенно отпал. Остался лишь мотив преследования. Эразм Спикхер совершает проступок, лишенный свободы решения: «...им овладела какая-то чуждая власть», подчинившая его чарам Джульетты. Вводится персонифицированный носитель ирреальной злой силы: «волшебный доктор Дапертутто». Его облик очерчен с помощью традиционных деталей, характерных для такого рода персонажей (гофмановские Песочник, Альбано и т. д.; гоголевские Басаврюк, колдун, Петромихали и т. д.): «...высокий, худой человек с острым крючковатым носом, горящими глазами и насмешливо искривленным ртом...»

У Гофмана же, кстати, в другом произведении (в «Выборе невесты») под влиянием действия сверхъестественной силы происходят злключения с носом: едва Бенчик приблизился к Альбертине, чтобы ее поцеловать, как «произошло нечто совершенно неожиданное, повергшее всех, кроме золотых дел мастера <то есть кроме самого виновника чуда>, в ужас»: нос Бенчика «вдруг вытянулся и, чуть не задев Альбертинину щеку, с громким стуком ударился о противоположную стену».

На этом фоне видна закономерность появления гоголевского гротеска. Подпочвенная сила традиции, то, что М. Бахтин удачно назвал субъективной памятью жанра, пробивается (возможно, независимо от воли автора) в повествование. «*Черт хотел подшутить надо мною*», — жалуется Ковалев ²⁹. Но это сказано так, мимоходом. Благодаря своему будничному, «бытовому» колориту фраза остается на грани словесно-образной формы фантастики и обыкновенного повседневного речения ³⁰.

²⁸ Шамиссо А. Необычайные приключения Петера Шлемиля. М., 1955. С. 13.

²⁹ Или в черновой редакции: «Сам сатана — дьявол захотел подшутить надо мною». Укажем, кстати, еще на одно место — в повести «Рим» (1842), — которое выдает подспудную связь гоголевской «носологии» с традицией. В форме сна персонажа намечена (но не завершена) схема приключения с сатаной и носом. Однажды Пеппе (в портрете которого подчеркнута: «...выглянул из перекрестного переулка огромный запачканный нос и, как большой топор, повиснул над показавшимися вслед за ним губами и всем лицом») приснилось, «что сатана потащил его за нос по всем крышам всех домов...» и т. д.

³⁰ Фраза эта из того же ряда повседневных речений, что и «черт попутал», «черт догадал», «черт возьми» и т. д., в которых обычно не ощущается уже никакого «инфернального» отпечатка.

У Гоголя полностью снят носитель фантастики — персонифицированное воплощение ирреальной силы. Но сама фантастичность остается. Отсюда впечатление загадочности от повести. Даже ошарашивающей странности.

Перечень попыток найти причину таинственного исчезновения носа Ковалева мог бы составить большой и курьезный список. И. Анненский в свое время писал, что виновник событий — сам Ковалев: «...майор Ковалев как попуститель, виновный в недостатке самоуважения, зачем он, видите ли, позволил два раза в неделю какому-то дурно пахнущему человеку потрясать двумя пальцами левой руки, хотя и без злого намерения, чувствительную часть его майорского тела, притом же лишенную всяких способов выражения неудовольствия и самообороны»³¹.

Сказано парадоксально, но, пожалуй, чересчур³². Современный же исследователь пишет, что нос удрал от Ковалева, так как тот слишком высоко его задирает. Пожалуй, уж больше правды в словах самого Ковалева: «И пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли, или я сам был причиною; но ведь пропал ни за что, ни про что, пропал даром, ни за грош!..»

Смысл событий «Носа» в их неспровоцированности. Нет их прямого виновника. Нет преследователя. Но само преследование остается.

Снимая носителя фантастики, Гоголь преобразует и *тайну фантастического*. Но прежде установим основные формы, в которых существовала эта тайна.

Самая распространенная форма — когда вводимая и накапливаемая в произведении фантастика постепенно идентифицировалась со сверхъестественной силой. Обычно повествование начиналось с какого-либо странного, необъяснимого события, то есть читатель с первых строк сталкивался с тайной. Напряжение тайны возрастало все больше и больше, пока в загадочном не открывалась наконец воля или влияние носителя фантастической силы — злой или доброй. Иногда покров тайны сохранялся буквально до последней фразы. У Клейста в «Святой Цецилии...» мы лишь к концу повествования узнаем, что чудо, отвратившее от монастыря погром и разрушение, — результат вмешательства божественных сил («Святая Цецилия сама совершила это страшное и в то же время дивное чудо»).

В произведениях с завуалированной фантастикой протекает тот же процесс узнавания, идентификации, с той только разницей,

³¹ Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 8–9.

³² В системе рассуждений И. Анненского все это связано с той мыслью, что нос «мстит» своему владельцу как его вышедшая из повиновения часть.

что оставалась возможность второго («реального») прочтения. В «Поединке» того же Клейста (вообще говоря, одного из тончайших мастеров поэтики тайны) на читателя обрушиваются одна за другой две тайны.

Верно ли, что Яков Рыжебородый убил герцога? Верно ли, что в ночь убийства Яков Рыжебородый был, как он утверждает, у госпожи Литтегард? Для выяснения второй тайны назначается «божий суд», то есть поединок обвиняемого и защищающего честь г-жи Литтегард камерария. Побеждает Яков Рыжебородый (осложнение тайны), но его противник выживает от смертельной раны, а обвиняемый — от пустяковой раны — умирает (необычность, странное совпадение). Разъяснение обеих тайн дается в самом финале признанием Якова Рыжебородого в совершенном им преступлении, причем за читателем оставлено право видеть в необычайных совпадениях, неожиданностях и т. д. игру случая или вмешательство высшей силы.

Возможна и такая форма раскрытия тайны, когда идентифицируются не фантастические события с носителем фантастики (это дано с самого начала, в ходе повествования «открыто»), но один причастный к этим событиям персонаж с другим. В повести Тика «Любовные чары» (в которой, кстати, видят один из источников гооголевского «Вечера накануне Ивана Купала»³³) мы, начиная читать вторую часть, словно попадаем в мир новых персонажей. Лишь постепенно происходит узнавание в женихе странствующего энтузиаста из первой части; в его невесте — девушки, участвовавшей (в первой части) в колдовском убийстве ребенка; выясняются обстоятельства жизни персонажей после обрыва повествовательной линии, — словом, вторая часть постепенно идентифицируется как продолжение и завершение первой части.

В тех случаях, когда фантастический план в ходе повествования уступает место реальному, снятие тайны также происходит с помощью реально-причинных (подчас даже бытовых) объяснений. Таково разоблачение тайны в гофмановской «Мадемуазель де Скюдери», где версия об участии ирреальной силы постепенно вытесняется фигурой конкретного преступника (но с отблеском демонизма, поданным в форме словесно-образной фантастики). В «Маркизе О...» (1808) Клейста две тайны — «бессознательное зачатие маркизы» и маниакальная идея русского офицера взять в жены маркизу — снимаются тем, что выясняется его поступок во время освобождения маркизы. Выясняется из еле заметных намеков, деталей,

³³ Первым на это указал Н. И. Надеждин в рецензии на I часть «Вечеров» (Телескоп, 1831, № 20. С. 563). Затем эту точку зрения аргументировал Н. С. Тихонравов в примечаниях к первому тому десятого издания Сочинений Гоголя.

решающая из которых (по обыкновению Клейста) дается буквально в финале рассказа.

Поэтика романтической тайны обильно впитала опыт авантюрного романа и романа ужасов, с приемами усложнения тайны, ретардации, узнавания и т. д. В свою очередь, она повлияла на искусство построения (и снятия) тайны в детективной и приключенческой литературе XIX века. Не без права видят в «Мадемуазель де Скюдери» одно из ранних предвестий детективного жанра.

У Гоголя можно встретить все отмеченные нами формы тайны (кроме последней — снятие тайны с помощью реально-причинного объяснения). С точки зрения искусства тайны, пожалуй, на первое место должен быть поставлен «Портрет», где атмосфера тайны предельно сгущена и сумеречным или ночным фоном действия, и неоднократным напоминанием о существовании тайны (в форме размышлений персонажей): Чертков решает, что какая-то тайна, «может быть, его собственное бытие связано с этим портретом»; пользовавшийся Черткова доктор «старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни». Ответом на эти вопросы служит вторая часть повести (рассказ сына художника), из чего, кстати, можно заключить, что фантастической предыстории принадлежит главная роль в снятии тайны.

На этом фоне будет уже нетрудно показать, как в повести «Нос» Гоголь преобразует традицию.

«Нос» принадлежит к тем произведениям, которые ставят читателя перед тайной буквально с первой фразы. «Марта 25 числа случилось в Петербурге *необыкновенно* странное происшествие». Если необыкновенное, значит, будет разъяснение, разгадка? Иван Яковлевич, первый столкнувшийся со странным фактом, думает о его «несбыточности»: «...ибо хлеб — дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!» Необходимость разъяснения усилена приемом неоднократного напоминания о тайне (сравните — только что в «Портрете»). Ковалев «не знал, как и подумать о таком *странном* происшествии». Но затем персонажи «Носа» (это свойство повести как фантастического предположения) довольно скоро забывают о «несбыточности» истории и начинают вести себя в ней сообразно своим характерам. Зато об этой несбыточности не устает напоминать повествователь: «Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы... но пропасть, и кому же пропасть? и притом еще на собственной квартире!..» Одновременно Гоголь искусно предотвращает возможность интерпретации «истории» как недоразумения или обмана чувств персонажа, предотвращает тем, что вводит сходное восприятие факта другими персонажами:

«В самом деле... место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин», — подтверждает чиновник в газетной экспедиции. (Потом тем же приемом Гоголь будет подтверждать подлинность возвращения носа к Ковалеву: реакция Ивана, цирюльника Ивана Яковлевича, наконец, майора, о котором сообщается: если уж и он не подаст вида, то это «верный знак, что все что ни есть сидит на своем месте».)

Словом, тайна достигает апогея, а разрешения все нет. Наконец, в финале, где существовала последняя возможность дать ее разрешение, повествователь вдруг отходит в сторону и начинает изумляться вместе с читателем: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия». И т. д.

Таинственно несовместимы и сюжетные плоскости «Носа». В одной плоскости нос существует в своем «натуральном виде», причем если не виновным, то, по крайней мере, причастным к его «отделению» кажется Иван Яковлевич. В другой плоскости — нос «сам по себе» со знаками «статского советника», а вина Ивана Яковлевича решительно отводится тем, что нос исчез через два дня после бритья. Вместо того, чтобы хоть как-нибудь совместить обе плоскости, повествователь снова отходит в сторону, дважды обрывая событийную линию: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно».

Ковалев, увидевший важного господина, «не знал, как и подумать о таком странном происшествии. Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить — был в мундире!». Но комизм этого недоумения в том, что оставлен в тени, утаен еще более существенный вопрос: каким образом, став человеком, нос мог остаться носом и почему Ковалев решил, что перед ним именно его нос?

В одном месте Гоголь одновременно играет обеими плоскостями: полицейский, «который в начале повести стоял в конце Исакиевского моста» (то есть тогда, когда нос, завернутый в тряпку, был брошен в воду), говорит, что «принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мною очки, и я тот же час увидел, что это был нос» и т. д. Никакой художник не сможет проиллюстрировать эту метаморфозу, потому что он заведомо призван сделать зримым то, что должно остаться неуловимым и неразъясненным³⁴.

³⁴ Кстати, этот эпизод с очками также заключает в себе глубокий смысл перелицовки. У Гофмана запечатлено своего рода очарование очков или другого оптического прибора, например микроскопа, — в «Песочном человеке», «Принцессе Брамбилле», в «Повелителе блох», в «Золотом горшке». Видение с помощью очков выражает значение переходного рубежа, снятие грани между повседневным и чудесным и т. д. (см. об этом: *Kaiser Ger-*

С. Родзевич, которому должно быть поставлено в заслугу, что он единственный (правда мельком) упомянул об устранении в «Носе» «дьявольского наваждения», приходит к выводу: Гоголь заменил «сверхъестественную причину исчезновения части существа своего героя анекдотической неловкостью парикмахера»³⁵. Но говорить о вине Ивана Яковлевича можно с таким же правом, как скажем, чиновника из газетной экспедиции.

Тончайшая ирония Гоголя в том, что он все время играет на ожиданиях разгадки романтической тайны, пародируя ее поэтику и все дальше и дальше заманивая читателя в ловушку. Одним ударом Гоголь порывает со всеми возможными формами снятия романтической тайны. И это логично: ведь он устранил носителя фантастики, в идентификации с которым (прямой или завуалированной, допускающей возможность второго прочтения) заключалось раскрытие тайны. Понятно, кстати, почему «Нос» — единственная из фантастических повестей Гоголя с современным временным планом — не потребовал фантастической предыстории. Вместе с тем Гоголь далек и от снятия тайны реальным планом, с помощью реально-причинных мотивировок.

Гоголевская поэтика тайны заставляет нас обратиться к традиции Стерна. Автору «Носа», безусловно, близки стернианские приемы комической путаницы и недоговоренности, что уже отмечалось исследователями, прежде всего В. Виноградовым. Но в это представление нужно внести одно важное уточнение.

Остановимся на обычно приводимом примере «стернианства» — эпизоде с горничной (*fille de chambre*) из «Сентиментального путешествия». Освещение эпизода у Стерна все время меняется, так что читатель от одного толкования вынужден переходить к другому, противоположному, а от последнего — к первому и т. д. «Урок добродетели», преподанный Йориком накануне горничной, заставляет читателя ожидать победу над «искушением». Но следующее затем признание Йорика, что искушение — такой противник, с которым бороться трудно («не помышляя о том, как бы обратить его в бегство, я бегу сам»), — заставляет думать, что Йорик не устоял. Страстная защита Йориком прав природы («Если природа так соткала свою ткань доброты, что вплела в нее кое-какие нити любви и желания — следует ли разорвать всю ткань, чтоб выдернуть их?») укрепляет читателя во втором мнении. Но замечание, что Йо-

hard R. E. T. A. Hoffmann. Stuttgart, 1988. S. 144). В гоголевском «Носе» полицейский, оперирующий очками, тоже заглядывает «за грань реальности», но только увиденное им — это явление особого порядка...

³⁵ Русский филологический вестник. 1917. Т. 77. С. 221.

рик поцеловал свою гостью, лишь выведя ее из комнаты, вновь возвращает к первоначальному толкованию и т. д.

«Клинопись намеков, умолчаний, недоговоренностей, жеманных шуток вокруг слова «победа» — все направлено на то, чтобы оставить читателя в неизвестности относительно исхода борьбы и характера победы... Так в маске лукавого греховодника меняет Стерн sentimentalную тональность, вводит в представление о любви ироническое сомнение»³⁶.

Однако обратим внимание: под вопрос поставлено толкование эпизода, но не его реальность. У Гоголя же идет «игра» с реальным и фантастическим планом и возможностью перехода одного в другое.

В «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767) содержится множество намеков, сентенций, умозаключений о «носе». Их свойство — комическая многозначность и алогизм. Собщаются, например, мнения специалистов (Шенди-отец собирает литературу специально о носсах): один полагает, что «кровь и жизненные духи» привлекаются в нос «силою воображения» и поэтому «доброта носа... находится в арифметической пропорции с воображением того, кому он принадлежит»; другой оспаривает мнение, «что воображение произвело нос... напротив, можно доказать, что нос произвел воображение»; третий считает, что «долгота и доброта носа происходит от мягкости кормилицыной груди»³⁷ и пр.

Вся эта «носология» увенчивается «девятой сказкой десятой декады» Слокенбергия, которую рассказывает Тристрам. Въехавший в Страсбург иностранец с огромным носом породил вихрь мнений. Стоявший у ворот часовой сказал, что нос натуральный; барабанщик — что он сделан из пергамента; трубач — что нос медный, а жена трубача — что нос иностранца звучит как флейта. Возникли ученые споры, образовались партии — «носоряне и антиносоряне»; «целый город наполнился носом»³⁸. Нос Диего (так звали иностранца) упоминается и в письме Юлии к нему: «Теперь не время исследовать, справедливы ли были мои подозрения в рассуждении вашего носа»³⁹. Значит, нос послужил причиной их размолвки, но каким образом и почему — не объяснено. Недостаточно ясен и дальнейший ход событий. Усилив комическую таинственность до предела, Стерн так и оставляет своих героев (и читателей) ни с чем.

³⁶ Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. 1965. С. 40.

³⁷ Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди. СПб., 1804. Т. 3. С. 34, 35, 37.

³⁸ Там же. С. 106.

³⁹ Там же. С. 118.

Стерновская «носология» предвосхищает гоголевскую нагнетанием алогизмов в суждениях персонажей и повествователя, а «Слокенбергиева сказка», кроме того, намечает и фабульный контраст — возбуждение целого города заведомо чепуховым фактом. Но у Стерна комическая недоговоренность и алогизм обыгрывают в основном значение и характер факта («Но истинный или фальшивый нос был у иностранца?»). У Гоголя — все передвинуто в план игры фантастики и реальности. Этот план мог быть подсказан ему после-стерновским, романтическим художественным опытом, для того чтобы в «Носе» стать уже предметом пародии.

В одном месте гоголевской повести обыгрывается и форма сна: «Это, верно, или во сне снится, или просто грезится <думает Ковалев>; может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку...» (обыгрывается, как видим, и традиция «подготовки» фантастики возлиянием вина).

Версия сна приводится для того, чтобы тотчас же быть отвергнутой; но, как известно, в черновой редакции повесть заканчивалась *пробуждением* Ковалева.

В. В. Виноградов считает, что Гоголь отверг мотивировку сном, так как это был «избитый литературный прием», отверг под влиянием отзыва «Северной пчелы» о повести «Гробовщик»: «Развязывать повесть пробуждением от сна героя — верное средство усыпить читателя. Сон — что это за завязка? Пробуждение — что это за развязка? Притом такого рода сны так часто встречались в повестях, что этот способ чрезвычайно как устарел». В связи с этим В. В. Виноградов заключает: «Введение сна для развязки повести казалось литератору той эпохи избитым приемом». «Гоголь, избегая того, что уже сделалось привычным, выбрасывает сон как мотивировку композиции и оправдание контрастного конца»⁴⁰.

Может быть, реплика «Северной пчелы»⁴¹ была поводом для изменения, но оно диктовалось внутренней причиной, на которую еще не обращено внимание. Постараемся доказать, что уже по своим исходным принципам повесть не укладывалась в форму сна (в чем также выразилось переосмысление Гоголем традиции) и что отмена мотивировки сна в финале была лишь логичным, завершающим шагом.

Обычно произведения «со сном» делятся на три части: подготовка сна, сновидение и пробуждение. В пушкинском «Гробовщике»

⁴⁰ Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 37, 38.

⁴¹ Северная пчела, 1834, № 192. 27 авг. Мнение, что мотивировка сном отменена под влиянием «Северной пчелы», повторил Charles E. Passage (The russian Hoffmannists. The Hague, 1963. P. 166).

в подготовке сна намечена перемена в судьбе персонажа (переезд Прохорова в новый дом); сильное возбуждение, даже обида, расстройство (под влиянием тоста булочника), делающие возможным последующее явление гробовщику его «клиентов»; не забыто и влияние, подчеркнуто обильное («тут начали здоровья следовать одно за другим...»; «Адриан пил с усердием»; и, наконец: «гробовщик пришел домой пьян и сердит»). Граница между явью и сном, по обыкновению, замаскирована: события сна описываются как реальные, и читатель только по пробуждению Адриана узнает, что это был сон. Однако существуют два структурных момента, характерных именно для описания сна.

I. Меняется тон повествования. В первой части (в подготовке сна) в речи повествователя можно было отметить: а) употребление иронии (Адриан запрашивал «за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а *иногда и удовольствие*) в них нуждаться»); б) отступления обобщающего характера, подключающие к описываемым событиям его, повествователя, опыт и опыт читателя («...сказал он тем русским наречием, которое *мы без смеха донныне слышать не можем*»); в) отступления, указывающие, с одной стороны, на свидетельскую позицию повествователя, видящего описываемое воочию, а с другой — на его писательскую манеру, опыт и т. д. («Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами»); г) отступления, имеющие характер литературных аналогий («...служил он в сем звании... как почталион Погорельского»).

Все эти отступления довольно решительно выдвигают на передний план личность повествователя, как бы наблюдающего все происходящее и несущего «ответственность» за достоверность сообщения. Поэтому они полностью устраняются из второй части (сновидение). Господствующий тон повествования здесь — описание, строгая информация. Хотя события сна даны от повествователя, но с отчетливой установкой на опыт и восприятие одногоединственного персонажа — Адриана Прохорова. Присутствие автора-очевидца никак не подчеркивается.

II. В события сна Пушкин многократно вводит субъективный план Прохорова («что за дьявольщина!» — подумал он...»; «...вдруг показалось ему...» и т. д.). Но от введения субъективного плана *других* персонажей строго воздерживается, хотя последних много: Юрко, недавно захороненный бедняк, сержант Курилкин... Собственно, события сна и выделяются не количеством участников, но единством субъективного плана. Литературный сон организован

здесь аналогично сну действительному, снящемуся (несмотря на любую пестроту лиц и событий) одному, а не нескольким.

Произведение «со сном» В. Одоевского — «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» (1833) — также делится на три части. В подготовке сновидения не забыто упоминание о вине («Между тем он опорожнил вторую четверть штофа...» и т. д.). Грань, отделяющая явь от сна, также замаскирована. В тоне повествователя — при переходе от первой части ко второй — также происходят изменения, хотя Одоевский менее последователен, чем Пушкин⁴². Зато автор «Сказки о мертвом теле...» с той же строгостью вводит в события сна только субъективный план персонажа (Севастьяныча).

Совсем другую картину являет гоголевская повесть уже в черновой редакции (то есть там, где события происходили еще во «сне»). Повествование обильно включало в себя отступления иронического характера; отступления, подключающие опыт повествователя и читателей; отступления, указывающие на свидетельскую позицию повествователя. Вводится субъективный план не только майора Ковалева, но и цирюльника (он «...хотел бы и того и другого, но знал, что было совершенно невозможно требовать двух вещей разом); не только цирюльника, но и его жены («Пусть дурак ест хлеб, мне же лучше», — *подумала* про себя супруга). Повествование резко выламывается из формы сна.

Но мало того. Отмена событий сна пробуждением (здесь одну форму сна нужно отличать от другой, где сон выступает средством завуалированной фантастики и создает параллелизм версий — как, например, в гофмановском «Магнетизере», в «Портрете» Гоголя и т. д.) — эта отмена есть своего рода тоже снятие тайны. Когда мы в финале узнаем, что вся эта «дьявольщина» снилась Адриану Прохорову, мы облегченно вздыхаем вместе с ним: все загадочное для нас мигом исчезает⁴³.

⁴² В. Одоевский не пользуется в описании событий сна ироническими отступлениями, отступлениями, имеющими характер литературных и исторических ассоциаций (ср. в I части: «...Севастьяныч мог быть истолкователем таинственных символов этой *Сивиллиной книги*...») и т. д.; но все же оставляет одно сравнение, восходящее скорее к повествователю, чем к персонажу, приказному Севастьянычу: проситель вел себя «словно молодой человек, в первый раз приехавший на бал, — хочется ему подойти к дамам, и боится, выставляет лицо из толпы и опять спрячется».

⁴³ С. Г. Бочаров в исследовании «О смысле «Гробовщика» подчеркивает, что сон «не снимается в повести. Сон остается ее центральным событием», в нем содержится «весть о настоящем (персонажа), в неясном его значении» (Контекст—1973. Литературно-теоретические исследования. М., 1974. С. 229). Это верно в аспекте жизненных переживаний персонажа и их содержательности — верно, очевидно, применительно к любому литературному сну, который всегда что-то значит, всегда реализует или продолжает жизненный

У Одоевского эффект снятия тайны усилен еще и тем, что после факта пробуждения приводятся нелепые последствия сна Севастьяныча: «...в одном соседнем уезде *рассказывали*, что в то самое время, когда лекарь дотронулся до тела... владелец вскочил в тело...», «в другом же уезде *утверждают...*» и т. п. Поскольку «форма слухов» подана здесь на фоне только что отмененной фантастики, твердо установленного факта, то и она перестает быть средством завуалированной фантастики и переводит чудесное в план нелепицы и курьеза.

Но Гоголь, мы видели, пародируя поэтику романтической тайны, отказывался давать и какое-либо разъяснение этой тайны. *Значит, логичным был и отказ от мотивировки фантастики сном.*

В связи с этим изменяется в повести и функция «формы слухов». «Между тем *слухи* об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице, и, как водится, не без особенных прибавлений... Скоро *начали говорить*, будто нос коллежского ассессора Ковалева ровно в 3 часа прогуливается по Невскому проспекту... *Сказал кто-то*, что нос будто бы находился в магазине Юнкера... Потом *пронесся слух*, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду...» и т. д.

Форма слухов «вправлена» в необычный контекст. Она не служит средством завуалированной фантастики. Но она дана и не на фоне только что отмененной фантастики, как у Одоевского. Слухи выступают на фоне фантастического происшествия, поданного как достоверное. Благодаря этому картина осложняется. Острие иронии как бы направлено против «особенных прибавлений» к происшествию. Но что, само происшествие — достовернее? Подобно тому, как, пародируя поэтику романтической тайны, Гоголь искусно сохранял силу таинственности, так и высмеивая авторов слухов, он одновременно целил и в их «почтенных и благонамеренных» оппонентов и, поднимаясь над теми и другими, открывал в окружающей его жизни нечто еще более неправильное и фантастическое, чем то, что могли предложить любая версия или любой слух⁴⁴.

опыт персонажа, всегда часть его жизни. Но в аспекте оппозиций «реальное» — «фантастическое» сохраняет значение именно снятие сна. Важно, что сон подается на фоне реальности, что разграничение их сфер не проблематично, действительно.

⁴⁴ В настоящей книге фантастика «Носа» рассматривается генетически, в ее связях с предшествующими явлениями. По типу же фантастики повесть Гоголя является ярким примером *фантастического предположения*, поскольку фантастика прямо не опосредована в ней качествами описываемых персонажей и явлений, служит исходным пунктом и условием действия и, наконец, «отменяется» к концу действия, когда достигнут известный эффект (об этом см. в моей книге: О гротеске в литературе. М., 1966. С. 35–55).

Повесть «Нос» — важнейшее звено в развитии гоголевской фантастики. Гоголь с первых же своих произведений отодвинул носителя фантастики в прошлое, сохранив в сегодняшнем временном плане некий «иррациональный остаток». Следующим логичным шагом было полное снятие этого носителя, при сохранении (и даже усилении) иррационального остатка.

Иногда говорят, что «Нос» — пародия. Одним из первых, кажется, высказал это мнение датский славист Стендер-Петерсен: гоголевская повесть — «по своей идее превосходно осуществленная насмешка над всеми современными предрассудками и верой в иррациональные процессы и силы, с точки зрения же формы это... *reductio ad absurdum* <приведение к нелепости> романтического двойничества»⁴⁵.

Можно, пожалуй, принять эту точку зрения, но с одной обязательной поправкой к понятию «пародия». Поправкой, которая бы придавала произведению, возникшему из установки на пародийность, самостоятельное историко-литературное значение.

В таком широком смысле понимал пародию Ю. Тынянов: «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность». «Если второй план расплывается до общего понятия «стиль», пародия делается одним из элементов диалектической смены школ, соприкасается со стилизацией, как это происходит в «Дядюшкином сне»⁴⁶.

Можно было бы добавить: как происходит и в повести «Нос». И здесь пародируемый план очень широк: не один мотив, не один образ, не одно произведение, но «стиль» целого явления — немецкого романтизма, — взятого с одной из характернейших его сторон — со стороны оппозиции: реальное—фантастическое. И здесь пародирующее произведение стало фактом диалектической смены школ. Своей повестью Гоголь «рассчитался» с романтической концепцией фантастики. То, что повесть хронологически не отделена (или почти не отделена) от ряда других его произведений с фантастикой, не имеет решающего значения. Еще Тынянов указал, что пародия часто возникает рядом с произведениями с иным, непародийным отношением к тем же явлениям⁴⁷. Новая художественная фор-

⁴⁵ Euphorion, 1922. В. 24, Heft 3. S. 650.

⁴⁶ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 212.

⁴⁷ См.: Тынянов Ю. С. 213–214.

ма часто нащупывается еще до того, как до конца использована и преодолена старая.

Достижения романтической фантастики были Гоголем преобразованы, но не отменены. Снимая носителя фантастики, он оставлял фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность; делая предметом иронической игры «форму слухов», он укреплял достоверность самого «происшествия». И кто скажет, что страшнее — тайна, за которой скрыт конкретный носитель злой иррациональной силы (гофмановский *das böse Prinzip*), или тайна, прячущаяся везде и нигде, иррациональность, пропитавшая жизнь; как вода вату?

Иногда говорят о снижении в повести Гоголя романтических мотивов. С этим можно согласиться, если не забывать, что снижение — вещь обоюдоострая. Гоголь берет вместо тени или отражения «такую комическую часть человека, как нос, чтобы воплотить идею великолепной пародии»⁴⁸. Это так. Но можно спорить, какая потеря значительнее.

Характерно, что у Гофмана или у Шамиссо всемерно подчеркивается значение потери. «Без тени ой как скверно», — говорят в один голос многие персонажи в «Необычайных приключениях Петра Шлемиля». Однажды Шлемиль сказал себе: ведь это «всего только тень; можно прожить и без нее», но тотчас же спохватился и подумал о «неубедительности своих слов». Угрозы и предостережения следуют одна за другой. Поскольку утраченное является символическим знаком чего-то, приходится разъяснять, что значение потери намного превышает ее фактическую «стоимость».

В гоголевской повести реальное значение «потери» тоже всемерно подчеркивается; при этом, однако, идет тончайшая игра на ее многозначности и неопределенности. В одной плоскости — это видимый симптом дурной болезни («Мне ходить без носа, согласитесь, неприлично. Какой-нибудь торговке... можно сидеть без носа...» Далее прозрачный намек частного пристава, «что у порядочного человека не оторвут носа...»). В другой плоскости — это знак того, что тебя обманули, одурачили («Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом...» — из письма Александры Подточиной к Ковалеву). В третьей — это знак мужского достоинства, не без соответствующих фаллических ассоциаций⁴⁹. В четвертой — это знак респектабельности, приличия, общественного преуспеяния, олицетворенного г. Носом; отсюда возможность комической подмены «носа» и «человека» («из собственных ответов *носа* уже

⁴⁸ Euphorion, 1922. В. 24, Heft 3. S. 651.

⁴⁹ См. об этом: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 97, 342.

можно было видеть, что для этого человека ничего не было священного...»; «нос объявил себя *служащим*...» и т. д.), а также перестановки, при которой одежда, части тела, лица становятся принадлежностью носа («Нос спрятал *лицо* свое в большой стоячий воротник...»):

Наконец, есть и такая плоскость значений, которая не требует соотнесения с чем-то другим, где все предельно ясно без акцентировки или, как говорит в своей манере Ковалев: «Будь я без руки или без ноги — всё бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж всё сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни за окошко!» В повести осуществляется сопроникновение всех этих смысловых плоскостей, усиливающее общий чрезвычайно сложный ее тон, в котором комические ноты нерасторжимо сплетены с серьезными.

«Нос» принадлежит именно к тем произведениям, которые могут быть восприняты или серьезно-комично, или только комично. Первая интерпретация, видимо, уже достаточно ясна из всего сказанного выше. Но и возможность чисто комического восприятия нельзя исключать, так как она предопределена некоторыми особенностями самой поэтики повести. Иначе говоря: снятие носителя фантастики и не спровоцированность странных событий плюс к этому полная «отменяемость» происшествия к концу повести, возвращающейся к исходной ситуации, восстанавливающей *status quo* («фантастическое предположение») и тем самым исключающей всякий момент страдания, наконец, самоочевидная комичность «потери» носа (нос — так сказать смешная материя) — все это создает возможность для чисто юмористического восприятия⁵⁰. Ошибка не в допущении подобного толкования, а в его абсолютизации и заведомом исключении другого, так сказать, философского.

В связи с гоголевской повестью следует упомянуть интересную работу О. Г. Дилакторской «Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос»⁵¹. Автор весьма тонко вскрывает некоторые реально-бытовые моменты произведения, например, такой факт: исчезновение носа обнаруживается 25 марта, в день Благовещенья, когда чиновникам полагалось «в праздничной форме быть у Божественной службы» (цитата из Свода законов). Ковалев же, отнюдь не в лучшем виде,

⁵⁰ Ср. замечание Пушкина — его редакционное примечание к первой публикации повести (Современник, 1836, т. 3): «Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки; но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись».

⁵¹ Русская литература, 1984, № 1.

попадает в этот день в Казанский собор, чтобы объясниться со своим собственным носом. Все это чрезвычайно важно для понимания природы гоголевского гротеска, вырастающего из бытовой, прозаической основы.

И все же, мне кажется, исследователь в бытовой расшифровке повести несколько перегибает палку. Например, жалоба Ковалева в связи с исчезновением носа («пусть бы уж на войне отрубили или на дуэли») комментируется с помощью закона об определении «в гражданскую службу раненых офицеров»: «Горе, досада героя происходит от того, что он не может использовать этот пункт закона в своих интересах»⁵². Однако едва ли подобная компенсация утешила бы Ковалева. Во всяком случае трудно представить себе, чтобы он думал о ней в эту роковую минуту.

Но самое главное: сглаживается такой важный смысловой момент, как полная абсурдность, иррациональность «потери», которые производят ошеломляющее воздействие на персонажа. Что же касается читателя, то он получает удовлетворение от самого факта несовместности фантазии, игнорирования ею демаркационной черты между возможным и невозможным, от «бунта против диктата мышления и реальности»⁵³.

После опубликования «Носа» Гоголь создал лишь одно произведение с фантастикой — «Шинель» — и одно переделал — «Портрет».

Во второй редакции «Портрета», в поэтике фантастики, произведены следующие изменения. Усилена завуалированная фантастика первой части; если можно так сказать, она сделана более завуалированной (нет таинственного появления портрета в комнате Чарткова⁵⁴ — художник просто забирает его с собой; старик в сновидении Чарткова не обращается к нему с речью-увещанием, он только разворачивает сертки с деньгами; и т. д.). Усилен реально-психологический план эволюции Чарткова; так, еще до обнаружения губительного действия портрета вводится предупреждение профессора художнику: «Смотри, чтобы из тебя не вышел модный живописец»; дается объяснение, почему Чартков так быстро приобрел известность: визит «журналисту», статья в газете и т. д. (ср. в первой редакции — внезапный приход заказчиков и реакция Черткова: он «удивился такой скорой своей славе» и т. д.).

⁵² Русская литература, 1984, № 1. С. 155.

⁵³ Положение, сформулированное З. Фрейдом (*Freud Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Fischer Bucherei, 1965, S. 102).

⁵⁴ Фамилия центрального персонажа изменена во второй редакции (Чартков вместо Черткова) — возможно, для исключения прямых ассоциаций с чертом.

Наконец, самое характерное изменение: фантастическая предыстория (во II части) переводится из формы прямой в форму завуалированной (неявной) фантастики. Все, что касается чудесных поступков ростовщика, дается строго в форме слухов, с подчеркнутой установкой на возможность различного толкования, параллелизма («Так, по крайней мере, говорила молва... Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки, или с умыслом распушенные слухи — это осталось неизвестно»). В тоне неопределенности сообщается и о прямом появлении дьявола в образе ростовщика. Гоголь не устраняет в «Портрете» персонифицированного носителя фантастики⁵⁵, но после того, что было сделано в «Носе», он все же значительно ущемляет его права.

В «Шинели» фантастичен эпилог. Фантастику этой повести, в структурном отношении, следует отнести скорее всего к завуалированной фантастике. Для передачи событий, во-первых, широко используется форма слухов: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста...», «Впрочем, многие деятельные и заботливые люди... *поговаривали...*» и т. д.

Во-вторых, вводится особый тип сообщения от повествователя — сообщения о факте, якобы случившемся в действительности, но не имевшем законченного, определенного результата. «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему, однако же, такой страх, что он бросился бежать со всех ног и *оттого не мог хорошенько рассмотреть*, а видел только, как тот издали погрозил ему пальцем». «...Булочник какого-то квартала в Кирюшкином переулке *схватил было* уже совершенно мертвеца за ворот...», но тому удалось убежать, блюстители порядка «не знали даже, *был ли он точно в их руках*».

(Кстати, идентификация таинственного лица и Акакия Акакиевича самим повествователем нигде не производится. Говорится лишь об узнавании, опознании Акакия Акакиевича другими персонажами⁵⁶.)

⁵⁵ Поэтому толкование фантастики во второй редакции «Портрета» у Стендер-Петерсена следует признать неточным: «...хотя здесь фантастический элемент в своем воздействии усилен, но мотивируется как простой обман чувств и таким образом из области сверхъестественных мистических переживаний перенесен в область простых психологических фактов» (Euphion, 1922. В. 24, Heft 3. S. 647). «Простой обман чувств» не соответствует тому явлению, которое было описано выше как принцип завуалированной фантастики.

⁵⁶ Все это создавало предпосылки для сугубо рационалистического истолкования финала. Верх взял по этой части, пожалуй, попечитель Санкт-Петербургского учебного округа Г. Волконский, который в связи с цензурным рассмотрением «Шинели» так интерп-

Особенно тонко обработано то место, где повествуется о нападении «мертвеца» на значительное лицо. Прямой идентификации таинственного персонажа с Акакием Акакиевичем мы также не наблюдаем; происходит лишь узнавание его другим персонажем, но на этот раз — узнавание определенное, без колебаний; иначе говоря, действие имеет законченный результат («...узнал в нем Акакия Акакиевича»). Реплика грабителя значительному лицу: «...Твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек — отдавай же теперь свою!» — реплика, которая могла принадлежать только Акакию Акакиевичу, еще более усиливает определенность. Но в том-то и дело, что наибольшая определенность обусловлена наибольшей степенью субъективности персонажа: значительное лицо узнает Акакия Акакиевича в состоянии «ужаса». Далее мы читаем: «...Ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилою, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец!» и т. д.

Замечательная особенность этого текста в том, что в нем опущен, «утаен» глагол, выражающий акт слушания. Значительное лицо не слышал реплику «мертвеца»! Он ее видел. Реплика была немой; она *озвучена* внутренним, потрясенным чувством другого лица.

Нужно еще добавить, что перед этим почти незаметно проведена психологическая мотивировка «встречи» (ср., к примеру, аналогичную подготовку видения Германна): сообщается о добрых задатках значительного лица («...его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то, что чин весьма часто мешал им обнаруживаться»), говорится о том впечатлении, какое произвела на него смерть Акакия Акакиевича («он остался даже пораженным, слышал упреки совести и весь день был не в духе»), не забыто и упоминание о вине («за ужином выпил он стакана два шампанского — средство, как известно, недурно действующее в рассуждении веселости»). Благодаря этому фантастика искусно придвинута к самой грани реального, и мы можем сказать, перефразируя Достоевского, что не знаем, вышло ли это видение из «природы» персонажа или он «действительно один из тех, которые соприкоснулись с другим миром».

ретировал ее финал: «В городе распространился слух, будто умерший чиновник бродит по ночам у какого-то моста и в отшнине за свою трату снимает шинели с проходящих. Разумеется, *этот слух был растущен ворами, которые распорядились тут от имени мертвеца*» (Литературный музей, I. Пг., (без года издания). С. 50 – 51).

Добавим в интересах точности, что только один раз в черновой редакции Гоголь назвал неизвестное лицо Акакием Акакиевичем: «Акакий Акакиевич стал показываться иногда и дальше Поцелуева (моста)». Но в окончательном тексте имя убрано: «Мертвец-чиновник стал показываться даже за Калинкиным мостом», что свидетельствует о целенаправленности «приема».

Но все же в целом роль фантастического в «Шинели» уже сложнее обычной функции завуалированной фантастики. Сложнее благодаря тому, что «странное» воспринимается на фоне четко очерченного факта — смерти Акакия Акакиевича и весь финал, несмотря на некоторое стилистическое сходство, структурно отличается от предшествующего повествования. Фраза рассказчика: «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь» — эта фраза иронично-серьезна.

В «Шинели» скрыта тонкая игра, контраст «бедной истории» и ее «фантастического окончания». Там, где моральное чувство читателя уязвлено, ему предлагается «компенсация», несмотря на подсознательную уверенность, что она невозможна и что об Акакии Акакиевиче рассказано действительно «все». В фантастическом эпилоге действие развивается по контрасту к отнюдь не фантастической, «бедной истории»: вместо Акакия Акакиевича покорного — чиновник, заявляющий о своих правах, вместо утраченной шинели — шинель с генеральского плеча, вместо «значительного лица», недоступного чувству сострадания, — «значительное лицо», смягчившееся и подобрешшее. Но в тот момент, когда мы, казалось, готовы поверить в невероятное и принять «компенсацию», завуалированная фантастика, оставляя все описываемое на уровне проблематического, напоминает, как мизерна и нереальна сулившаяся «награда».

Мы уже говорили — в связи с развитием амбивалентности у Гоголя — о том, что в «Шинели» осуществление принципа «мира наизнанку», торжество справедливости («последние станут первыми») окутано очень сложным, как бы колеблющимся светом. В значительной мере это достигнуто благодаря особой форме фантастики.

IV. Нефантастическая фантастика

Какова же дальнейшая судьба гоголевской фантастики?

Вопрос этот является частью другого: есть ли в нефантастических произведениях Гоголя элементы, адекватные или близкие рассмотренным формам фантастики?

Воздерживаясь пока от общих выводов, заметим лишь одно. Такие элементы должны быть свободны от значения чуда и тайны, проистекающих или от прямого вмешательства носителя фантастики, или от его воздействия из «прошлого», или же от какой-либо неизвестной причины (как в «Носе»). Они располагаются уже в плоскости не ирреального, но скорее странно-необычного.

Собственно, многие из таких элементов уже выделены в литературе о Гоголе. Но важно их осознать именно в связях с фантастикой. Эти связи выступают наружу, как только мы попытаемся дать их сжатую систематизацию и объяснение.

Будем различать: выражение странно-необычного в плане изображения и в плане изображаемого, рассмотрев наиболее важные формы каждой из двух групп и установив характер и частоту их употребления.

1. Странно-необычное в плане изображения.

Здесь можно установить три вида: странное в расположении частей произведения; нарушение объективной системы воспроизведения действия (в произведениях драматических или же в произведении с формой повествования от первого лица — с так называемым *Ich-Erzählung*) и, наконец, алогизм в речи повествователя.

а) Странное в расположении частей произведения.

В современной Гоголю русской и западной литературе наиболее популярными формами были: перестановка глав, отсутствие начала или конца; пропуски частей; предисловие, помещенное после начала произведения; наконец, «неожиданное» соединение двух якобы самостоятельных документов-произведений в одно.

Из этих форм у Гоголя встречается только первая, и единственный раз: отсутствие окончания «Ивана Федоровича Шпоньки...»⁵⁷, что иронически мотивируется тем, что «старуха» употребила «листки» рукописи на пирожки. Это соответствует ироническим мотивировкам разного рода композиционных осложнений у Жан-Поля Рихтера (вроде ссылки на медлительность собаки, которая в «Геспере» доставляет автору листки с биографией героя), но — с нарочитым переводом казуса в бытовой план⁵⁸.

Во времена Гоголя большую популярность приобрела форма предисловия в середине произведения — характерный прием Стерна. Эту форму пародировал Пушкин в «Евгении Онегине». О. Сенковский в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» (1833) «запрятал» предисловие в одну из глав-очерков — очерк «Осенняя скука»: «Я знаю, что вы не любите читать предисловий, и всегда пропускаете их при чтении книг: потому я прибегнул к хит-

⁵⁷ В повести «Нос» есть обрыв сюжетных линий, но нет пропуска частей или фрагментов произведения.

⁵⁸ Не можем не привести, кстати, один реальный факт, так напоминающий гоголевскую выдумку. Биограф Погорельского сообщает, что многие рукописи писателя пропали, так как «бывший управляющий имения был любителем тонких блюд, особенно котлет в папильотках, и за долговременное пребывание свое в Погорельцах извел все бумаги писателя на любимое кушанье» (Русский филологический вестник, т. 22, 1914. С. 257).

рости и решился запрятать его в эту статью»⁵⁹. В. Одоевский, поместивший в «Княжне Мими» (1834) предисловие в конце третьей главы, писал: «С некоторого времени вошел в употребление и успел уже обветшать обычай писать предисловие посредине книги».

Гоголь ни разу не прибегнул к этому «обычаю», равно как и подавляющему большинству других, отмеченных выше.

Вообще бытующее мнение о стернианстве Гоголя (поскольку речь идет о расположении частей произведения) сильно преувеличено. Гоголь, как правило, был в этом отношении строг и последователен.

Г. Чудаков видел в построении «Записок сумасшедшего» некоторую аналогию «Житейским воззрениям Кота Мурра» (1820–1822). Но у Гофмана сочетаются два якобы самостоятельных документа: биография Кота Мурра и жизнеописание Крейслера, что мотивировано внесюжетной причиной: ошибкой при издании рукописи. У Гоголя выдержан единый план, и «переписка» собачек входит в этот план в качестве эпизода, который многими нитями связан с поступками и душевным состоянием персонажа (Поприщина).

В европейской романтической литературе перестановка частей произведения осуществлялась и в драме, что ввиду свойственной драме установки на зрелищность, на объективное и последовательное протекание действия казалось особенно резким «нарушением». У Тика в пьесе «Мир наизнанку» (1797) эпилог дан в начале пьесы; в нем зрителям предлагалось судить о действии, не видя его (ибо кто же судит только о том, что знает?). Пролог же следовал в конце и начинался словами: «Вы увидите сейчас пьесу...»

На этом фоне видна вся строгость драматургической манеры Гоголя, ни разу не прибегнувшего к подобным приемам, о чем мы еще будем говорить в пятой главе.

б) *Нарушение автономии действия.*

Речь идет о такой «неправильности» в плане изображения, когда в действии, воспроизводимом как самостоятельное и независимое от нашего присутствия, вдруг возникают «сигналы», нарушающие эту установку и демонстративно обращенные к нашему восприятию. Понятно, что это явление имеет место главным образом в драме, вернее, в тех ее формах, которые предполагают «неучастие» в действии и даже «неприсутствие» зрителей, и выражается в нарушении принципа «четвертой стены».

Эта форма встречается у Гоголя почти так же редко, как и предыдущая. Гоголь-драматург последовательно стремился укрепить

⁵⁹ <О. Сенковский>. Фантастические путешествия барона Брамбеуса. СПб., 1833. С. XXXVII.

автономию действия. В противовес высокой комедии мольеровского типа, романтической драме и комедии (например, комедии Тика, а у нас — мистерии Кюхельбекера «Ижорский») ⁶⁰, а также водевилю Гоголь избегает обращений персонажей к зрителям, появления на сцене «директора театра», «автора», «зрителей» и т. д.; избегает и других приемов, нарушающих принцип «четвертой стены».

И все же в нескольких случаях этот принцип нарушается! В «Ревизоре», во время чтения письма Хлестакова, персонажи произносят реплики, адресуясь к зрителям: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь». «И неостроумно: свинья в ермолке» и т. д. (Ремарку «к зрителям» следует отличать у Гоголя от обычной — «в сторону». Последняя показывает лишь внутреннюю речь персонажа.)

Нетрудно заметить, что нарушение принципа «четвертой стены» происходит в апогее действия, в момент неожиданного открытия персонажами необычного поворота событий ⁶¹.

Особая форма нарушения объективной системы действия возникает в «Записках сумасшедшего» — произведении с «Ich-Erzählung». Написанная в форме речи сумасшедшего, повесть естественно выводит массу наполняющих ее алогизмов за пределы странного в плане изображения. Зато повесть остро ставит вопрос о соответствии всех компонентов произведения — прежде всего «переписки» собачек — форме «Ich-Erzählung».

На это несоответствие обратил внимание еще Г. Чудаков, объяснив его влиянием Гофмана. «...Роль собачек представляется не совсем ясной. Ведь раз «переписка» собачек включена в дневник, то очевидно, что все высказываемое в этой переписке есть не что иное, как мысль того же самого больного».

Приведя резкую характеристику директора, Чудаков заключает: «Так смотреть на директора, как смотрела Меджи, Поприщин не мог... Гоголю... захотелось, вероятно, и самим собакам придать благоразумие, каким обладал Мурр, хотя по ходу повести это оказалось невозможным без ущерба для всей повести» ⁶². Однако если считать, что в форме переписки развивается и находит прихотливое отражение сознание Поприщина, почему же не допустить, что изменяется и его отношение к директору?

Ближе к истине Г. Гуковский, который, касаясь содержания «переписки», отмечал: «Всего этого Поприщин не знал, да и знать ему такие подробности (особенно в столь «интеллигентной» переда-

⁶⁰ Две первые части мистерии были опубликованы в 1835 году. Третья часть; написанная в 1840–1841 годах, напечатана лишь в советское время.

⁶¹ Об этом специально — в пятой главе настоящей книги.

⁶² Университетские чтения, № 8. Киев, 1908. С. 106.

че) не от кого... В итоге читатель стоит перед загадкой, и загадка эта неуклонно ведет его к некоему сюжетному абсурду, тоже, конечно, своеобразной, но достаточно явной фантастике»⁶³.

В отношении выраженного в «переписке» «объема информации» Гуковский, впрочем, неправ. Ведь вполне допустимо, что «записки» фиксируют не все шаги Поприщина и что необходимые сведения он добыл «самостоятельно». Труднее объяснить стиль и, так сказать, «уровень» некоторых записей: «...Куда ж, подумала я сама в себе: если сравнить камер-юнкера с Трезором!.. Во-первых, у камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто бы он обвязал его черным платком; а у Трезора мордочка тоненькая, и на самом лбу белая лысинка. Талию Трезора и сравнить нельзя с камер-юнкерскою...» и т. д. Это развитое сопоставление, построенное по всем правилам тонкой иронии, более естественно представить себе в устах «автора», комического писателя, чем Поприщина (ср. его предельно лаконичный комментарий к *этому* же месту: «Мне самому кажется, здесь что-нибудь да не так»).

Говоря о несоответствии «переписки» облику Поприщина, мы поневоле прибегаем к очень осторожным, сдержанным формулировкам: проблема эта сложнее, чем кажется на первый взгляд. С одной стороны, стиль «писем» отклоняется от стиля Поприщина, не говоря уже о том, что стремление во что бы то ни стало видеть в нем «автора» этой «переписки» не подкрепляется фабульным материалом⁶⁴. Но с другой стороны, резкого стилистического контраста между «письмами» и дневником Поприщина, в том смысле, в каком говорит Гуковский, как раз и нет; фраза об «интеллигентной передаче» в «переписке», пожалуй, преувеличение. Это скорее язык обывателя, человека невысокой культуры и вместе с тем стремящегося к «хорошему слогу». Но такая двойственность оказывается благодатной почвой для наивного комизма: нам неясно, вышла ли та или другая черта стиля, тот или другой комический оборот, комический прием из сознательного намерения или невольной беспомощности, неуклюжести «творца».

Все это относится к приведенному сопоставлению Трезора с камер-юнкером: с одной стороны, мы вправе толковать его как искусно рассчитанную, тонкую иронию; с другой — как наивное, вполне серьезное, безыроничное рассуждение, которое вполне отвечает облику самого персонажа. Такая возможность двойного прочтения,

⁶³ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 269–270.

⁶⁴ Против этого предостерегал еще М. Горлин, оспаривавший «натуралистическое» понимание повести: «Никак нельзя согласиться с тем, что письма написаны самим Поприщиным в состоянии умственного помрачения...» (*Gorlin M. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann, S. 68*).

как мы еще будем говорить, чрезвычайно характерна для гоголевской нефантастической фантастики вообще.

Некоторые пассажи из писем Меджи, как отметил Карен Мкртчян⁶⁵, определенно персонифицированы: это письма барышни недалеко, кокетливой, несколько сентиментальной, — письма, явно пародийные по отношению к некоторым литературным стилям и бытовому поведению (например: «Неужели ты думаешь, та сего, что сердце мое равнодушно ко всем исканиям... Если бы ты видела одного кавалера»... и т. д.). Несоответствие всего этого поведению и личности Поприщина налицо — и такое несоответствие подспудно регистрируется нашим восприятием. Но если оставить в стороне слишком явное «биографическое» несоответствие, то и здесь возможен некий модус перехода: почему же отказывать Поприщину в способности представить себе не очень сложную психологию «барышни», тем более, что его пронизательность многократно усилена болезнью и подозрительностью и что строительным материалом зачастую служит ему массовая ходовая беллетристика? (Ср. его реплику: «Гм! мысль почерпнута из одного сочинения...»)

И тем не менее логические несоответствия в системе повествования «Записок сумасшедшего» исключать нельзя, хотя их не так уж много и они не так уж резки. Положение здесь аналогичное принципу «четвертой стены»: устанавливается какая-то особенность, которая выдерживается почти сплошь, становясь структурным правилом. Но вдруг, неожиданно вносятся диссонирующие ноты. Этот диссонанс в «Записках сумасшедшего» на мгновение замыкает связь между безумным бредом больного Поприщина и «неправильностями» и срывами объективного хода вещей.

в) *Алогизм в речи повествователя.*

Одна из разновидностей этой формы состоит в следующем. Констатируется какое-то качество персонажей, группы персонажей и т. д., требующее подтверждения, но вместо этого утверждается совсем другое.

В «Иване Федоровиче Шпоньке...»: «Чтоб еще более показать читателям *образованность* П*** пехотного полка, мы прибавим, что двое из офицеров были страшные игроки в банк...»

В «Повести о том, как поссорился...»: «*Прекрасный человек* Иван Иванович! Какой у него дом», «*Прекрасный человек* Иван Иванович! Он очень любит дыни»⁶⁶.

⁶⁵ Мкртчян К. Петербургские повести Н. В. Гоголя в армянских переводах. Ереван, 1984. С. 113 и далее.

⁶⁶ Эта разновидность встречается и в фантастическом произведении. В «Носе» повествователь обещает поговорить «об Иване Яковлевиче, человеке *почтенном* во многих

Другая разновидность заключается к том, что нарушается принятая логическая основа сравнения. Чтобы понять эту разновидность, задержимся на известной сравнительной характеристике Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича: «Иван Иванович имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно... Иван Никифорович, напротив, больше молчит, но зато если влепит словцо, то держись только: отбреет* лучше всякой бритвы. Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх. Иван Иванович только после обеда лежит в одной рубашке под навесом; ввечеру же надевает бекешу и идет куда-нибудь... Иван Никифорович лежит весь день на крыльце; если не слишком жаркий день, то обыкновенно выставив спину на солнце, и никуда не хочет итти... Иван Иванович чрезвычайно тонкий человек и в порядочном разговоре никогда не скажет неприличного слова... Иван Никифорович иногда не бережется... Иван Иванович очень сердится, если ему попадется в борщ муха... Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться... Иван Иванович бреет бороду в неделю два раза; Иван Никифорович один раз. Иван Иванович чрезвычайно любопытен... Если ж чем бывает недоволен, то тотчас дает заметить это. По виду Ивана Никифоровича чрезвычайно трудно узнать, доволен ли он или сердит... Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением. У Ивана Ивановича большие выразительные глаза табашного цвета и рот несколько похож на букву *ижцу*; у Ивана Никифоровича глаза маленькие, желтоватые, совершенно пропадающие между густых бровей и пухлых щек, и нос в виде спелой сливы. Иван Иванович если попотчивает вас табаком, то всегда наперед лизнет языком крышку табакерки, потом щелкнет по ней пальцем и, поднеся, скажет, если вы с ним знакомы: «Смею ли просить, государь мой, об одолжении?»... Иван же Никифорович дает вам прямо в руки рожок свой и прибавит только: «одолжайтесь». Как Иван Иванович, так и Иван Никифорович очень не любят блох...»

Вначале идет цепь сравнений (их пять) вполне логичных, построенных на одном признаке. Вдруг следует первый алогизм («Иван Иванович очень сердится, если ему попадется в борщ муха» — «Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться»). Потом — снова

отношениях». Но далее сообщается, что он «был пьяница страшный», что фрак его лоснился и т. д. в том же роде.

одно логичное сопоставление и одно логичное, но не полное (во втором сравнении находит отражение, отклик лишь *часть* первого сравнения). Далее — снова алогизм («Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках...»), сменяемый неполным алогизмом (у одного «глаза табашного цвета и *рот* несколько похож на букву ижицу»; у другого — «глаза маленькие... и *нос* в виде спелой сливы»). Завершают характеристику два вполне логичных сравнения.

Мы видим, что алогичных сравнений значительно меньше логичных (соотношение примерно 1 к 3) и что они предстают как резкое нарушение принятой нормы.

Следующую разновидность рассматриваемой в этом разделе формы составляет утверждение повествователем заведомо абсурдного и нелепого. В «Иване Федоровиче Шпоньке...»: «Долгом почтиаю предуведомить читателей, что это была именно та самая бричка, в которой еще ездил Адам; и потому если кто будет выдавать другую за адамовскую, то это сушая ложь, и бричка непременно поддельная». В «Невском проспекте»: черные бакенбарды принадлежат только «одной иностранной коллегии. Служащим в других департаментах провидение отказало в черных бакенбардах». В «Шинели», в ее первой, «нефантастической» части: Петрович, «несмотря на свой кривой глаз и *рябизну* по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон...». Алогизм замаскирован тем, что первая часть уступительного оборота вполне логична.

В «Шинели» же, говоря о том, что фамилия Башмачкина «произошла от башмака» и что «каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно», повествователь добавляет: «И отец, и дед, и *даже* шурин и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах...»⁶⁷

Подчас алогизм настолько замаскирован грамматически правильной фразой, сцеплением придаточных предложений, что его поистине приходится извлекать наружу. В «Невском проспекте» говорится о «дамских рукавах»: «Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина; потому что даму так же легко

⁶⁷ Странность не только в том, что «в числе предков героя... назван шурин», но и в самом так сказать существовании последнего: «какой шурин, то есть брат жены, может быть у холостого Башмачкина?» (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 317.)

и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским».

«...Так что... если бы... потому что... как...» Густая сеть союзов скрывает полную взаимоисключаемость обеих частей суждения: мужчина придерживает даму, *в то время* как «даму приятно поднять на воздух...».

К этой разновидности (утверждение заведомо абсурдного) близка и выделенная Б. Эйхенбаумом группа «каламбуров этимологического рода»⁶⁸ — рассуждение в «Шинели» о фамилии Башмакина, о «советниках» и т. д.⁶⁹

Наконец, разновидностью алогизма речи повествователя являются и такие случаи, когда, объявляя свою верность принятому жанру, требованиям читателя и т. д., автор приступает к подробной характеристике персонажа, которая тут же отменяется. В «Шинели» после фразы «...так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то... подавайте нам и Петровича сюда» сообщается главным образом, как пил Петрович. В «Мертвых душах» после обещания познакомить читателя с Петрушкой и Селифаном («автор любит чрезвычайно быть обстоятельным... и хочет быть аккуратен, как немец») следует лишь характеристика Петрушки, а о Селифане лишь сообщается, что он «был совершенно другой человек».

Не делая пока еще общих выводов, отметим, что употребление этой формы резко возрастает по сравнению с первыми двумя. Бросается в глаза и психологически-бытовая мотивированность большинства (если не всех) приводившихся примеров. Не случайно алогизмы в речи повествователя проявляются, как правило, в сказовой (или в близкой к ней) манере. В этом случае то, что объективно выступает как алогизм, может быть объяснено и как продолжение мысли стилизованного повествователя, развивающейся по своей, прихотливой логике (ср. с первой рассмотренной разновидностью реплику, вложенную уже в уста персонажа: «Покойный батюшка ваш, дай Боже ему царствие небесное, редкий был человек. Арбузы и дыни всегда бывали у него такие...» и т. д. Для высказывающего эту мысль Ивана Ивановича ведь вторая фраза разъясняет первую). Не ясно также, являются ли нарушение логической основы сравнений, отмена обещанной характеристики и т. д. нарочитой игрой или же провалом памяти и непоследовательностью того же стилизованного повествователя.

⁶⁸ Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей. Л., 1969. С. 312 и след.

⁶⁹ Сюда же относится один каламбур из фантастической части «Шинели»: «В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца... живого или мертвого...»

Переходим ко второй группе.

II. Странно-необычное в плане изображаемого.

Можно установить следующие основные формы проявления странно-необычного в плане изображаемого.

а) *Странное в поведении вещей.*

Указывается какое-либо неожиданное свойство обыкновенных вещей, с подробным его описанием и — иногда — отказом дать приемлемое объяснение. В первый раз эта форма вводится в «Старосветских помещиках» — поющие двери. «*Я не могу сказать*, отчего они пели; перержавевшие ли петли были тому виною, или сам механик, делавший их, скрыл в них *какой-нибудь секрет*; но замечательно то, что каждая дверь имела свой особенный голос... та, которая была в сенях, издавала какой-то *странный*, дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: батюшки, я зябну!»

Второй раз, в той же повести, — поведение дрожек. Едва они «трогались с своего места, воздух наполнялся *странными* звуками, так что вдруг были слышны и флейта, и бубны, и барабан...».

Затем Гоголь воспользовался этой формой в «Мертвых душах»: «Слова хозяйки были прерваны *странным* шипением, так что гость было испугался; шум очень походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями; но, взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. За шипением тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку...»

Поведение вещей таково, что заставляет подозревать в них присутствие живого существа. Но невозможно указать на принимаемый ими единый образ или признак. (В третьем примере сравнение с шипящими змеями тотчас же разрушается последующими признаками). Голоса дверей, звуки дрожек или часов, мотивы в шарманке следуют друг за другом в своем необъяснимом порядке. Отсюда характеризующий поведение вещей эпитет «*странный*».

б) *Странное во внешнем виде предметов.*

Речь идет о проявлении какой-либо аномалии в городском пейзаже, интерьере, нарядах и т. д. Впервые эта форма в «Повести о том, как поссорился...» — описание бричек у дома городничего: «*Каких бричек и повозок там не было! Одна — зад широкий, а перед узенький, другая — зад узенький, а перед широкий... Иная была в профиле совершенная трубка с чубуком; другая была ни на что не похожа, представляя какое-то *странное* существо, совершенно безобразное и чрезвычайно фантастическое».*

В этой же повести описано странное расположение пуговиц на мундире городничего: «Эти восемь пуговиц были насажены у него таким образом, как бабы садят бобы: одна направо, другая налево».

В «Коляске» — вид «рыночной площади», на которую дом портного почему-то выходит «чрезвычайно глупо не всем фасадом, но углом»⁷⁰.

Этому образу вторит странный вид дома Собакевича. «Фронтон... никак не пришелся посреди дома, как ни бился архитектор, потому что хозяин приказал одну колонну сбоку выкинуть, и оттого очутилось не четыре колонны, как было назначено, а только три».

В «Ревизоре» (в сценических комментариях к первому изданию) указана аномалия в одежде и нарядах: «...одни одеты довольно прилично даже с притязанием на моду, но что-нибудь должны иметь не так, как следует».

В «Мертвых душах» встречаем цепь аномалий в интерьере, живописных полотнах, подборе картин и т. д. (о чем мы еще будем говорить в специальной главе об этом произведении).

Вся эта «игра природы» происходит, между прочим, по той же формуле, по какой развертывались алогичные сопоставления Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича: все идет «нормально», по правилам, но вдруг — неожиданный срыв.

в) *Странное вмешательство животного в действие (в сюжете).*

Эта форма встречается у Гоголя лишь два раза, но они для исследуемого здесь вопроса особенно важны.

В «Повести о том, как поссорился...» в разгар событий происходит непредвиденное. Бурая свинья Ивана Ивановича — та самая свинья, которую он хотел сменить на ружье и «поцеловаться» с которой советовал ему Иван Никифорович, — эта свинья «вбежала в комнату и схватила, к удивлению присутствовавших, не пирог или хлебную корку, но прошение Ивана Никифоровича...».

В «Старосветских помещиках» возвращение и бегство «серенькой кошечки» имело роковое влияние на Пульхерию Ивановну... «Это смерть моя приходила за мною!» — сказала она сама в себе, и ничто не могло ее рассеять».

Оба странных случая должны быть рассмотрены на фоне традиционных представлений об обличье сверхъестественной силы. По народным воззрениям, черт и ведьма нередко принимают облик домашнего или дикого животного, птицы и т. д. «Пугая по ночам лю-

⁷⁰ В этой же повести — вариация соответствующего образа из «Повести о том, как поссорился...»: на ярмарки наезжали веселиться «бричками, таратайками, тарантасами и такими каретами, какие и во сне никому не снились».

дей, ведуны и ведьмы бегают в виде свиней, собак и кошек»⁷¹. Эти воззрения щедро питали романтическую литературу. У Гофмана в «Золотом горшке» (1814) кот — верный помощник старухи ведьмы. В «Изабелле Египетской» Арнима собака Беллы — вместилище злого духа. «...Отец всегда утверждал, что в собаке сидит злой дух». Абрагам (в «Житейских воззрениях Кота Мурра») говорит о кошке: «Этого зверька многие боятся, потому что он слывет вероломным, неспособным на ласку и искреннюю привязанность, питающим непримиримую вражду к человеку».

Вообще с кошкой и свиньей чаще всего связывают существование злой сверхъестественной силы. «Кошка — одно из любимых воплощений ведьмы, равно известное у славян и немцев; в Германии ведьм называют *Wetterkatze*, *Donnerkatze*, и там существуют поверья, что кошка, когда проживет двадцать лет, становится ведьмою... Чехи убеждены, что черная кошка через семь лет делается ведьмою, а черный кот — дьяволом, что через них совершаются волшебные чары и что колдуны постоянно держат с ними совет»⁷².

У Гоголя в «Вечере накануне Ивана Купала» ведьма принимает вид собаки и кошки. В «Ночи перед Рождеством» о ведьме — Солохе говорили, «что она... черною кошкою перебежала дорогу, что к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом...» и т. д. Морда у черта «оканчивалась, как у наших свиней, кругленьким пятачком». В «Сорочинской ярмарке» старухе «почудился сатана, в образине свиньи», да и в сарай, напугав всю компанию, выставилась «страшная свиная рожа».

Животное, в которое вселился злой дух, ведет себя странно: не подчиняется человеку, словно подтрунивая над ним, и накликает на него беду — совсем как свинья или кошка в двух повестях из «Миргорода».

Следует подчеркнуть: никакой идентификации животных и сверхъестественной силы в «Старосветских помещиках» или повести о ссоре — нет. Но именно от нее — их странное участие в людских делах. На мгновение открылась нить, ведущая от гоголевской фантастики к его нефантастическим и бытовым образам. Кстати, можно и дальше проследить эту нить — к свиньям из «Коляски», которые, «выставив серьезные морды из своих ванн... поднимают такое хрюканье, что проезжающему остается только погонять лошадей поскорее»; к почудившимся городничему из «Ревизора» «свинным рылам вместо лиц» и крысам «неестественной величины» из того же

⁷¹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. М., 1869. С. 533.

⁷² Там же. Т. 3. С. 534.

«Ревизора» — ко всему этому странному и излюбленному типуажу Гоголя...

г) *Дорожная путаница и неразбериха.*

В употреблении этой формы также видна нить, ведущая от фантастики. В «Майской ночи...» сбившийся с дороги пьяный Каленик говорит: «Вишь, как растянул, вражий сын, сатана, дорогу!» Это может быть и метафорой, но в «Ночи перед Рождеством» мы встречаем ее буквальную реализацию: черт заставляя плутать Чуба и кума, «растягивая» им дорогу⁷³.

В «Вие» дорожная путаница предшествует встрече с ведьмой. Все говорило за то, что «скоро должна появиться какая-нибудь деревня», но жилье словно бежало от бурсаков. «Бурсаки заметили, что они сбились с пути и давно шли не по дороге».

Но в «Мертвых душах» нет уже ни ведьм, ни чертей, а дорожная путаница и неразбериха осталась. Чичиков, составивший четкий план визитов к помещикам, едет к Собакевичу, но сбивается с пути (качание брички дает ему «почувствовать что они своротили с дороги и, вероятно, тащились по взбороненному полю») и попадает к Коробочке. Во втором томе Чичиков едет к Кошкареву, а попадает к Петуху. И т. д.⁷⁴

д) *Страшное и неожиданное в поведении персонажей.*

Это те поступки и действия, о которых в черновой редакции «Шинели» сказано: «Так уж странно создан человек, иногда он и сам не может сказать, почему он что-нибудь делает».

В «Коляске» Чертокуцкий собрался было идти домой, чтобы распорядиться к приему приглашенных им гостей. «Но как-то странно случилось, что он остался еще на несколько времени». «Нечувствительно очутился перед ним стакан с пуншем, который он, позабывшись, в ту же минуту выпил». Сидевший рядом офицер «совершенно неизвестно по каким причинам взял пробку из графина и воткнул ее в пирожное».

⁷³ Реализация метафоры растянутой чертом дороги содержится в письме Гоголя к Жуковскому от 10 сентября 1831 года. Сообщая о том, что «карантины превратили эти 24 версты в дорогу от Петербурга до Камчатки», Гоголь добавляет: «Знаете ли, что я узнал на днях только? Что всему этому виною не кто другой, как враг честного креста церковей господних... Это черт надел на себя зеленый мундир с гербовыми пуговицами, привесил к боку остроконечную шпагу и стал карантинным надзирателем». (Пример подсказан мне С. Г. Бочаровым.)

⁷⁴ Следует вполне осознать специфику этой формы. В. Я. Пропп отметил, что сказке свойствен мотив отказа от «описания пути»: огромное пространство «берется мигом», герой через него перелетает. (Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 48). Но эти изменения, так сказать, однонаправленные и правильные. В данном же случае речь идет именно о неправильности, непредсказуемости, о путанице.

В «Мертвых душах» Ноздрев говорит, что Чичикову нужно было «к одним вискам приставить 240 пиявок», «то есть он хотел было сказать 40, но 200 *сказалось как-то само собою*».

В лице же Мижуева представлена особая категория людей с неожиданными поступками. Они, «кажется, никогда не согласятся на то, что явно противоположно их образу мыслей... а кончится всегда тем, что в характере их окажется мягкость, что они согласятся именно на то, что отвергали...».

Оказывается, подобная «мягкость» свойственна не только Мижуеву: *«странные люди* эти господа чиновники, а за ними и все прочие звания: ведь очень хорошо знали, что Ноздрев лгун... а между тем именно прибегнули к нему».

Остановимся еще на причине ссоры двух Иванов: она представляет интерес как раз с точки зрения логичности поведения персонажей. Как известно, такой причиной явилось слово «гусак», сказанное в сердцах Иваном Никифоровичем Ивану Ивановичу.

В повести В. Т. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825) — бесспорно, одной из главных литературных предшественниц гоголевского произведения — причина ссоры совершенно иная: кролики Ивана-старшего забрались в огород Харитона Занозы, и последний учинил расправу над пришельцами. Резюмируя ход событий, положительный персонаж пан Артамон говорит: «Представьте себе, что я живу смежно с каким-нибудь шляхтичем, как ты жил с паном Харитоном. Кот моего соседа каким-то образом исплошил моего цыпленка и съел. Вместо того, чтобы сего воришку, буде пойман, посечь прутом и тем отвадить от дальнейших шалостей, я достал несколько сов и лисиц и тихонько впустил в курятник соседа... Не всякий ли, имеющий в голове своей сколько-нибудь человеческого смысла, назовет нас обоих сначала глупцами, потом бездельниками, наконец, злодеями, достойными виселицы? Между тем представленные мною лица беспрерывно позывались, и вся тяжба кончилась тогда, когда оба противника увидели себя совершенно нищими». Это почти точный очерк хода ссоры гоголевских персонажей, если исключить ее причину и мотивировку. У Нарезного повод ссоры рационально осужден, даже материален — это убыток. Разумно было отреагировать на этот повод — но неразумно реагировать так, как Иван-старший. Неразумность поведения обоих персонажей — в некоем превышении меры, в несоизмеримости действия и противодействия, которая все больше возрастает и приводит к тяжким последствиям для обеих сторон.

У Гоголя повод ссоры не материальный, но, так сказать, чисто психологический, амбициозный. Мало того: эффект повода к ссоре в нарочитой необъясненности. Перед этим Иван Никифорович сове-

товал своему другу поцеловаться со свиньей, Иван Иванович же называл Ивана Никифоровича дурнем с писаною торбою — и все сходило. А вот «гусак» не сошел. «Если бы Иван Никифорович не сказал этого слова, то они бы поспорили между собою и разошлись, как всегда, приятелями; но теперь произошло совсем другое». Оказалось пройденной какая-то роковая черта, за которой уже не было пути назад. (Вторично та же ситуация непоправимости, неотменяемости оскорбления возникает перед концом повести в момент удавшегося было примирения: «...скажи он <Иван Никифорович> птица, а не гусак, еще бы можно было поправить». Но теперь — «все кончено!»).

В то же время нарочитая необъясненность оскорбления не исключает возможности скрытой мотивированности. Может быть, «гусак» показался Ивану Ивановичу особенно обидным в виду некоторой их похожести (действительной или мнимой); может быть, с этим словом связано какое-то оскорбление в прошлом... Мало ли почему нашу амбициозность задевает одна причина и оставляет совершенно равнодушной другая!

Для двух примеров из разобранных нами группы образов характерно то, что они оказывают влияние (и влияние решающее) на ход сюжета (причина ссоры в «Повести о том...» и промедление пьяного Чертокуцкого в «Коляске»). В некоторых других случаях влияние на ход сюжета тоже заметно, хотя и оно не является определяющим (фантазирование Ноздрева, а также обращение чиновников за советом к Ноздреву).

е) *Странное и неожиданное в суждениях персонажей.*

Эта форма непосредственно примыкает к только что разобранной. Но отличие ее в том, что сферой проявления странного является сама речь персонажей: ход умозаключения, организация фразы, сцепление предложений и т. д.

Вспомним умозаключение Ляпкина-Тяпкина относительно дурного запаха, идущего от заседателя: «Нет, этого уже невозможно выгнать: он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою». Таких случаев у Гоголя особенно много.

Близки к ним и случаи произвольного и нелогичного отступления от темы. Упомянув какое-либо лицо или предмет, персонаж выговаривает о них «все что знает», забывая о своей главной теме. Для рассказа о Хлестакове нужна лишь реплика о нем трактирщика Власа, но Бобчинский вдруг вдаётся в подробности о самом Власе: «У него жена три недели назад тому родила, и такой пребойкой мальчик, будет так же, как и отец, содержать трактир». Сваха Фекла в «Женитьбе», упомянув об огороде (собственно, только это и

важно для характеристики приданого невесты), вдруг увлеклась рассказом о том, кто нанимал этот огород: «...такой купец трезвый, совсем не берет хмельного в рот, и трех сыновей имеет, двух уж поженил, «а третий», говорит, «еще молодой, пусть посидит в лавке, чтобы торговлю было полегче отпирать», и т. д.

«Комизм гоголевских болтунов, — писал еще А. Слонимский, — заключается в том, что они теряют логическую нить, сбиваются в сторону и застревают в вводных подробностях, которыми загромождают свою речь. Получается то, что в психологии называется «полным воспроизведением»⁷⁵. Следует, однако, добавить, что во всех этих случаях не исключена возможность внутренней, скрытой мотивированности. То, что объективно выглядит логической непоследовательностью, ненужным отступлением от темы и т. д., с точки зрения персонажа, возможно, таковым не является. Как знать, может быть, заседатель и вслед за ним Ляпкин-Тяпкин действительно считают, что причина винного запаха — ушиб в детстве. Может быть, Бобчинскому или Фекле подробный рассказ о Влаसे, о купце, нанимающем огород, вовсе не представляется отступлением от темы.

Словом, описанная форма близка форме алогизмов в речи повествователя, как близок в этих случаях к персонажам их стилизованный повествователь.

Разновидностью рассмотренной формы является проявление алогизмов во всякого рода документах — письменных просьбах и жалобах, объявлениях и т. д. Таковы прошение Ивана Ивановича в повести о ссоре, записки для газетных объявлений в «Носе», описание городского сада в газетном отчете в «Мертвых душах» и т. д. Во всех этих случаях также не исключена внутренняя мотивированность: ведь, возможно, для автора прошения Ивана Ивановича, анонимного автора газетной статьи алогичное и странное не казались таковыми.

Кроме того, рассмотренная форма вновь позволяет увидеть устойчивую особенность собственно гоголевской реализации категорий «фантастическое» и «реальное». Вот записки для газетного объявления («Нос»): «В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой — *малоподержанная* коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка 19 лет, упражнявшаяся в прачечном деле, годная и для других работ; *прочные* дрожки *без одной рессоры*, *молодая* горячая лошадь в серых яблоках, *семнадцати лет* от роду, новые полученные из Лондона семена репы и редиса, дача со всеми угожьями...» и т. д.

⁷⁵ Слонимский А. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923. С. 41.

Объявления, с явно алогичными моментами (эти случаи нами подчеркнуты) не составляют всего текста; наоборот, они чередуются с вполне «нормальными» объявлениями (трезвый кучер — случай, очевидно, редкий, но уж никак не алогичный; тем более — девка, упражнявшаяся во многих работах, и т. д.). Алогизм у Гоголя тонко вкраплен в основной текст, составляя в нем род отступления от правил, нарушения обычного течения дел.

ж) *Странное и необычное в именах и фамилиях персонажей.*

О необычности гоголевских фамилий писал еще В. Вересаев: «И что за «русские» фамилии, — Яичница, Земляника, Коробочка, Петух, Сквозник-Дмухановский, Добчинский и Бобчинский, Держиморда, Неуважай-Корыто, Пробка, Доезжай-Недоедешь? Откуда столько украинцев в русской глуши?» И Вересаев делал вывод: «Малое знакомство с жизнью, незнание быта...»⁷⁶. Собственно художественной функции гоголевских имен и фамилий Вересаев не касался.

Здесь не место разбирать проблемы гоголевской ономастики в целом. Остановимся только на проявлении в ней странного и необычного.

Один способ состоит в том, что необычное имя (прежде всего иностранное или архаичное) комбинируется с именем или фамилией вполне обычными, подается на фоне последних.

«Учитель российской грамматики Никифор Тимофеевич *Депричастие*» («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»).

Квартальный *Варух* Кузьмич («Портрет»).

В черновой редакции «Ревизора» помещик Погоняев называет Хлестакову имена своих детей: Николай, Иван, Яков, Марья и *Перепетуя*. Это, так сказать, модель гоголевской ономастики: все идет нормально, даже обычно, но вдруг — отклонение от нормы.

Или же наоборот: обычное подается на фоне странного. Например: помещик *Пифагор Пифагорович* Чертокуцкий («Коляска»).

В «Повести о том, как поссорился...» Иван Иванович «читает книжку, печатанную у *Любия, Гария* и Попова». Между прочим, этот триумвират имен: два на древнеримский лад и одно типичное русское — не придуман Гоголем. В Москве в XVIII веке действительно существовала такая типография⁷⁷; писатель воспользовался «фантастическим» материалом, предоставленным ему самой действительностью.

⁷⁶ Вересаев В. Как работал Гоголь. М., 1934. С. 64.

⁷⁷ Эту типографию упоминал В. Г. Белинский в заметке «Русская литературная старина» (1836): «...Всякая книга, напечатанная у Гари, Любия и Попова гуттенберговскими буквами, в кожаном переплете, порыжелом от времени, возбуждает всё мое любопытство...» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. II. С. 200).

В «Мертвых душах» изысканные имена детей Манилова — Фемистоклос и Алкид воспринимаются на фоне его собственной фамилии, на фоне всего маниловского образа жизни и быта. В первоначальной редакции было: Менелай и Алкивиад, то есть два древнегреческих имени — мифического царя и афинского политического деятеля. В окончательном тексте Гоголь усилил разнობой: с одной стороны Алкид (родовое имя Геракла), с другой — некий греческо-латинский гибрид: имя афинского государственного деятеля, «свороченное» на юс, как говорил Гоголь в другом месте ⁷⁸.

В «Шинели» «игра» имен — странных и обычных — становится предметом переживаний персонажа, «проблемой выбора» для последнего. «Родительнице предоставили на выбор любое из трех, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия, или назвать ребенка во имя мученика Хоздазата. «Нет, подумала покойница, имена-то всё такие». Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахасий... «Какие все имена, я, право, никогда и не слыживала таких. Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахасий».

Комизм этой сцены, писал Эйхенбаум, «увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, несколько не выступают из общей системы» ⁷⁹. Следует добавить: комизм возрастает от того, что предпочитаемым именем оказывается в конце концов наличное имя, так сказать, в удвоенном виде; персонаж «капитулирует» перед открывшейся вдруг сложностью жизни, перед странной игрой имен. «Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий» ⁸⁰.

Странные имена вводит Гоголь и в собственно фантастические произведения. Таково имя Хома Брут — «это ведь как бы лексичес-

⁷⁸ В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» гороховый панич, став «латыньщиком», «все слова сворачивает на ус. Лопата у него «лопатус»; баба — «бабус». Манилов (возможно для благозвучания) «свернул» Фемистокла на «юс».

⁷⁹ Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей. С. 314.

⁸⁰ При этом имя *Акакий* — не такое уж обыкновенное. Эффект создается сравнением, фоном. Поясним эту мысль. Само по себе имя *Акакий* воспринималось у нас как необычное, о чем свидетельствует хотя бы следующее место из произведения В. Ушакова «Иона Фаддеевич, нравоописательный и нравоучительный роман»: «...Предсказала новая бабушка Сысоевна новорожденному участь необыкновенную, а посему советовала дать ему имя не слишком обыкновенное, как, например, Иван или Петр, а назвать его, отличия ради, *Акакием* или *Мамонтом*» (Сын отечества и Северный архив, 1832, № 49. С. 138). На фоне Ивана и Петра *Акакий* — это экзотика; на фоне Соссия, Хоздазата и т. д. — это возвращение к принятому, знакомому, почти повседневному. Оставляю в стороне вопрос об общей семантике имени *Акакий*, в частности о пробуждаемых им комических ассоциациях (на это, между прочим, есть намек в черновой редакции: «Конечно, можно было некоторым образом избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать...»).

кий парадокс, сталкивающий противоположное: с одной стороны, бытовое, весьма «прозаическое» *Хома* (не Фома, а по-народному, по-украински — Хома) — и *Брут* — высокогероическое имя, символ подвига свободы, возвышенной легенды»⁸¹. Такой же лексический парадокс — Тиберий Горобець; «здесь древний Рим звучит в имени, а «проза» быта — в прозвище (Горобець значит Воробей)»⁸².

Другой способ создания странного в ономастике — введение грамматически не оформленных фамилий (в отличие от украинского языка, где такие случаи обычны, в русском они воспринимаются как отклонения от нормы).

Земляника, Коробочка, Яичница, Петух, Дырка, Пробка, Колесо, Коровий Кирпич... Сюда же можно отнести пример, который мы разбирали в связи с первой разновидностью имен: Никифор Тимофеевич Деепричастие.

Грамматически не оформленная фамилия — это своего рода непреобразованная действительность: предмет, вещь, понятие. При этом обыгрывается сама невозможность преобразования: «Я хотел было уже просить генерала, чтобы позволил называться мне Яичницын, да свои отговорили: говорят, будет похоже на собачий сын». Это напоминает логику доктора, отказавшегося приставить майору Ковалеву его нос: «Вы уж лучше так оставайтесь, потому что можно сделать еще хуже».

Существует старая притча о том, как скульптору не хватило металла, и в ход пошла всякая домашняя утварь: подсвечник, посуда и т. д. Когда же скульптуру отлили, то увидели, как из нее то там, то здесь выступают очертания различных предметов. Непреобразованные фамилии создают в гоголевском художественном мире похожий эффект, свидетельствующий, разумеется, не о недостаточности изображения, а об его особой организации.

Еще два замечания о гоголевской ономастике.

Выразительность гоголевских имен ни с чем не сравнима. Вспоминается выражение В. Десницкого: «Гоголевские типы, можно сказать, изумительно озаглавлены»⁸³. Надо подчеркнуть, что это именно «оглавление», а не «резюме», не «вывод» из текста. Сравним говорящие фамилии у Гоголя и его предшественников. Негодяев, Развратин, Распутин, Лицемеркина, Воров — в «Евгении, или Пагубных следствиях дурного воспитания и сообщества» (1799–1801) А. Е. Измайлова. Головорезов, Гадинский — в «Российском Жилблазе, или Похождениях князя Гаврилы Симоновича Чистяко-

⁸¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 191.

⁸² Там же.

⁸³ Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2, М.; Л., 1936. С. 75.

ва» (1814) Нарезного. Ножов, Вороватин, Кривдин и т. д. в «Иване Выжигине...» (1829) Ф. В. Булгарина. По тому же принципу строятся фамилии положительных персонажей — Стародума, Добролюбова, Добродеева и т. д.

Многие гоголевские фамилии явно содержат в себе некие «говорящие» элементы: лекарь Гибнер, частный пристав Уховертов, полицейские Свистунов (именно он *свистнул* всю штуку полотна, в то время как ему дали только два аршина), Держиморда, судья Ляпкин-Тяпкин (тяп-ляп) и т. д. И все же есть важное отличие: это не лобовое название порока или добродетели, как у Измайлова, Нарезного или, скажем Булгарина, подчас с недвусмысленной и подчеркнута резкой моральной оценкой, а некое его характерологическое качество, некое вытекающее из него действие или свойство (Уховертов! мы так сказать всей своей кожей чувствуем те последствия, которыми грозит встреча этого лица с обывателями...) ⁸⁴

Словом, гоголевские имена — в том числе и бранные — не содержат в себе жесткой, лобовой преуказанности — характерологической, профессиональной и т. д. (Исключение, пожалуй, составляет только Деепричастие — фамилия учителя русского языка.) Впечатление такой преуказанности возникает от того, что мы воспринимаем имя вместе с характерологией персонажа, «оглавление» вместе с «текстом». Сочетание того и другого создает дополнительный сложный эффект. Скажем, фамилия Земляника могла бы заставить нас ожидать чего-то сентиментального, «сладкого». Между тем обладатель этой фамилии каверзен, завистлив, пронырлив. Увы, это довольно горькая ягода, если оставаться в пределах той же символики. Поэтому к сравнению гоголевских имен с заглавиями следовало бы добавить то, что говорил о последних Лессинг: «Заглавие не меню обеда. Чем меньше оно разоблачает содержание пьесы, тем оно лучше» ⁸⁵.

Далее, необходимо отметить постоянную черту гоголевского изображения: *реакцию одних персонажей на странные имена других*. Обычно это удивление, изумление, иногда — испуг. «Чичиков поднял несколько бровь, услышав такое отчасти греческое имя, которому, неизвестно почему, Манилов дал окончание на юс». «Некоторые крестьяне несколько изумили его своими фамилиями, а еще более прозвищами, так что он всякий раз, слыша их, прежде оста-

⁸⁴ Показательна такая деталь. У Булгарина — Обдубалов. У Гоголя — купец Абдулин. Первая фамилия — прямой, без остатка, перевод в лицо определенного действия (обдубать); вторая фамилия — тонкая, ироническая трансформация этого действия. Ср. также замечание В. Набокова о фамилии Хлестакова в кн.: Николай Гоголь (Новый мир, 1987, № 4. С. 194).

⁸⁵ Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия, Academia, 1936. С. 82.

навливался, а потом уже начинал писать» («Мертвые души»). В «Женитьбе» (так называемый «московский автограф») ⁸⁶ Жевакин рассказывает о реакции капитана на странные имена матросов и офицеров: «...говорит, у м<оей> третьей эскадры черт на крестинах, что ли, был». Агафью Тихоновну фамилия ее возможного жениха приводит в ужас: «Ах, Боже мой, какая фамилия! ...Как же это, если я выйду за него замуж и вдруг буду называться Агафья Тихоновна Яичница?»

Но так реагируют далеко не все: для большинства гоголевских персонажей странные имена — дело естественное. Характерно философское равнодушие свахи Феклы: «...Да на Руси есть такие содомные прозвища, что только плюнешь да перекрестишься, коли услышишь».

Один раз странная фамилия персонажа служит поводом к недоразумению: в ответ на представление Яичницы Жевакин, «недоуслышав», говорит: «Да, я тоже перекусил». Но такое недоразумение, да и вообще странность гоголевских фамилий, не оказывает влияния на ход сюжета.

Нетрудно увидеть, что эти и аналогичные случаи близки к ситуации неразберихи, странному виду предметов и т. д. Там — беспорядок в природе, ландшафте, интерьере и т. д.; здесь — беспорядок в самом наименовании и обозначении. Упоминание черта в одном из примеров («черт на крестинах, что ли, был») наглядно связывает эту форму с собственно фантастическими формами.

Следует в заключение подчеркнуть, что странные имена — меньшая часть гоголевских имен. Это значит, они подаются на фоне обычной ономастики, составляя в ней в этом отношении род отступления от нормы.

Переходим к следующей форме.

з) *Непроизвольные движения и гримасы персонажей.*

Казалось бы, пустячная и случайная деталь — один из учителей в «Ревизоре» «никак не может обойтись, чтобы, взошедши на кафедру, не сделать гримасу». Но вновь обратим внимание на народно-поэтическую традицию.

В народной демонологии непроизвольные движения часто вызываются сверхъестественной силой. «...Лихорадки прилетают на землю, вселяются в людей, начинают их трясти, расслаблять их суставы и ломить кости» ⁸⁷.

⁸⁶ Этот автограф предшествовал печатной редакции комедии, опубликованной впервые в 4-м томе «Сочинений Николая Гоголя» (1842).

⁸⁷ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 82.

Эти образные представления вошли и в художественный фонд романтиков. У Тика в «Белокуром Экберте» (1796) о старухе, связанной со сверхъестественными силами, сказано: «Рассматривая ее, я не раз приходила в ужас, потому что лицо ее было в беспрестанном движении и голова тряслась...». «Она шла при помощи своей клюки... и на каждом шагу... дергала лицом». Эразм Спикхер, потерявший свое отражение, «был точно вечно весь на пружинах, он вертелся на стуле, во все стороны и сильно размахивал руками» («Приключения накануне Нового года»).

В гоголевской «Пропавшей грамоте» встреча деда с чертями и ведьмами долго еще напоминает о себе: «...Бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что *танцуетя*, бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься вприсядку». Андрей Белый не точно толкует этот образ, говоря, что порыв движений символизирует у Гоголя единство и сращенность индивидуумов в коллективе. «Общий всем танец впечатан дедом в крови каждого»⁸⁸. На самом же деле, что очень важно, в данном случае речь идет об индивидуальном танце и танце против воли: «танцуетя» тому, кто становится «отщепенцем», с кем играет сверхъестественная сила. Вспомним также полет Хомя Брута с ведьмой: он «схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались *против воли* и производили скачки быстрее черкесского бегуна».

Но вот в нефантастических произведениях Гоголя нет ни ведьм, ни чертей, но люди по-прежнему легко попадают под власть произвольных движений.

В «Повести о том, как поссорился...» нос судьи «неволью понюхал верхнюю губу, что обыкновенно он делал прежде только от большого удовольствия. Этакое самоуправство носа причинило судье еще более досады» («самоуправство носа», то есть фантастическое действие, не обусловленное персонифицированным носителем фантастики, сюжетно реализовано, как мы видели, в повести «Нос»).

В той же «Повести о том, как поссорился...» обращает на себя внимание походка городничего: «Левая нога была у него прострелена в последней кампании, и потому он, прихрамывая, закидывал ею так далеко в сторону, что разрушал этим почти весь труд правой ноги. Чем быстрее действовал городничий своею пехотою, тем менее она подвигалась вперед».

⁸⁸ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 48.

В «Женихах» — раннем варианте⁸⁹ «Женитьбы» — Жевакин, входя, с «гримасами посматривает на одного, потом на другого». И в другом месте: «...вытягивает лицо еще длиннее прежнего, ерошит на голове волоса, кривляется и дергает плечами»⁹⁰. Жевакин же рассказывает в «Женитьбе» о некоем другом Жевакине, у которого пуля «так странно прошла», «что, когда, бывало, стоишь с ним, все кажется, что он хочет тебя коленком сзади ударить».

Наконец, вспомним прокурора из «Мертвых душ», «с несколько подмигивавшим левым глазом, так, как будто бы говорил: «пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу».

Персонажи не могут контролировать свои движения, хотя давно уже отступила на задний план сверхъестественная причина, вызывавшая эти казусы. Вновь открывается нить, ведущая к собственно фантастическим образам Гоголя.

V. Некоторые итоги

Итак, частота употребления Гоголем форм странно-необычного различна. Реже встречаются формы первой группы — странно-необычного в плане изображения. Из этой группы меньше всего употребляются первая и вторая форма (странное в расположении частей произведения и нарушения автономии действия).

Гоголь отступал здесь от традиций стернианской прозы, ярче всего выраженных в немецкой литературе Жан-Полем Рихтером, а также от поэтики романтической драмы (Тик). При этом употребление Гоголем названных форм носит характер отступления от нормы и создает вокруг его художественного мира своеобразный фантастический ореол.

Из первой группы больше всего употребляется Гоголем третья форма — алогизм в речи повествователя, создающая облик стилизованного повествователя и являющаяся переходным звеном ко второй группе — странно-необычному в плане изображаемого. Именно за счет форм второй группы развивается и возрастает «нефантастическая» фантастика Гоголя.

Рассматривая разнообразные формы обеих групп, мы могли констатировать повторяющуюся черту: гоголевский алогизм — это не сплошной алогизм. Наоборот, он обычно создается переборами, тонкими отступлениями от нормы, нарушениями как будто бы при-

⁸⁹ «Женихи» были впервые написаны еще в 1833–1834 годах.

⁹⁰ Предвестие этого образа мы находим еще во фрагменте «Учитель» (опубл. в 1831 г.): рот Ивана Осиповича «поминутно строил гримасы, приневоливая себя выразить улыбку».

нятого закона организации. Таковы перебои и отступления в принципе «четвертой стены», в выдержанности *Ich-Erzählung*, в логике речи повествователя, а также персонажей, в ономастике и т. д.

Интересно отношение форм странного и необычного к течению действия, к сюжету. Большинство форм непосредственно не влияют на сюжет. Оказывают такое воздействие лишь три формы: странное вмешательство животного (в повести о ссоре и в «Старосветских помещиках»), дорожная путаница и неразбериха (в «Мертвых душах») и особенно форма странного и необычного в поступках персонажей (промедление Чертокуцкого, реакция Ивана Ивановича на слово «гусак» и т. д.). Если первые две формы создают впечатление отступления от правила, немотивированного перебоя, то последняя допускает возможность двойной интерпретации: как немотивированный перебой и как внутренне, психологически обусловленный шаг. Это важно для поддержания у Гоголя основного, психологически мотивированного хода действия.

Отметим важную особенность: в собственно фантастических произведениях Гоголя все описанные формы, за небольшим исключением, не встречаются. Они приходят фантастике на смену, и в ряде случаев — в формах странного вмешательства животного в действие, дорожной путаницы, произвольных движений и гримас — преемственно связаны с нею.

Что же произошло? Мы видим три последовательных этапа развития гоголевской фантастики. Вначале Гоголь отодвинул носителя фантастики в прошлое, оставив в современном временном плане его влияние, «след». Потом Гоголь снял носителя фантастики, пародируя поэтику романтической тайны, сна и т. д. Наконец, он обратился к действительности, освобожденной от носителя фантастики, но сохранившей фантастичность. Фантастика ушла в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить.

Гоголь пишет в «Повести о том, как поссорился...»: «Возьмите часы, откройте их и посмотрите, что там делается! Не правда ли, чепуха страшная?» Это перевод на язык быта уже знакомого нам: «...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Демон из художественного кругозора Гоголя исчез. Но осталась бессмысленно-странная смесь «кусков» и «обломков»⁹¹.

⁹¹ Между тем гоголевский идеал предполагает единство частей в противовес их «смеси». В Улиньке («Мертвые души», т. II) отмечается «необыкновенно согласованное соотношение... всех частей тела». Князь (в «Риме») читает историю своей страны («не так как итальянец-домосед... не видящий из-за обступивших его лиц и происшествий всей массы целого...»). В «Размышлениях о Божественной литургии» само литургическое действие — зримый символ человеческого «порядка и стройности» и т. д.

Давно уже подмечена любопытная черта гоголевского творчества. «У Гоголя, — писал С. Шамбинаго, — символами являются очень обыкновенные и простые люди; зритель или читатель подходит к ним доверчиво, даже весело смеется карикатуре, до тех пор только, пока на него близко не глянет каменящее лицо Медузы»⁹².

А. Воронский писал: «После «Вия» (следовало бы сказать: после «Носа». — Ю. М.) фантастическое почти исчезает у Гоголя, но странное и чудное дело: действительность сама приобретает некую призрачность и порою выглядит фантастической»⁹³.

Мы можем теперь сказать, что это впечатление порождается целой сетью искусно рассредоточенных в повествовательной ткани образов. Порождается описанными выше формами проявления странно-необычного в речи повествователя, поведении вещей, внешнем виде предметов, в ономастике, порождается вмешательством животного в сюжет, дорожной путаницей и неразберихой и т. д.

На границе 20–30-х годов прошлого века вопрос о фантастике приобрел в европейской литературе методологическую остроту. Это видно, в частности, и из опубликованной Вальтером Скоттом в 1827 году специальной статьи о фантастике «О сверхъестественном в литературе и, в частности, в сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана». Статья, кстати, через два года под названием «О чудесном в романе» была напечатана на русском языке (в «Сыне отечества», 1829, т. VII).

Вальтер Скотт констатирует ослабление позиций фантастики в современной литературе, что вызвано, в свою очередь, ростом естественнонаучных интересов. «...Склонность верить в чудесное постепенно ослабевает. Всякий согласится, что с тех пор как прекратились библейские чудеса, вера в волшебные и сверхъестественные явления тем быстрее клонится к упадку, чем больше развиваются и обогащаются человеческие знания»⁹⁴.

Переоценка В. Скоттом вопроса о фантастике была симптомом изменения в методе. Реалистическое умонастроение заставляло его быть подчас несправедливым к немецким адептам фантастики, особенно к Гофману.

Но все же В. Скотт, преемственно связанный с поэтикой романтизма, не отвергает фантастику целиком. Он отмечает, что «современные писатели стремятся проложить новые пути и тропы в зачарованном лесу» чудесного, и описывает несколько форм новейшей фантастики.

⁹² Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 72.

⁹³ Новый мир, 1964, № 8. С. 229.

⁹⁴ Скотт Вальтер. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 20, М.; Л., 1965. С. 603.

Один из выводов Скотта представляет для нас особый интерес. «Нередко случается так, что в то время как какое-нибудь отдельное направление в искусстве ветшает и приходит в упадок, карикатуры на это направление или сатирическое использование его приемов способствует появлению нового вида искусства. Так, например, английская опера возникла из пародии на итальянский театр, созданный Греем в «Опере нищих».⁹⁵ Добавим, что так произошло и с Гоголем, пародировавшим в «Носе» фантастику немецкого романтизма и наметившим новые пути искусства.

Творчество Гоголя, рассмотренное с точки зрения фантастики, показывает, как на новом уровне им были заимствованы и переработаны романтические элементы. Языковеды говорят, что изменение в языке связано, как правило, с передвижением какого-либо элемента с одного уровня на другой. Можно в известном смысле считать, что у Гоголя фантастика ушла в стиль. Она оставила поле прямой или завуалированной фантастики и образовала разветвленную систему описанных выше стилистических форм. Быть может, сочетание этих форм с психологически мотивированным, «правильным», нефантастическим ходом действия составляет одно из притягательных и таинственных свойств гоголевского творчества.

Значение же этого открытия далеко выходит за рамки творчества одного Гоголя.

Издавна персонификация фантастического означала сверхличную мотивировку злого (как и доброго). Шеллинг, касаясь в «Философии искусства» мифологии христианства, то есть, по его представлениям, всей образной основы послеантичного искусства, писал, что царство ангелов и дьявола «являет полную обособленность доброго и злого начал»; что отпадение Люцифера дает «мифологическое объяснение конкретного мира как смешения бесконечного и конечного начал в чувственных вещах»⁹⁶ и т. д. Де-персонификация «странно-необыкновенного» означала целую революцию в типе художественного и философского мышления. Какой бы характер ни носили теологические взгляды Гоголя, как художник он предвосхитил многие средства изобразительности позднейшего искусства⁹⁷.

⁹⁵ Скотт Вальтер. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 20. С. 609 – 610.

⁹⁶ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 139.

⁹⁷ Один пример для подтверждения сказанного. Хотя было бы ошибкою не видеть различия поэтических систем Гоголя и Ф. Кафки (это художники различных эпох и национальных традиций), но в самом типе их фантастики есть знаменательные переклички. В романах Кафки часто повторяется одна и та же ситуация, напоминающая гоголевскую дорожную путаницу и неразбериху. Карл, главный персонаж романа «Америка», заблудился на корабле, который доставил его в Новый Свет; потом он не может найти выхода в загородном доме, потом вместе с Терезой беспомощно блуждают по коридорам отеля

В этом свете видно все значение эволюции фантастики у Гоголя. Хотя формы прямой фантастики (видоизменившиеся, правда) далеко еще не исчерпали себя и продолжают успешно развиваться в современном искусстве, но особое значение приобрела «нефантастическая фантастика».

Следует в заключение отметить, что изменение гоголевской фантастики не являлось изолированным процессом. Как мы увидим ниже, оно протекало вместе с другими изменениями и перестройкой его поэтической системы.

«Оксиденталь». «Расположение коридоров в этих домах диктовалось хитрыми планами наилучшего использования помещения, но совершенно не считалось с соображениями легкого ориентирования; как часто они проходили, вероятно, по одним и тем же коридорам». Повторяемость «ситуации лабиринта» (поданной вне участия чьей-либо злой, потусторонней воли) проявляет черты «нефантастической фантастики».

ИЕРАРХИЯ ДУХОВНЫХ И ФИЗИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

Перейдем теперь к проблеме, обозначенной названием этой главы. После оппозиции «реальное и фантастическое» это будет еще одной ступенью исследования поэтики Гоголя.

Во все времена существовало определенное представление о соотношении духовных и физических способностей человека. В европейском идеологическом, культурном и художественном мышлении духовное и интеллектуальное обычно ставилось выше физического и телесного. Разумеется, это самая общая и схематичная формула, не учитывающая сложное развитие представлений с античных времен. Но полное исследование проблемы в данном случае невозможно, да и излишне. Нам важно указать лишь на главную тенденцию, притом тенденцию преимущественно нового времени.

В XVIII веке эта тенденция воплотилась в таком ярком феномене, как физиогномика швейцарского писателя И.-К. Лафатера — учение о связи между духовно нравственным обликом человека и строением его черепа и лица¹. По Лафатеру, интеллектуальная жизнь запечатлевается на очертаниях черепа и лба; моральная и чувственная — в строении лицевых мускулов, носа и щек; животная — в складе рта и линии подбородка. Человеческое лицо — это олицетворенная иерархия: три его «этажа» последовательно передают восхождение от низших способностей к высшим.

В XIX веке, во времена Гоголя, та же тенденция повлияла на теорию страстей Ш. Фурье. Страсти делятся на три категории: чувственные, связанные с органами чувств; аффективные, устанавливающие человеческие отношения (например, страсть к дружбе), и направляющие страсти, стремящиеся к удовлетворению духовных потребностей (страсть к соревнованию, к разнообразию и к творчеству). Перед нами вновь восхождение от простейшего (физического) к сложному (интеллектуальному и духовному). Идеальная общественная формация, по Фурье, должна удовлетворить все категории страстей, приведя их в гармоническое равновесие.

Какова же иерархия духовных и физических способностей в гоголевской картине мира? Прежде чем отвечать на этот вопрос,

¹ Труд Лафатера «Физиогномические фрагменты для поощрения человеческих знаний и любви» вышел в 1775–1778 годах. Русский перевод датируется 1817 годом.

условимся в главном. Соотношение физического (телесного) и интеллектуально-духовного интересует нас не с точки зрения теоретических взглядов и мировоззрения Гоголя (это специальная задача, требующая — если она реальна — другой работы), а как соотношение внутри художественной структуры произведения, как существенные моменты его организации и оформления, — иначе говоря, как художественная оппозиция.

I. Первоначальная иерархия

В «Тарасе Бульбе» есть сцена, ключевая не только для этого произведения, но и для ряда других ранних гоголевских вещей: большинства повестей из «Вечеров», а также для «Вия».

Это — первая сцена: встреча Тараса с сыновьями. «Ну, давай на кулаки!» — говорил Бульба, засучив рукава: посмотрю я, что за человек ты в кулаке!» И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, начали садить друг другу тумачи и в бока, и в поясницу, и в грудь...» Для Тараса Бульбы и Остапа физическая сила и способность к поединку — достоинство первостепенное. Оно определяет нечто существенное в человеке («...что за человек ты в кулаке!»). Запомним этот пассаж о кулаке для будущих наших наблюдений...

После поединка Тарас обратился к сыновьям с поучением: «Это всё дрянь, чем набивают головы ваши; и академия, и все те книжки, буквари, и философия, всё это *ка зна що*, я плевать на всё это!..» Здесь Бульба пригнал в строку такое слово, которое даже не употребляется в печати. «А вот, лучше, я вас на той же неделе отправлю на Запорожье. Вот где наука так наука! Там вам школа; там только наберетесь разуму». Бульба, вероятно, имел основания презирать схоластическое учение своего сурового века, однако не заметно, чтобы он предпочитал ему другое, более разумное. Единственная наука, которую он признает, — война. Воинская отвага и доблесть выше интеллектуальных занятий и страсти к познанию.

Минуту спустя казаки садятся за еду. «Не нужно пампушек, медовиков, маковников и других пундиков; тащи нам всего барана, козу давай, меда сорокалетние! Да горелки побольше, не с выдумками горелки, с изюмом и всякими вытребеньками, а чистой, пенной горелки, чтобы играла и шипела, как бешеная». Еда — существенное дело, поглощение еды — похвальная человеческая способность. Чем съедено больше, тем лучше. Обратим внимание на этот пиршественный максимализм, отвергающий всякий изнеженный эстетизм и не желающий размениваться на мелочи. Его идеал — натуральность и полная мера («тащи нам *всего* барана...» и т. д.).

Еще более похвальна и способность к питью — вновь обильному, во всю ширь натуры. Характерно также желание Бульбы, чтобы горелка «играла и шипела, как бешеная». Образы еды и питья передвигаются из неодушевленного ряда предметов в одушевленный. Перед нами живая, дышащая, трепещущая стихия. Одно живое поглощает и усваивает другое.

За столом звучит похвала всему съедаемому и выпиваемому. «Ну, подставляй свою чарку; что, хороша горелка! А как по-латыни горелка? То-то, сынку, дурни были латынцы: они и не знали, есть ли на свете горелка»². Запомним эту снисходительно-добродушную насмешку над иноплеменниками, не понимающими истинного смысла еды и питья.

Все это говорит о том, какое место приобретает в сознании персонажей физическое и телесное начало.

Конечно, не следует абсолютизировать это соотношение. Сложность в том, что физическое и телесное начало не изолировано, но указывает на нечто более высокое; иначе говоря, с ним связана духовность ранней, «героической» эпоха народной жизни. Под влиянием произведений русского фольклора, в частности, «Древних российских стихотворений, собранных Киришем Даниловым», Белинский писал в одной из статей (1841): «Героизм есть первый момент пробуждающегося народного сознания жизни, а дикая животная сила, сила железного кулака и чугунного черепа, есть первый момент народного сознания героизма. Оттого у всех народов богатыри целых быков съедают, баранами закусывают, а бочками сороковыми запивают»³. Физическое, телесное, плотское соотносено со стихией героического деяния, борьбы с врагами, духом отваги и патриотизма. Еще прямее и непосредственнее выражается эта степень духовности в сценах коллективного танца и пения, о которых говорилось в первой главе.

Помимо героической народной поэзии, на «Тараса Бульбу» (и близкие к нему гоголевские произведения), влияли и другие художественные традиции. Прежде всего те, которые существовали на украинской почве, в так называемых интерлюдиях. Среди авторов интерлюдий был, между прочим, один из предков Гоголя, Василий Танский, по преданию, очень талантливый писатель, пользовавшийся у современников славой украинского Мольера. (К сожалению, произведения Танского до нас не дошли.)

² Мы приводим текст второй редакции «Тараса Бульбы», имея в виду то обстоятельство, что все отмеченные сцены содержатся уже в редакции «Арабесок».

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. V. С. 398.

Эту художественную традицию уже не назовешь героической. Обычный герой интерлюдий — «школьник»-семинарист, по-малороссийски «дяк», или, как шутливо именовали его авторы сатир, «пиво-рез». «Отбившись от школы за великовозрастием, он увлекается предметами, чуждыми строго духовной науке: ухаживает и за торговками, и за паннами, пьянствует и для добычи средств к существованию поет канты, и псалмы под окнами, пускается на рискованные аферы. Он не прочь порою подшутить над неписьменным крестьянином, проделывая над ним неблагоприятные шутки: объявив себя живописцем и взявшись написать портрет, он вымазывает простака сажей»⁴. К этой традиции исследователь относит Халяву и Хому Брута из «Вия», Андрия с «его похождениями в Киеве с дочерью воеводы». Последний пример, однако (как мы потом увидим), выбран не совсем точно...

Между тем с типом «дяка» связано такое соотношение человеческих способностей, при которых физическое и телесное ставится выше духовного. Но это соотношение тоже непростое: отвращение «дяка» к школе, страсть к рискованным предприятиям и шалостям выдают человека решительного, пренебрегающего сложившимися нормами отношений с властями, со старшими, с родными и т. д. (ср. проделки парубков в «Ночи перед Рождеством» и в «Майской ночи...»). Перед нами явное отчуждение от общепринятого, обычного, от официальной морали и идеологии.

Мы говорили о том, как осуществлялась отмеченная иерархия в «Тарасе Бульбе». Добавим несколько примеров из других ранних гоголевских произведений. Прежде всего о сочувственном изображении питья, пьянства. Уже указывалось, что парубок Голопупенко в «Сорочинской ярмарке», лихо пьющий горелку, имеет своим прототипом Энея, который «сывуху так мов брагу хлыще!» (соответствующая цитата из «Энеиды» Котляревского предпослана III главе в качестве эпиграфа)⁵. Для Черевика это достоинство, признак настоящего парубка («А как сивуху *важно* дует... Чорт меня возьми вместе с тобою, если я видел на веку своем, чтобы парубок духом вытянул полкварти, не поморщившись»). Для Хиври это порок («пьяница да бродяга»). А вот комическая модификация того же мотива: черт, выгнанный из пекла, по версии кума, запил, «стал... такой гуляка, какого не сыщешь между парубками». Дескать, и он, черт, туда же — в мире, где «все силится перенимать и передразнивать один другого» («Ночь перед Рождеством»).

⁴ Петриц В. Гоголь и малорусская литературная традиция // Н. В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти... Спб., 1902. С. 50–51.

⁵ См.: Петров Н. Очерки по истории украинской литературы XIX столетия. Т. 4, Киев. С. 199.

Страсть к пиву другого персонажа, Хомя Брута, вызвала реплику Белинского: «О несравненный *dominus* Хома! как ты велик в своем стоицистическом равнодушии ко всему земному, кроме горелки!.. Пусть судит всякий как хочет, а по мне так философ Хома стоит философа Сквороды!»⁶ Противопоставление гоголевского персонажа Сквороде полно смысла. О Сквороде много писалось в то время в «Телескопе» — журнале, где сотрудничал Белинский. Это был любимый мыслитель Надеждина, подчеркивавшего в нем, в частности, черты мудрой терпимости и верноподданности. «Русь ли ты? Будь им: верь православно, служи царице правно, люби братию нравно...»⁷ Такому типу философа Белинский противопоставлял «философа по духу», Хомя Брута, с чертами «дяка» и «пивореза».

Теперь — описание еды, процесса еды. «После полдника стал дед потчевать гостей дынями. Вот каждый, взявши по дыне, обчистил ее чистенько ножиком (калачи все были тертые, мыкали немало, знали уже, как едят в свете; пожалуй, и за панской стол, хоть сейчас, готовы есть), обчистивши хорошенько, проткнул каждый пальцем дырочку, выпил из нее кисель, стал резать по кусочкам и класть в рот» («Заколдованное место»). Уже в этой сцене такая обстоятельность, такое заботливое фиксирование каждой детали операции, как будто совершается действие исключительной важности. Запомним эту установку для будущих размышлений. Но подчеркнем также, что эта сцена дана еще отнюдь не негативно, скорее сочувственно — сочувственно к бывалому, знающему что к чему народу.

Западногерманский исследователь Вольфганг Казак, посвятивший еде гоголевских героев специальный раздел монографии, говорит, что писателя интересует физическое восприятие еды, но не тот общественный контакт, который устанавливается совместным пиршеством⁸. Это неточно: еда в ранних произведениях Гоголя — часто акт единения; поэтому он любит описание коллективной еды, общего пиршества. Такова Сечь: «Это было какое-то непрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой».

Разберем одно место из «Вия» — снова о Хомя Бруте. «Он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала и чувствовал на этот раз в желудке своем какое-то несносное одиночество». В черновике фраза оканчивалась так: «...и потому чувствовал, что в желудке и пусто и прескверно». Правка обнаруживает авторскую установку, которая, в свою очередь, является источником тонкого комизма. Комизм коренится не в

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. I. С. 304.

⁷ См.: Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 444.

⁸ Kasack Wolfgang. Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol. Wiesbaden, 1957, S. 58.

том, что физическое состояние — голод — определено как психологическое настроение (это и словечко «прескверно» из черновой редакции передавало), а в том, что в психологическом настроении взят неожиданный признак: одиночество, то есть связь с людьми, отсутствие этой связи. Создается замечательный эффект, когда физическое ощущение голода передается с помощью общественно-психологического переживания. Достаточно опустить в этой фразе слово «в желудке», чтобы исчез весь комизм («и почувствовал на этот раз какое-то несносное одиночество»).

Между тем едва ли этот комизм хоть в малой мере снижает гоголевский персонаж. Скорее, наоборот, «утепляет», так как вновь обнаруживает нечто существенно важное и даже общественно значительное в простейшем отпавлении жизненной потребности. Впрочем, надо подчеркнуть, что позитивное отношение к последнему (а также к персонажу в целом) создается не одним только разобраным местом, взятым изолированно, не только его стилистической окраской, но всем контекстом повести. В дальнейшем мы будем встречать стилистически почти аналогичные пассажи о еде, имеющие, однако, иную (негативную) окраску.

К образам еды, питья можно прибавить образы других физических движений и потребностей. Например, описание храпа. Дед, вернувшись домой, лег и «захрапел так, что воробьи, которые забрались было на баштан, поподымались с перепугу на воздух» («Заколдованное место»). Чумаки «храпели как коты» («Пропавшая грамота»). «...Где пошатнулась с хмеля козацкая голова, там и лежит и храпит на весь Киев» («Страшная месь»).

Храп — выражение силы, проявление природы, почти животной (отсюда сравнение с животными); храп фиксируется повествователем почти с такой же тщательностью, как и еда. И в то же время — совсем неожиданная грань! — храп выражает, что ли, общность совместной простейшей жизни; отсюда сцены «массового храпа», травестирующие единение совместного пиршества. В «Тарасе Бульбе» сцена массового храпа и в самом деле замыкает совместное пиршество: Тарас «вскоре захрапел; и за ним последовал весь двор. Все, что ни лежало в разных его углах, захрапело и запело...»

Отметим также снижение мотива любви, принимающее различные формы.

С одной стороны, это откровенное презрение к «нежбе» у Тараса Бульбы, ставившего выше любви героическое дело, воинскую суровость и самоотверженность. Комическую модификацию этой формы мы найдем, скажем, у винокура из «Майской ночи...», отвечающего на вопрос, как он будет жить без жены: «А для чего она мне? Другое дело, если бы что доброе было». (Соответственно от-

ношение к этой черте — более сложное, чем в «Тарасе Бульбе», ироническое, — вновь создается контекстом: винокур отнюдь не казак-богатырь бульбовских времен; это «низенькой, толстенькой человечек», с пристрастием к мелким удовольствиям).

С другой стороны — это выдвижение на первый план чувственного момента, легкое отношение к любви в духе любовных проделок «дяка» или «пивореза». Таков Хома Брут, легко утешающийся ласками «молодой вдовы». И как в традиции поведения «дяка» в целом, так и в легком отношении к любви должен быть отмечен момент отчуждения от принятых моральных норм: это был вызов как аскетизму и воздержанию, так и распутству, прикрываемому личиной ханжества.

Таковы некоторые аспекты передвижения по шкале человеческих способностей. Мы видели, что передвижение это не свободно от известной амбивалентности, так как физическая сила, культ телесного и естественного граничили или с воинской отвагой, законом боевого товарищества, или же с вызовом господствующей этической традиции, то есть в конечном счете оборачивались моментами духовными.

В то же время амбивалентность имеет свои чисто гоголевские ограничения и свою, как мы потом увидим, сложность.

Ограничения можно распознать уже в самом предметном и стилистическом строе гоголевских образов еды, питья и т. д. В ренессансной традиции подобные образы соседствуют с образами высших человеческих способностей, *развиваются параллельно*. Через всего «Гаргантюа и Пантагрюэля» «проходит раблезианский параллелизм «вина» и «знания». Посещая новый город, герои Рабле первым делом интересуются, «какие тут есть ученые и какое тут пьют вино». Сам автор «выпивая творит, творя выпивает». Голова Пантагрюэля названа «кувшином для вина», а книга пантагрюэльской мудрости «бочкой»⁹. «Вино» и «знание» соотнесены и символически (вино — символ знания) и непосредственно-житейски: особенно показателен для последнего мотив творчества, сопровождаемого питьем. Подобный параллелизм для Гоголя не характерен. Соответствием, так сказать коррелятом, к «вину» выступает только одна «наука» — ратного подвига (ср. в «Тарасе Бульбе»: отец мечтает посмотреть на подвиги сыновей в «ратной науке и бражничестве, которое почитал тоже одним из главных достоинств рыцаря»), что, конечно, также содержит моменты духовных движений, но, увы, не ренессансной широты и многозначности.

⁹ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 121.

Однако это еще не все. Рассматривая гоголевские образы еды, питья и т. д., мы не должны забывать результаты, полученные в предыдущих главах. А это значит, что упомянутые образы развиваются в сложной среде, отмеченной изменением амбивалентности, вторжением прямой или завуалированной (неявной) фантастики и т. д. И произведения, о которых мы только что говорили — «Сорочинская ярмарка», «Вий», «Заколдованное место», «Страшная месть» — все, кроме «Тараса Бульбы», — представляют собой обширное поле действий этих сил. Первозданная энергия естественного, натурального бытия, простейших человеческих движений закипает, хочет подняться, развернуться — но неожиданно сникает под действием какой-то враждебно-непонятной силы.

II. Случаи острого контраста

Вместе с тем уже в ранних произведениях Гоголя наметились такие образы высших человеческих движений (прежде всего любви), которые резко контрастируют с только что отмеченной иерархией, то есть преобладанием физического и телесного над духовным и интеллектуальным. Назовем эти примеры случаями острого контраста.

Их предвестием служит небольшое произведение «Женщина», кстати, первая гоголевская вещь, подписанная его именем («Литературная газета» за 1831 г., № 4). Красавица — воплощение божественного начала, напоминание о небесной родине человеческой души. «И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца — вечного бога, своих братьев — дотоле невыразимые земную чувства и явления — что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди бога жизнь, развивая ее до бесконечности...» Слова Платона из гоголевского произведения соответствуют высказыванию Сократа в «Федре» Платона: человек, чья душа сопутствовала богу, видит в красоте напоминание о былом времени; он смотрит на земное воплощение «красоты как на бога, и если бы он не боялся прослыть совсем иступленным, то стал бы совершать жертвоприношения своему любимцу, словно изваянию или богу. Когда же тот взглянет на него, он сразу меняется, и, как в лихорадке, его бросает в пот и в необычный жар»¹⁰. Именно так поступил гоголевский Телеклес, которому явилась Алкиноя: «В изумлении, в благоговении повернулся юноша к ногам гордой красавицы, и жаркая слеза склонившейся над ним полубогини канула на его пылающие щеки».

¹⁰ Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 216.

Очарованному Алкиной юноше Телеклесу соответствует Вакула¹¹, совсем, как он говорит, одуревший «через эту глупую любовь» к Оксане. Тонкий и лукавый народный колорит этой реплики не скрывает самого главного — всепоглощающей, всеподчиняющей силы любовного переживания Вакулы. «Я ее так люблю, как ни одий человек на свете не любил и не будет никогда любить... Что мне до матери? ты у меня мать и отец и все, что ни есть дорогого на свете. Если б меня призвал царь и сказал: кузнец Вакула, проси у меня всего, что ни есть лучшего в моем царстве... Не хочу, сказал бы я царю, ни каменьев дорогих, ни золотой кузницы, ни всего твоего царства. Дай мне лучше мою Оксану!» В последних словах предвещается путешествие Вакулы, воспользовавшегося сказочной счастливой удачей (встречей с царицей) только для одного — исполнения каприза возлюбленной.

Любовное переживание неизбежно и не отменимо. Возлюбленная вмещает в себя весь мир (в народно-сказочных категориях — все «царство»). От лирического состояния, воплощенного, скажем, в пушкинском «Я вас любил...», гоголевское лирическое состояние отлично не столько степенью чувства, сколько его абсолютно-императивным характером. В первом случае (пушкинском) мы видим человека, молча, с достоинством, с мукой в сердце отошедшего в сторону. Во втором (гоголевском) — этого представить невозможно. Для Вакулы, как потом для Андрия или Пискарева, не любить и не быть любимым — значит не жить. Для них немислимо отречение от любви (как немислимо было бы отречение от божества) — возможно лишь самоотречение и самопожертвование. Возлюбленной они готовы принести любую жертву — и всю жизнь, и все «царство».

Отметим также характер передачи подобного переживания. «Как вкопанный стоял кузнец на одном месте. «Нет, не могу; нет сил больше...» — произнес он наконец. «Но, боже ты мой, отчего она так чертовски хороша? Ее взгляд, и речи, и всё, ну вот так и жжет, так и жжет...» Это высшая интенсивность чувства, граничащая уже с бесчувствием («Как вкопанный стоял кузнец на одном месте»). Но о гоголевских сценах окаменения, застывания «на одном месте» мы еще будем говорить специально¹².

И подобное изображение развивается в гоголевском творчестве рядом с традицией легкого, в духе «дяка» или «пивореза», чувственного отношения к любви!

¹¹ Соответствие отмечено еще В. Шенроком. См.: Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 1, М., 1892. С. 278.

¹² Высокое переживание любви дополняется в Вакуле другой высокой способностью — к восприятию произведений искусства (реакция Вакулы на изображение Мадонны с младенцем).

Особенно интересны случаи, когда противоположные тенденции совмещаются в одном произведении. В «Тарасе Бульбе», с памятным нам презрением главного персонажа к «нежбе» — в порядке острого контраста — развивается совсем иное чувство Андрия. Поэтому-то мы и заметили, что попытка одного из исследователей (В. Перетца) подключить Андрия к традиции интерлюдий, воплощенной типом «дяка» и «пивореза», необоснованна.

Андрий «поднял глаза и увидел стоявшую у окна красавицу, какой еще не видывал отроду... Он оторопел. Он глядел на нее, совсем потерявшись...» Внешняя обрисовка подобного состояния (оторопь, почти окаменение) соответствует внутреннему составу чувства, доходящего до рыцарского преклонения перед возлюбленной, до готовности послужить и пожертвовать ей всем, чем только можно. Мироощущение сурового героического века, правда товарищества, сталкиваются с индивидуализирующимся, углубляющимся в самом себе личным чувством. «Андрий... полюбил девушку из враждебного племени, которой он не мог отдалиться, не изменив отечеству: вот столкновение (коллизия), вот сшибка между влечением сердца и нравственным долгом...»¹³ — писал Белинский о трагедии Андрия.

Случаи острого контраста вносят дополнительные диссонансы в гоголевскую шкалу. С одной стороны, если прибегать к схематизированной формуле, телесное и физическое ставится выше духовного и интеллектуального. Но с другой — свободное и предпочтительное развитие естественного, природного, «физического» не только ограничивается действием внеположенных этой иерархии сил (см. материалы и выводы предшествующих глав), но и знает «отступления от правила», перебои. Эти перебои создаются прежде всего случаями такого романтизированного, в высшей степени духовного переживания любви, которые находятся в обратном отношении к господствующей иерархии. Таким образом они предвещают то соотношение «физических» и «духовных» моментов, которое во-зобладает в гоголевском творчестве позднее.

III. Новая иерархия

Обратимся к новой иерархии. Ее суть в том, что духовное и интеллектуальное берет верх над телесным и физическим. Разумеется, берет верх как идеальная система ценностей, как должное, но не как реальное и существующее. В смысле реального и существующего господствует противоположное соотношение, однако оно подается так, что мы ощущаем его неоправданность и «недолжность».

¹³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. III. С. 444.

Новая иерархия проявляется прежде всего в том, что возникает и находит широкое распространение особая группа образов — так сказать, *группа образов, означающих духовную деятельность*. Следует подчеркнуть, во-первых, уже сам факт наличия этих образов — и вот почему. Прежняя иерархия, как правило, не нуждалась в подобных образах, так как связанной с ним сфере человеческой деятельности заведомо отводилась второстепенная роль (вспомним Тараса Бульбу: «Это всё дрянь, чем набивают головы ваши; и академия, и все те книжки, буквари и философия...»). Исключения составляли случаи острого контраста (см. выше об отношении к живописи Вакулы). Следовательно, уже само существование развитой системы подобных образов может служить признаком изменения иерархии.

Но это еще не все. В прежней иерархии образы с позитивным значением — а это были образы низших человеческих движений: еды, питья и т. д. — развивались так, что они означали одно и то же и для персонажей, и объективно для произведения в целом. Скажем, удаль и широта пиршества оставалась всегда непреложной и не подвергалась переосмыслению. В новой иерархии реальное протекание духовной деятельности персонажа неадекватно ее должному характеру. Иначе говоря, отмеченные образы всегда двойственны, всегда строятся на просматриваемом противоречии: реального и должного. В чем конкретно состоит противоречие, будет показано ниже, когда мы разберем более или менее подробно (хотя отнюдь не исчерпывающе) названную группу образов.

Прежде всего, часто возникают образы, *характеризующие отношение персонажей к искусствам и наукам*.

В описании класса людей, «к которому принадлежал Пирогов»: «Они любят потолковать об литературе; хвалят Булгарина, Пушкина и Греча и говорят с презрением и остроумными колкостями об А. А. Орлове. Они не пропускают ни одной публичной лекции, будь она о бухгалтерии или даже о лесоводстве. В театре, какая бы ни была пьеса, вы всегда найдете одного из них, выключая разве если уже играют какие-нибудь «Филатки», которыми очень оскорбляется их разборчивый вкус». Со стороны персонажей отношение к литературе и искусству характеризуется, во-первых, неоправданным смещением и неразличением ценностей (что Пушкин, что Булгарин с Гречем — все для Пироговых едино; в театре же они также бывают на любой пьесе). Вместе с тем их всеядность знает предел, знает нижнюю границу (в литературе — это А. Орлов, в театре — водевили о Филатке), говорящую, однако, не столько о разборчивости, сколько о желании соблюсти «приличие», иерархию (характерно в обоих случаях негодующее отношение персонажей к тому, что

Чиновники «были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто *даже* и совсем ничего не читал» («Мертвые души»).

«Даже» в речи повествователя (наивной или издевательской) передает тот оттенок мысли, что высшая степень любви чиновников к чтению есть полное отсутствие этой любви.

Наконец, еще одно место из «Ивана Федоровича Шпоньки...». «Читали ли вы», спросил Иван Иванович... «книгу: Путешествие Коробейникова ко святым местам?...» «Иван Федорович, услышавши, что дело идет о книге, прилежно начал набирать себе соусу». Перед нами род уклонения; от вопроса о книге персонаж ретируется, как от смертельной опасности.

Мы видим, морально-ценностный смысл образов создается не только установкой произведения в целом (что само по себе важно), но и способом их организации. Уже по одному характеру подачи этих образов можно ощутить контраст действительного и должного. В действительности духовные движения нивелируются, и это прямо противоположно тому, чего требует идеальная шкала человеческих ценностей.

Говоря конкретно, в организацию образа вводятся моменты логического абсурда (вывешивание картин ради самого эффекта присутствия, чтение ради узнавания известного и т. д.), формализации эстетической реакции и т. д. Другими словами, образы, которые объективно означают высокую духовную деятельность, как бы обескровливаются противоположной тенденцией — к низшим формам духовной деятельности и, далее, к бездуховному, механическому, абсурдному и т. д. Подтвердим этот вывод разбором еще одной-двух излюбленных Гоголем групп образов.

«Ивану Федоровичу очень понравилось это лобызание, потому что губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки». «После сих слов губы Ивана Федоровича встретили те же самые знакомые подушки» («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Комический эффект тут в мгновенном наплыве деталей бытового плана: тем самым поцелуй как духовное (или эротическое) переводится в разряд почти физиологического отправления («встретили... подушки» — как при отходе ко сну).

Пассаж о поцелуе в «Невском проспекте»: Шиллер «положил целовать жену свою в сутки не более двух раз, а чтобы как-нибудь не поцеловать лишний раз, он никогда не клал перцу более одной ложечки в свой суп». То, что должно быть произвольно-естественно, подвержено расчету, почти бухгалтерскому (ср. в том же «Невском проспекте» о несовместимости расчета и вдохновения: улыбка «так же шла к ее лицу, как... бухгалтерская книга поэту»).

От пассажа с Шиллером перейдем к, казалось бы, противоположной сценке: поцелуй Маниловых. «...Весьма часто, сидя на диване, вдруг, совершенно неизвестно из каких причин, один оставивши свою трубку, а другая работу, если только она держалась на ту пору в руках, они напечатлевали друг другу такой томный и длинный поцелуй, что в продолжение его можно было легко выкурить маленькую соломенную сигарку». Импульсивность поцелуя естественна, но она меньше всего требует оговорок; пояснение же («неизвестно из каких причин») создает комическое впечатление. Комизм еще острее от завершающего сравнения с «маленькой соломенной сигаркой»: действие вновь переводится в сферу материального, физического. Эта тенденция, впрочем, организует всю сценку: можно отметить, например, разнородность признаков: «*томный и длинный* поцелуй» (не долгий, а именно длинный, то есть имеющий физическую меру протяженности), а также нарочитую повторяемость действий, приобретающую «регулярный», почти механический характер. Механичность существует, оказывается, в самой импульсивности и немотивированности.

Еще два-три примера из «Мертвых душ».

Чичиков и Манилов «заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице в таком положении. Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы». Перед нами тот же комический эффект наплыва на духовное чисто физиологической (да еще аффектированной) реакции.

«Дамы ухватились за руки, поцеловались... Поцелуй совершился звонко, потому что собачонки залаяли снова, за что были хлопнуты платком...» Поцелуй словно находит отзвук и продолжение в звонком собачьем лае. Вновь перевод духовного, человеческого в более низкую, животную сферу.

Гоголь не преминул воспользоваться сходным образом и в характерологии Ноздрева. «Позволь, душа, я тебе влеплю один безе. Уж вы позвольте, ваше превосходительство, поцеловать мне его. Да, Чичиков, уж ты не противься, одну безешку позволь напечатлеть тебе в белоснежную щеку твою!» Готовность Ноздрева «влепить», «напечатлеть» (кстати, тот же глагол, что в сценке с поцелуем Маниловых) «безешку» также граничит с механической, да к тому же еще настырной рефлекторностью¹⁶.

Отметим еще отношение гоголевских персонажей к женщине. В прежней иерархии легкое отношение к любви означало выдвижение на первый план эротического момента, что являлось вызовом

¹⁶ Кроме того, тут, конечно, явственны и ассоциации с нанесением удара (ср. «*влепить* пощечину»).

официально принятой шкале ценности. Теперь образ утончается, приобретает двойственность в соответствии с общим гоголевским различием реального и должного. Говоря конкретно, эротический момент сопровождается теперь потребительским, гастрономическим оттенком. «Это он называет: попользоваться насчет клубнички», — говорит Ноздрев о «волоките» Кувшинникове. Затем — в речи повествователя: «...оба чиновника были в дураках, и бабенкой *воспользовался* какой-то штабс-капитан Шамшарев». «Воспользовался» — глагол того же ряда, что и «попользоваться», но совершенный вид еще более заостряет значение потребления (ср. воспользоваться платком или щеткой).

Размышления Чичикова о блондинке вводятся ремаркой: «...сказал он, открывши табакерку и понюхавши табаку». Потом возникает гастрономическое определение: «...очень лакомый кусочек». Иными словами, на духовном переживании вновь — методом наплыва — даются детали обоняния и вкуса¹⁷ (хотя в целом, как мы еще будем говорить, отношение Чичикова к любви значительно сложнее).

В «Невском проспекте» торговец опиума просит художника нарисовать красавицу. «Чтоб хорошая была красавица». «Хорошая» и «красавица» — несочетаемые понятия (ср. хорошая вещь, хороший товар).

В этой же повести встреча с блондинкою толкает Пирогова на размышления. «Знаем мы вас всех», — думал про себя с самодовольною и самонадеянною улыбкою Пирогов, уверенный, что нет красоты, могшей бы ему противиться». Состояние Пирогова типично для многих гоголевских персонажей, не знающих ни смущения, ни страха перед красотой. В женской красоте для них нет недоступного, нет неизвестного и нет тайны.

В заключение следует сказать, что и в пределах новой иерархии есть свои случаи острого контраста. Говорим о подлинно высоком протекании духовной деятельности, контрастирующем с ее сниженными проявлениями.

Таково отношение Чарткова к искусству — в ту редкую минуту, когда ему вновь становился внятн голос прекрасного. «Неподвижно, с отверстым ртом стоял Чартков перед картиною... Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение, как будто молодость возвратилась к нему, как будто потухшие искры таланта

¹⁷ Такое чередование двух планов было намечено еще в «Сорочинской ярмарке», в сцене свидания Хиври и Афанасия Ивановича: «Однако ж... сердце мое жаждет от вас кушанья послаще всех пампушечек и галушечек», «Вот я уже и не знаю, какого вам еще кушанья хочется...», «Разумеется, любви вашей, несравненная Хавронья Никифоровна!» — шопотом произнес попovich, держа в одной руке *вареник*, а другою обнимая широкий стан ее).

вспыхнули снова». Гениальное произведение приводит человека, восприимчивого к красоте, к высшей степени потрясения (о выражающем это состояние эффекте окаменения мы еще будем говорить). Оно высоко возносит над посторонними, утилитарными интересами, над близорукими суждениями толпы, над всею низкою игрою повседневных страстей. Оно пробуждает в человеке самое сокровенное, субстанционально значительное, как бы приводя его на очную ставку с высшей силой.

Близкое к этому чувство испытывает и Пискарёв перед незнакомкой-красавицей. «Он не сомневался, что какое-нибудь тайное и вместе важное происшествие заставило незнакомку ему ввериться; что от него, верно, будут требоваться значительные услуги, и он чувствовал уже в себе силу и решимость на всё». Тут не случайно возникает комплекс идей рыцарского служения даме.

Все эти описания характеризует то, что они даны вне сферы иронии, только серьезно, торжественно, патетично. Если же — как в пассаже с Пискарёвым — возникает легкое ироническое подсвечивание, то источник последнего определен: не обманывают ли мечтателя его поэтические грезы, не ведет ли он себя в насквозь трезвом, прозаическом окружении, как малый «ребенок» (определение, и в самом деле применяемое повествователем к персонажу)? Но при этом не подвергается ироническому острашению, не ставится под сомнение сама высота и значительность переживаний Пискарёва. Иными словами, в случаях острого контраста отпадает необходимость противопоставления реального и должного. Перед нами словно редкие прорывы в мглистую, земную, холодную атмосферу светлых и острых лучей неведомого светила.

В «Мертвых душах» (в V главе) случай острого контраста передан эпизодическим образом «двадцатилетнего юноши»: окажись он на месте Чичикова, встретившего красавицу, «долго бы стоял он бесчувственно на одном месте, вперивши бессмысленно очи в даль, позабыв... и себя, и службу, и мир, и все, что ни есть в мире». Чичиков (в первом томе) лишь отдаленно, временно, так сказать, намеком может приблизиться к этому состоянию; прочим персонажам оно вообще незнакомо. Но обозначение подобного состояния важно для Гоголя как своеобразная точка отсчета.

В новой иерархии случаи острого контраста функционируют иначе, чем в прежней. Там они образовывали свой уровень значений, который существовал *наряду* с господствовавшим уровнем, внося в него диссонансы и предвещая иную систему отсчета. Теперь эти случаи полностью умещаются в новую иерархию, образуя в ней, так сказать, род позитивного противовеса к основному массиву образов духовных движений. И хотя количественно этот противовес

няется отчасти благодаря деформации их стилистического строя, отчасти благодаря возникшему соотношению с образами духовных движений, а также общей установке произведения в целом.

«Иван Иванович подошел к водке, потер руки, рассмотрел хорошенько рюмку, налил, поднес к свету; вылил разом из рюмки всю водку в рот, но, не проглатывая, пополоскал ею хорошенько во рту, после чего уже проглотил. И, закусивши хлебом с солеными опенками, оборотился к Ивану Федоровичу» («Иван Федорович Шпонька...»). Обратим внимание на инверсию действий персонажа, похожую на ту, которую мы встречали в «Тарасе Бульбе». Подобно тому как Бульба вначале испытывает сына «в кулаке», а потом уже здороваётся с прибывшими («Ну, здорово, сынку! почеломкаемся!»), так и Иван Иванович вначале пьет, а потом уже обращается к гостю с приветствиями. Определенное действие — действие физическое — демонстративно выдвигается вперед как более важное. Этой же цели соответствует подчеркнутая подробность действия, фиксирование каждого его момента — как исполненного важности и значения. Тем не менее комически снижающая тенденция во втором случае довольно ощутима — она достигается уже знакомой нам бытовой детализацией, не без оттенка физиологизма («...не проглатывая, пополоскал ею хорошенько во рту...» и т. д.) и какой-то особой subtilностью описания.

В дальнейшем Гоголь, создавая соответствующие образы, идет именно этим путем: действие и растягивается и смакуется; оно фиксируется — словно для своего увековечивания, но фиксируется во всей бытовой «дробь и мелочи» (выражение Гоголя). Зримый символ этой тенденции — знаменитые надписи, делаемые Иваном Ивановичем на бумажке с семенами только что съеденной дыни: «Сия дыня съедена такого-то числа. Если при этом был какой-нибудь гость, то: участвовал такой-то». Сюда же должны быть отнесены излюбленные гоголевские перечисления блюд, когда роль Ивана Ивановича, то есть роль летописца и историка памятного события, берет на себя повествователь.

«Обед был чрезвычайный: осетрина, белуга, стерляди, дрофы, спаржа, перепелки, куропатки, грибы...» («Коляска»). «Не стану описывать кушаньев, какие были за столом! Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и изюмом, ни о том кушанье, которое очень походило видом на сапоги, намоченные в квасе, ни о том соусе, который есть лебединая песнь старинного повара, о том соусе, который подавался обхваченный весь винным пламенем...» («Повесть о том, как поссорился...»). Последний случай интересен еще и тем, что здесь в «пиршественных образах» вновь развиваются мотивы

особого, фантастического стиля (описание диковинных блюд, в частности того, которое походило на сапоги, намоченные в квасе, продолжает описание бричек и повозок перед домом городничего; среди них была и такая, которая «была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо»).

Наиболее близко к пиршественным образам в первой иерархии подходит описание еды Собакевича. Мы помним, что Тарас Бульба не желал размениваться на мелочи, на всякие «пампушки, медовики, маковники» и требовал «*всего барана*». Этот пиршественный максимализм последовательно проведен через всю характерологию Собакевича, подчеркнут трижды: в IV главе репликой хозяйки трактира: «Собакевич одного чего-нибудь спросит, да уж зато все съест...»; в V главе высказыванием самого Собакевича за обедом с Чичиковым: «У меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина — *всего барана* тащи, гусь — всего гуся!» (подчеркнутые слова совпадают с репликой Бульбы), и, наконец, в VII главе известным пассажем с огромным осетром, которого Собакевич, «оставив без всякого внимания все... *мелочи*... в четверть часа с небольшим доехал... всего...».

Бульба, мы помним, насмеялся над иноплеменниками (латинцами), не знавшими настоящего питья, горелки. Собакевич по сходному поводу бранит немцев и французов: «Выдумали диету, лечить голодом! Что у них немецкая жидкокостная натура, так они воображают, что и с русским желудком сладят!» Совпадает даже такая деталь, как позыв к непечатному слову. Бульба, браня «книжки» и «философию», «пригнал в строку такое слово, которое даже не употребляется в печати». Собакевич: «Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично».

Мы приходим к парадоксальному выводу: в описании Собакевича применены те же детали пиршественного образа, что и в описании Бульбы. Но функция их, конечно, резко меняется; если там она положительная, то здесь становится негативной. Не говоря уже об установке произведения в целом, в пределах образа изменение достигается тонким иронически-снижающим подсвечиванием, а последнее, в свою очередь, создается прежде всего уже знакомым нам бытовым и физиологическим детализированием (в данном случае — не без оттенка некоторой стихийной, животной агрессивности): «Собакевич подтвердил это делом: он опрокинул половину бараньего бока к себе на тарелку, съел все, обгрыз, обсосал до последней косточки»¹⁹.

¹⁹ Детали пиршественного максимализма (вместе с физиологическим и бытовым оттенком) характерны и для Чичикова. «А блинков?» — сказала хозяйка. В ответ на это Чи-

Если в составе образа, означающего высокую духовную деятельность, развивается тенденция к бездуховному, механическому, то в образах естественных и физических движений возникает противоположная тенденция. Иначе говоря, то, что заслуживает высокого духовного наполнения, формализуется, а то, что составляет низшую, физическую сферу человеческого существования, переживается персонажем как акт высокого духовного плана. Шевырев обратил внимание на слово «душа» в следующей реплике Собакевича: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует». «Не правда ли, что выразительно здесь слово: душа? Собакевич едва ли может иметь об душе иное понятие... Это — какой-то русский Калибан, провонявший весь свиной; это жрущая Русь, соединившаяся в одном звере-человеке»²⁰.

О сапожнике Шиллере в «Невском проспекте» сказано, что «он, как немец, пил всегда *вдохновенно*...». Поцелуи Шиллера, мы помним, характеризовались несколько иначе: педантической расчетливостью. Эпитет «вдохновенно» отвлечен от духовной сферы и перенесен в другую сферу — противоположную.

Пиршественные образы Гоголя увенчиваются описанием угощения у Петуха. «Здесь добродушный хозяин сделался совершенным разбойником. Чуть замечал у кого один кусок, подкладывал ему тут же другой, приговаривая: «Без пары ни человек, ни птица не могут жить на свете». У кого два, подваливал ему третий... Чичиков съел чего-то чуть ли не двенадцать ломтей и думал: «Ну, теперь ничего не приберет больше хозяин». Не тут-то было: не говоря ни слова, положил ему на тарелку хребтовую часть тельца, жаренного на вертеле, с почками, да и какого тельца!» Это новое выражение пиршественного максимализма. И все съедаемое и выпиваемое вновь предстает почти как живая, беспокойная стихия (слуги беспрестанно приносили «что-то в закрытых тарелках, сквозь которые слышно было *ворчавшее* масло»). А страстное переживание еды, то «вдохновение», которое испытывал пьющий Шиллер, достигает здесь, кажется, наивысшей точки. «У мертвого родился бы ап-

чиков свернул *три* блина вместе и, обмакнувши их в растопленное масло, отправил в рот, а губы и руки вытер салфеткой». Это действие повторяется «раза три». О «господах средней руки», к которым относится Чичиков, говорится, что они «салятся за стол, в какое хочешь время, и стерляжья уха с налимами и молоками *шипит и ворчит у них меж зубами*». Здесь важно (также знакомое нам еще по «Тарасу Бульбе») описание снеди как поглощаемой живой стихии; перед нами поистине образ всепожирающего рта, ненасытимой утробы — образ, детально проанализированный М. М. Бахтиным при разборе «Гаргантюа и Пантагрюэля». В то же время, по сравнению с обжорством Собакевича, этот пиршественный образ дан Гоголем несколько иначе, не столь «негативно», в нем заметно усложнение эмоционального тона (об этом ниже).

²⁰ Москвитянин, 1842, № 7. С. 216.

петит», если бы он услышал, как Петух заказывал будущий завтрак. Это подлинная поэзия желудка.

В Петухе, отмечает А. В. Чичерин, «крепко связаны между собой поэзия грубой жизнерадостности и сатирическое обличение помещичьего обжорства. И весело и горько»²¹. Первый элемент этой амальгамы («поэзия грубой жизнерадостности») подан, однако, с чисто гоголевской сложностью и проблематичностью.

В Петухе страсть к еде и к угощению функционирует как самозаводящийся механизм. «Обедали?» — первый вопрос хозяина к Чичикову. Он еще не знает, кто пожаловал в его имение, не знает даже его имени (видимо, всего этого Петух так и не узнает). Крыловский Демьян видел в объекте своего угощения конкретное лицо (это его «соседушка», «сосед Фока»); Петух видит в Чичикове только объект угощения. Знакомый или незнакомый, голодный или сытый — все эти вопросы не возникают перед хозяином, стремящимся «окормить» всех, кто попадает в поле его зрения (собаки у Петуха обедались так же, как люди). Характерное извращение вещей, когда хлебосольство превращается в вид терроризирования (за столом «хозяин сделался совершенным разбойником»)!. Какими переживаниями сопровождаются эти действия, остается нераскрытым. Что он при этом думает и думает ли вообще — неизвестно (тут важно отсутствие у гоголевского персонажа интроспекции, о чем мы будем говорить в VI главе). Перефразируя известное выражение «цель поэзии — поэзия», можно сказать применительно к Петуху, что цель угощения — угощение. Это напоминает ту роль, которую выполняют образы высших духовных движений: посещение лекций ради самого эффекта присутствия, вывешивание картин ради того же эффекта или чтение книг ради самого процесса чтения. Словом, и в образе физической и естественной жизни, каким является образ еды, заметно действие зафиксированного нами логического абсурда.

Мы говорили, что многие образы физической и естественной жизни продолжают соответствующие образы из прежней иерархии, снова при этом радикально изменяя свою функцию. Связь настолько явна, что она выражается в мельчайших деталях, стилистических оборотах. Приведем два-три примера.

Совсем другое звучание получает прежде всего сцена с кулаком: вспомним соответствующий пассаж об одном из персонажей «Ревизора», который «для порядка всем ставит фонари под глазами: и правому и виноватому». Сходные образы выстраиваются в целый ряд; Гоголь каждый раз старательно фиксирует силу и объем «кула-

²¹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. Изд. 2-е. М., 1985. С. 138.

ка» («ручищи») как орудий и символов грубой физической силы. «...Трехаршинный мужчина какой-нибудь, *ручища* у него, можете вообразить, самой натурой устроена для ямщиков, — словом, дантист эдакой...» («Мертвые души», «Повесть о капитане Копейкине»). «А рука-то в *ведро величиною* — такие страсти! Ведь, если сказать правду, он и усахарил твою матушку...» («Женитьба»). «Сольвычегодские уходили насмерть устьсысольских, хотя и от них понесли крепкую ссадку... свидетельствовавшую о *непомерной величине кулаков*, которыми были снабжены покойники» («Мертвые души»). Наконец, вспомним грабителя и из «Шинели», который приставил Акакию Акакиевичу «к самому рту кулак, величиною в чиновничью голову, примолвив: «а вот только крикни!» (Тут особый эффект в сопоставлении кулака с «чиновничьей головой», этим хрупким орудием чиновничьего интеллекта.)

Мы говорили о традиции «дяка», «пивореза» и о том, какой позитивный смысл имела она для прежней гоголевской иерархии. Но что такое Мокий Кифович (из «Мертвых душ»), гуляка и дебошир, как не комически-негативная перелицовка того же типа? С другой стороны, образ Мокия Кифовича осуществляет перелицовку и материала самой поэмы. В лирическом отступлении в начале XI главы читаем: «Здесь ли не быть *богатырю*, когда есть место, где *развернуться* и пройтись ему»? О Мокии Кифовиче говорится: «Был он то, что называют на Руси *богатырь* и... двадцатилетняя плечистая натура его так и порывалась *развернуться*»²².

А. Белый подчеркнул, что объем, массивность, размах — общее свойство и таких персонажей, как Бульба, и таких, как Иван Никифорович²³. На сыновьях Тараса, собирающихся в Сечь, «шаровары, шириною в Черное море, с тысячью складок и со сборами». «У Ивана Никифоровича... шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением». «Из-под штампа «герой» довгочунова «натура» прет... Довгочун — перенесенный Пацюк; мы его узнаем по штанам», ведь и «у Пацюка они кадь...»²⁴.

Добавим к наблюдениям А. Белого еще одну мелкую деталь, красноречиво говорящую о преемственности двух иерархий. В «Мертвых душах» в известном сопоставлении «тонких» и «толстых» о последних говорится: «Толстые... никогда не занимают косвенных

²² Слово «богатырь» в первом томе применено также к Собакевичу в связи с его огромным сапогом, «которому вряд ли где можно найти отвечающую ногу, особенно в нынешнее время, когда и на Русн начинают уже выводиться богатыри».

²³ *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 168.

²⁴ Там же. С. 167–168.

мест, а все прямые, и уж, если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят». Это иронический перенос в бытовую, чиновничью сферу экспрессивной детали, найденной еще в «Тарасе Бульбе»: конь «бешено отшатнулся, почувствовав на себе двадцатипудовое бремя; потому что Бульба был чрезвычайно тяжел и толст».

V. Сложные случаи. Повесть «Старосветские помещики»

Принятая иерархия духовных и физических способностей не передает, разумеется, всего строя конкретного произведения. Этот строй всегда сложен и требует специального разбора. Есть у Гоголя и особенно сложные случаи, и среди них едва ли не самый сложный — «Старосветские помещики». Из описанных нами видов иерархий повесть ближе ко второму (условно говоря, реалистическому) виду, но представляет его с неповторимой — даже для Гоголя — оригинальностью.

В значительной мере повесть строится на образах еды. «Оба старичка, по старинному обычаю старосветских помещиков, очень любил покусать». Следует описание всякого рода блюд и яств, с точным указанием времени и обстоятельств каждого приема пищи (Андрей Белый подсчитал, что Афанасий Иванович принимался за еду девять раз в сутки). Это настоящая «ирои-комическая» поэма еды, поглощения пищи.

Образы еды фигурируют в повести в сниженном, раздробленном виде, контрастирующем с пиршественным максимализмом первой иерархии. Герои повести «любят покусать», «закусить чего-нибудь»; Афанасий Иванович «заедал грибочками, разными сушеными рыбками и прочим», потом он «еще кое-чего закушивал» и т. д. К тому же надо принять во внимание аспект повторяемости, в котором выдержано все описание. Перед нами настоящее коловращенье еды, происходящее круглые сутки, с недолгими интервалами, в одном и том же порядке.

Образы еды дополняются соответствующими (то есть сниженными) образами духовных движений. Мы уже говорили, что от «Старосветских помещиков» берет начало такое описание отношения персонажей к картинам, где последние выступают вне своей эстетической функции. Выразительна также тема разговора за едой, за обедом — она травестирует исконную тему пира идей во время еды, полета воображения и мысли (античный симпозиум): «За обедом обыкновенно шел разговор *о предметах самых близких к обеду*. «Мне кажется, как будто эта каша, — говаривал обыкновенно Афанасий Иванович, — немного пригорела; вам этого не кажется,

Пульхерия Ивановна?» — «Нет, Афанасий Иванович; вы положите побольше масла...» и т. д.

В том же ключе — по крайней мере, вначале — описываются отношения между супругами. «Нельзя было глядеть без участия на их взаимную любовь. Они никогда не говорили друг другу ты, но всегда: вы... «Это вы продавили стул, Афанасий Иванович?» — «Ничего, не сердитесь, Пульхерия Ивановна: это я». Эффект тут в некоторой неожиданности доказательств, следующих за посылкой — утверждения повествователя и обмена репликами персонажей.

Комментируя отношения обоих персонажей, Г. Гуковский приводит слова Гоголя (из письма к А. Данилевскому 20 декабря 1832 года): «Сильная продолжительная любовь проста, как голубица, то есть выражается просто, без всяких определительных и живописных прилагательных, она не выражает, но видно, что хочет что-то выразить, чего, однако ж, нельзя выразить, и этим говорит сильнее всех пламенных красноречивых тирад». «Думается, что это размышление Гоголя, — заключает исследователь, — может служить прекрасным и точным комментарием к изображению привязанности Афанасия Ивановича к своей Бавкиде»²⁵.

Однако такое заключение превышает текст повести. В письме к Данилевскому аффектированное изображение любви противопоставляется ее простому, полуприкрытому выражению (конкретно Гоголь подразумевает, с одной стороны, Байрона, с другой — какое-то произведение Пушкина). В приведенной же цитате из повести такая обыкновенность и заурядность высказывания, о которых преувеличением было бы сказать, что они стремятся «что-то выразить, чего, однако ж, нельзя выразить». В репликах супругов не чувствуется никакого невысказанного плана, никакого намека на утаенное, не обнаруженное.

То же самое можно сказать о подшучивании Афанасия Ивановича над Пульхериею Ивановною, например, о диалоге по поводу «пожара» — диалоге, подтекст которого, кажется, вполне уместается в заключительную ремарку повествователя: «...Афанасий Иванович, довольный тем, что подшутил над Пульхериею Ивановною, улыбался, сидя на своем стуле».

Тут мы должны вернуться к образам еды, чтобы отметить их специфичность для повести. В этих образах, во-первых, нет никакого агрессивного, хищнического оттенка (ср. пожирание еды Собакевичем). Это почти идиллическое и растительное поглощение, пережевывание и переваривание. Далее, еда в доме Товстогузов характеризуется какой-то необычайной открытостью и радушием. Но это

²⁵ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 87.

не та открытость пиришества, которая царит, скажем, в Сечи («Тарас Бульба»), где пируют равноправно все, где нет хозяев и гостей. Это именно угощение, кормление гостей. И как акт угощения действия Товстогузов, с одной стороны, совершенно бескорыстны, не вытекают из скрытых расчетливых побуждений услужить нужному или важному человеку, как подчас действия персонажей «Ревизора» или «Мертвых душ» (Гоголю очень важно провести эту грань, для чего специально вводится антитеза: «Это радушие вовсе не то, с каким угощает вас чиновник казенной палаты... называющий вас благодетелем и ползающий у ног ваших...»). А с другой стороны, действия Товстогузов противостоят и механической безотчетной страсти «окормить» — у Петуха. Нет, эти действия постоянно сопровождаются внутренним чувством, неизменно теплым и ровным, — но в самом постоянстве и определенности этой мотивировки скрыта тонкая ироничность. Разъясним это подробнее.

«Эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей... Они наперерыв старались угостить вас всем, что только производило их хозяйство». «...На лице и в глазах ее было написано столько доброты, столько готовности угостить вас всем, что было у них лучшего...» Хитрость этих заверений повествователя в том, что в них незаметно происходит подстановка: доброта фигурирует как «готовность угостить». Старички были действительно добры, и они готовы были всегда все сделать для гостей, но могли ли они предложить им что-нибудь другое, кроме еды?

Тут важно остановиться на том плане, который входит в произведение вместе с повествователем. «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей отдаленных деревень...», «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни...», «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков...» Повествователь смотрит на жизнь старосветских помещиков из своего обиталища, из какого-то города, может быть, Петербурга. Он на ограниченное время *сходит* в сферу этой жизни — из своей, противоположной сферы.

Повествователь обременен всем трудным, драматическим опытом своего века. Он сын цивилизации. И он относится к жизни своих старинных приятелей как к блаженному, обреченному на исчезновение и уже исчезнувшему (это подчеркнуто с самого начала: повесть с первой страницы строится как повествование об уже прошедшем, былом) островку гармонии. Автор смотрит на этот островок как на прекрасное и неповторимое в своей младенческой непосредственности время; он относится к нему (если прибегнуть к шиллеровским категориям) как человек «сентиментального» века к веку «наивному». «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что

на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении».

Очень важно, что повесть с самого начала приводит в соприкосновение два склада сознания и мироощущения — «сентиментальный» и «наивный». И когда повествователь (как представитель первого уклада) сходит в сферу жизни персонажей, то он словно отрекается от своего опыта, от своей сложности. «...Невольно отказываешься, хотя по крайней мере на короткое время, от всех дерзких мечтаний и незаметно переходишь всеми чувствами в низменную буколическую жизнь». А это значит, между прочим, что и в сфере повествователя начинают работать образы физической, естественной жизни и, соответственно, снижаются образы духовных, интеллектуальных движений. Как и все, повествователь в доме Товстогузов «объедался страшным образом». Из его времяпрепровождения упомянуты «преследования за какой-нибудь брюнеткой» — по этой фразе можно заключить, что скорее речь идет о какой-нибудь легкой любовной интрижке в духе «дяка» или «пивореза», чем о глубокой страсти. Его умственная деятельность тоже принимала какой-то «буколический» оборот, переходя то ли в сонную дрему, то ли в «гармонические грезы».

Но, разумеется, это могло быть только иллюзорное, только временное опрощение («хотя по крайней мере *на короткое время*»; вообще мотив краткости все время сопровождает «буколические» переживания повествователя). Ведь невозможно отказаться от своего опыта, от своего возраста — личного и исторического²⁶.

С другой стороны, и обитатели буколического гнезда, казалось, готовы придвинуться к развитой жизни — но могут ли они это сделать? Афанасий Иванович «не принадлежал к числу тех стариков, которые надоедают вечными похвалами старому времени или порицаниями нового. Он, напротив, расспрашивая вас, показывал большое любопытство и участие в обстоятельствах вашей собственной жизни, удачах и неудачах, которыми обыкновенно интересуются все добрые старики, хотя оно несколько похоже на любопытство ребенка, который в то время, когда говорит с вами, рассматривает печатку ваших часов». Тот тип сознания, который представлен персонажем, агрессивно не противопоставляет себя новому; наоборот, он старается приблизиться к нему, понять его, но может ли он это сделать? Очевидно, не больше, чем ребенок может понять дела и

²⁶ О полемическом подтексте «старосветской идиллии» у Гоголя см.: *Звизняковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души*. Киев, 1994. С. 380 и далее. См. также новейшую работу: *Robert A. Maguire. Exploring Gogol*. Stanford, California, 1994 (глава: *Displacement: «Old-World Landowners»*).

заботы взрослого (тут налицо и соответствующее сравнение — с «любопытством ребенка») ²⁷.

Между тем поразительная — поразительная даже для Гоголя! — смелость повествования заключается в том, что оно вдруг обнажает бездонную глубину ограниченной, «буколической» жизни. Мы уже описывали (в I главе) эту перемену, реакцию Афанасия Ивановича на смерть Пульхерии Ивановны, с точки зрения контраста общей и индивидуальной судьбы и, в связи с этим, с точки зрения усложнения амбивалентности. Теперь можно дополнить эти выводы в связи с развитием образов, выражающих духовные и физические движения.

«Вот это то кушанье, — сказал Афанасий Иванович, когда подали нам *мнишки* со сметаной, — это то кушанье, — продолжал он, и я заметил, что голос его начал дрожать и слеза готовилась выглянуть из его свинцовых глаз, но он собирал все усилия, желая удержать ее. — Это то кушанье, которое по... по... покой... покойни...» — и вдруг брызнул слезами. Рука его упала на тарелку, тарелка опрокинулась, полетела и разбилась, соус залил его всего; он сидел бесчувственно, бесчувственно держал ложку, и слезы, как ручей, как немолчно точущий фонтан, лились, лились ливмя на застилавшую его салфетку».

У любого другого писателя (особенно романтика, современника Гоголя) поводом для горького воспоминания о покойнице послужила бы книга, которую она читала, мелодия, которую она любила, то есть образы высших духовных движений. У Гоголя таким поводом служит любимое кушанье. У многих писателей горе сокрушающегося человека выразилось бы с помощью знаков психологического переживания — слез, взгляда, вздохов и т. д. Гоголь для этой же цели с поразительной смелостью смешивает ряды: с одной стороны, высокий образ слез, «немолчно точущего фонтана», а с другой — характеристика процесса еды во всей его бытовой, почти физиологической прозаичности, процесса еды, приостановленного и расстроенного непереносимым приступом горя.

²⁷ В качестве контрастирующего момента можно привести те строки из «Завещания» Гоголя, где обрисован идеал «странноприимного дома»: «Чтобы дом и деревня их походила скорей на гостиницу и странноприимный дом, чем на обиталище помещика; чтобы всякий, кто ни приезжал, был ими принят как родной и сердцу близкий человек, чтобы радушно и родственно расспросили они его обо всех обстоятельствах его жизни, дабы узнать, не понадобится ли в чем ему помочь или же, по крайней мере, дабы уметь ободрить и освежить его, чтобы никто из их деревни не уезжал сколько-нибудь не утешенным». (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. XII. <М.>, 1952. С. 477. Далее ссылки на это издание даются в тексте: римская цифра обозначает том, арабская — страницу.) В доме Товстогузов каждый мог быть принят «как родной», родственно обо всем расспрошен, но не каждый — понят и утешен.

Здесь отчетливо видно, что образы еды, физических и естественных движений начинают означать *больше*, чем подразумевалось вначале, и в самом моменте перехода этих образов в другое эмоциональное и смысловое русло скрыт секрет неотразимого воздействия. Однако что представляет собой это *больше*? Можно было бы ожидать известного усиления образов в пределах избранной иерархии, то есть возрастания чисто количественного. Но в «Старосветских помещиках» изменения образов физических и естественных движений свидетельствуют о другом — о силе и могуществе духовного начала.

Осложняющие моменты мы находили и в первой иерархии, когда какое-либо физическое действие соотносилось с духовным переживанием — культ еды, физической силы свидетельствовали о коллективизме и народной героике. Но изменения, которые происходят в «Старосветских помещиках», бесконечно глубже: образы еды начинают свидетельствовать не об эмоциях первоначального, «героического» этапа коллективной жизни, а о привязанности, любви, безмерной скорби — то есть сильном, индивидуализированном чувстве. В «Старосветских помещиках» господствует вторая (условно говоря реалистическая) иерархия, но *сложность в том, что она самообнаруживается в значительной мере с помощью образов первой иерархии.*

С этой стороны, художественный строй повести приближается к ренессансной традиции параллельного развития образов низших и высших человеческих движений (см. выше, раздел I). Но тут важно не упустить существенное различие. В первом случае (в ренессансной традиции) низшие образы соотнесены с идеологически высокими проявлениями духовности (вино как символ мудрости — мудрости, конечно, в ее исторически самом полном, гуманистическом наполнении). Во втором, гоголевском, случае интересующие нас образы передают простое, казалось бы, неразвитое, «буколическое» чувство, обнаруживающее, однако, непреодолимую силу постоянства и сосредоточенности в себе. «Боже! думал я... пять лет всеистребляющего времени... и такая долгая, такая жаркая печаль? Что же сильнее над нами: страсть или привычка?.. Что бы ни было, но в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки».

Приведем в качестве фона цитату из повести, появившейся тремя годами раньше «Старосветских помещиков». В «Сокольничком саде» (1832) М. Погодина главный герой записывает: «Я привыкаю к Луизе. Нет, здесь нейдет *привыкать*, слово физическое. Я... но мне не приходит в голову другое приличное выражение... Тот день я, кажется, пропускаю, *не живу* в жизни моей, в которой не

вижу ее»²⁸. Персонаж сознает инородность слова «привычка», употребляет его не иначе, как оговаривая его неадекватность своему чувству. Напротив, в повести Гоголя «привычка» использована именно как «слово физическое» ради его живо ощущавшегося контраста со «словом духовным» («страсть»).

Тут вновь начинает работать противопоставление планов «наивного» и «сентиментального» типов сознаний. Ибо конечно, тот эпизод со страстно влюбленным юношей, о котором вспоминает повествователь, принадлежит к плану развитой, цивилизованной жизни, — плану, вновь на мгновение вторгающемуся в основное действие повести. Контрастная функция этого эпизода была верно подмечена еще Г. Гуковским. При этом он следующим образом прокомментировал эпизод (комментарий дается исследователем в квадратных скобках внутри гоголевской цитаты): «Я знал одного человека в цвете юных еще сил, исполненного истинного благородства и достоинства, я знал его влюбленным нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно [это — любовь романтического и романического героя, стилистически доведенная до сверхмарлинизма, почти до абсурда алогичности: «дерзко — скромно»], и при мне, при моих глазах почти, предмет его страсти — нежная, прекрасная, как ангел, — была поражена ненасытной смертью. [Стоит обратить внимание на книжность и романическую трафаретность определения возлюбленной и эпитета к смерти.] Я никогда не видал таких ужасных *порывов* душевного страдания, такой *бешеной палящей* тоски, такого *пожирającego отчаяния* [сплошь романтика], какие волновали несчастного любовника. Я никогда не думал, чтобы мог человек *создать для себя* такой ад [заметим: создать для себя, то есть этот ад создан самим героем, а не герой оказался в аде; Афанасий Иванович, конечно, глубже переживает горе, но ада для себя не создает, да и романтический культ «ада» чужд ему], в котором ни тени, ни образа и ничего, что бы сколько-нибудь походило на надежду...»²⁹. Словом, вставной эпизод отражает «искусственные страсти искусственного романтизма, напряжение и перенапряжение ложной экзальтации...»³⁰.

Комментарий ученого вновь превышает текст. «Дерзко — скромно» — не абсурд алогичности, а реальное противоречие страсти, дерзкой и скромной в одно и то же время. Создает для себя ад не притворно, а действительно сокрушающийся и терзаемый горем человек, степень отчаяния которого подтверждена двойной попыт-

²⁸ *Погодин М.* Повести. Ч. 1. М., 1832. С. 136.

²⁹ *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. С. 88 (курсив Гуковского).

³⁰ Там же. С. 91.

кой самоубийства. Некоторая трафаретность и книжность также не служит снижающим моментом — особенно у Гоголя, чьи патетические описания, как известно, часто трафаретны и книжны. Словом, перед нами действительная «страсть», и она зафиксирована и описана именно как страсть. Г. Гуковский возвышает простое чувство Афанасия Ивановича «за счет» страсти юноши из вставного эпизода, между тем оно возвышено *благодаря* силе этой страсти. Сила последней велика, однако есть нечто более могущественное — время. «Как страсть уцелеет в неровной битве с ним?» Страсть юноши не уцелела. А «привычка» Афанасия Ивановича выдержала все.

Поэтика повести строится на многократном эффекте неожиданности, нарушении «правил» (в том числе и правил господствующего литературного фона, то есть фона романтической литературы). Страстно влюбленный юноша «не должен был» полюбить вновь, но он полюбил. Афанасий Иванович *должен был* забыть подругу; его жизнь *должна была* принять свой обычный, безмятежный растительный ход; но он не забыл и жизнь его фактически была сломлена. Образы еды и других низших человеческих движений *должны были* остаться в своем собственном русле, но они вдруг засветились новым светом, заговорили о глубокой и неодолимой духовности.

Всех писавших о «Старосветских помещиках» больше всего поражал сам момент перехода, когда почти растительное прозябание персонажей вдруг отзывалось глубокой сочувственной реакцией читателя. «Старик со старухой жили да были, кушали да пили и умерли обыкновенною смертию, вот все... содержание, но сердцем вашим овладеет такое уныние, когда вы закроете книгу...»³¹ «Возьмите его «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, и между тем принимаете такое участие в персонажах повести...»³² Мы видим, однако, как глубоко коренится этот эффект в поэтике повести, как он, в частности, тонко подготавливается изменением функции образов еды и других низших человеческих движений.

Следует в заключение добавить, что эти изменения происходят в сложной среде, отмеченной всем комплексом неявной, завуалированной фантастики, описанным нами в предыдущей главе. Как при первой иерархии свободное развитие естественного и физического

³¹ *Погодин М.* Письмо из Петербурга // Московский наблюдатель, 1835, март. Кн. II. С. 445.

³² *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. I. С. 291.

постоянно ограничивалось и «перебивалось» вмешательством таинственных сил, так и развитие духовного начала, его возрастание, переход от одного состояния к другому не свободны от влияния тех же сил.

VI. Обертоны второй иерархии

Остановимся теперь на некоторых обертонах, сопровождающих действие этой иерархии в «Мертвых душах».

Разнообразие обертонов вызывается тем, что точка зрения повествователя на происходящее постоянно колеблется между двумя полюсами.

Один полюс фиксируется в лирических отступлениях, подобных следующему: «И не раз не только широкая страсть, но ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрасталась в рожденном на лучшие подвиги, заставляла его позабывать великие и святые обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое». Этот взгляд — сверху вниз, взгляд с точки зрения «святых обязанностей» на все мелкое и недостойное, в том числе и на физическую, растительную жизнь, если она претендует на высокую значительность, заслоняет собою «назначение человека». Отсюда снижающие моменты в трактовке образов еды, питья, разнообразных образов физической и естественной жизни.

Отмеченная перспектива характеризуется серьезностью и выдержанностью тона, что само по себе может быть воспринято двояко. С одной стороны, низшие моменты человеческого существования контрастны по отношению к его высшим моментам, как контрастны «ничтожные побрякушки» идеальной норме. Но с другой стороны, они истинны в самих себе как реальная человеческая жизнь. Как нечто, из чего — худо ли, хорошо ли — слагается «наша земная, подчас горькая и скучная дорога». Комизм гоголевских «мелочей» — в значительной мере комизм их тотальности. Мы к этой проблеме еще вернемся в следующих главах.

Другой полюс фиксируется в лирических отступлениях и замечаниях, подобных тем, которыми сопровождается описание аппетита «господ средней руки». «Автор должен признаться, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей. Для него решительно ничего не значат все господа большой руки, живущие в Петербурге и Москве... принимающиеся за этот обед не иначе, как отправивши прежде в рот пилюлю, глотающие устерс, морских пауков и прочих чуд, а потом отправляющиеся в Карлсбад или на Кавказ. Нет, эти господа никогда не возбуждали в нём зависти. Но господа средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой

поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу... — вот эти господа, точно, пользуются завидным даянием неба!»

Первое лирическое отступление («И не раз не только широкая страсть...») было патетично и негодующе. Второе — сплошь иронично. В одном случае автор говорил в первом лице, его наставления и обличения — это прямые авторские слова. В последнем случае автор говорит о себе в третьем лице, как о стороннем персонаже.

Антитеза из второго лирического отступления (так же, как и первая антитеза) включается в систему соотношения духовных и физических образов. Ибо неиссякаемая способность к еде «господ средней руки» — это, конечно, преобладание телесного, физического, плотоядного обилия и массы — все то, что характеризует Чичикова или Собакевича. Автор смотрит на них из другой, своей сферы, подобно тому как это делал в отношении четы Товстогубов повествователь «Старосветских помещиков». Это сфера более развитой, духовной жизни; мы узнаем ее очертания по многим моментам, контрастным сфере персонажей поэмы. Однако «автор» в лирическом отступлении о «господах средней руки» *завидует* своим персонажам. Обозначение зависти, конечно, насквозь иронично, но в этой ироничности вся сложность. Ибо, с одной стороны, она становится источником снижающего описания всех этих достоинств «господ средней руки». А с другой — как ироническое высказывание, то есть такое высказывание, в котором сглажена черта между похвалой и издевкой, оно включает в себя момент неопределенности. И кто знает: может быть, «автор» действительно не прочь перенять нечто от того наивного и несокрушимого гедонизма, который характеризует его персонажей? Ну, конечно, не в такой форме, и не в такой мере, но все же... Ведь в любом высоком движении есть пошлые моменты, как, с другой стороны, в низкой стороне человеческой жизни есть притягательные моменты для высокого.

Так примерно можно было бы интерпретировать «зависть» автора, отказываясь заранее от всякой категоричности интерпретации. Ироническая неопределенность исключает точное название того, что скрыто. В этом смысле описанное явление сходно с явлением неявной (завуалированной) фантастики, с фантастическим стилем зрелого Гоголя: и то и другое создает вокруг гоголевского художественного мира сложную и не сводимую ни к какому однозначному определению смысловую вибрацию.

Эта вибрация не колеблет и не опрокидывает гоголевскую иерархию в целом, так как высший ее уровень, «верх», не заступает место «низа». Но поскольку и верхний уровень (не говоря уже о

низшем) знает моменты ограничения, то возникает перспектива некоего синтеза обеих уровней. Синтеза в далеком будущем, на неизвестной пока Гоголю разумной основе.

Такую перспективу осторожно намечает одно из лирических отступлений «Мертвых душ», причем характерно, что оно принадлежит к числу безыроничных, серьезных, патетических отступлений. «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?» В намечаемой идеальной перспективе фигурируют не только богатство (связанное, как мы видели, прежде всего с физической силой), но и «мысль». Гоголь любил измерять силу и мощь пространственным масштабом, но в данном случае необъятность простора является знаком и физических и интеллектуально-духовных ценностей, то есть знаком их синтеза. Правда, реализация этого синтеза должна была произойти уже в беспредельной и неизвестной нам дали гоголевской поэмы, как, каким образом — ответить невозможно.

В заключение разберем еще один пример — не из художественного произведения, а из статьи «Несколько слов о Пушкине». Пример, который хорошо раскрывает гоголевскую манеру иронического сближения полюсов. Говоря о трудности понимания мелких произведений Пушкина, Гоголь прибавляет: «Чтобы быть доступну понимать их, нужно иметь слишком тонкое обоняние. Нужен вкус выше того, который может понимать только одни слишком резкие и крупные черты. Для этого нужно быть в некотором отношении сибаритом, который уже давно пресытился грубыми и тяжелыми яствами, который ест птичку не более наперстка и услаждается таким блюдом, которого вкус кажется совсем неопределенным, странным, без всякой приятности привыкшему глотать изделия крепостного повара» (VIII, 54).

В связи с этими строками В. Гиппиус писал: «Известен язвительный штамп, которым заклеил Ап. Григорьев литературных критиков дружининского типа — «литературная гастрономия». Помнил ли Григорьев о гоголевской статье — неизвестно, но знаменательно, что Гоголь серьезно пользуется гастрономическим сравнением и, стало быть, по пониманию позднейшей критики, подходит к самым крайним рубежам самого неограниченного эстетизма»³³.

Однако «гастрономическое сравнение» Гоголя не такое простое. После всего сказанного мы прежде всего можем отметить, что сравнение направлено против пиршественного максимализма, при-

³³ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 48–49.

чем не в его исторической, первобытной, «богатырской», а в современной «помещичьей» форме (грубые и тяжелые яства «крепостного повара» предвосхищают уже кухню Собакевича). Следовательно, в пределах намечаемого статьей одного только «образа еды» есть свое развитие масштаба, есть своя эволюция, когда более цивилизованный, развитый, утонченный уровень противопоставляется уровню неразвитой и первобытной жизни.

Но это не все. В. Типпиус не заметил излюбленного гоголевского иронического словечка «в некотором отношении» («в некотором отношении сибаритом...») ³⁴, которое создает еле заметную щель в сравнении. Иначе говоря, оба плана сравнения (антологические произведения Пушкина и деликатесное блюдо) лукаво сближены, но не отождествлены. До известной степени этот случай напоминает изменения «образов еды» в «Старосветских помещиках», так как и здесь, в статье, «образы еды» начинают свидетельствовать о силе и утонченности поэтического чувства, то есть о факторах противоположного, духовного плана. Причем это свидетельство насковозь полемично по отношению к литературному фону, так как принятое в романтизме высокое обозначение эстетической реакции оно передает в нарочито телесной, материальной, «гастрономической» форме, подобно тому, как сила духовной привязанности «старосветских помещиков» характеризовалась с помощью механического слова «привычка». Таковы некоторые грани того явления, которое Белинский называл «бесконечной иронией» Гоголя.

Система оппозиций, разобранный в этой главе, частично совпадает с той, о которой шла речь в главе предыдущей. Другими словами, некоторые произведения, в которых преобладает первоначальная иерархия, характеризуются в то же время проявлением прямой или завуалированной (неявной) фантастики, а тем произведениям, которые обнаруживают вторичную иерархию, как правило, свойствен стиль, который мы назвали нефантастической фантастикой.

И в той мере, в какой существует соприкосновение между двумя системами и их первоначальные и последние фазы совмещаются, мы получаем дополнительный материал для стереоскопической характеристики «романтического» и «реалистического» этапов гоголевской художественной эволюции, их соотношения и последовательной смены.

³⁴ Ср. «Повесть о капитане Копейкине», текст которой обильно расцвечен этими ироническими словечками: «в некотором роде, высшая комиссия», «...решенья, в некотором роде, судьбы» и т. д.

«РЕВИЗОР». ОБЩАЯ СИТУАЦИЯ И «МИРАЖНАЯ ИНТРИГА»

Смысл категорий «общая ситуация» и «миражная интрига» — очень важных категорий гоголевской поэтики — раскроется перед нами постепенно в ходе этой главы. Пока же ограничимся предварительными замечаниями.

Наиболее полно в гоголевском творчестве и общую ситуацию, и «миражную интригу» реализовала драматургия — прежде всего «Ревизор». Это связано во многом с природой драматического рода, с тем, что на драматической почве обе категории смогли выявиться наиболее отчетливо и выпукло.

В общей ситуации стремление к максимальной широте изображения совмещается с его округлением, ограничением; «все» выступает в «одном». Но именно театр, сцена, уже в силу пространственного своего ограничения, всегда обнаруживали сильнейшее стремление к оформленной универсальности, к созданию художественного аналога большого мира — вселенной. В этом отношении театр имеет сходство с христианским храмом, создающим в себе — со своими небесами, раем, землей и т. д. — аналог вселенной. Наряду с этим в театре — особенно с XVII века, с появления современной, так называемой иллюзионной сцены — действовала и противоположная тенденция: к незамкнутой, уходящей вдаль и вглубь универсальности: зритель, помещенный перед сценой, строго визави, не окидывал происходящее свободным взглядом (как в шекспировском театре с выдвинутой далеко вперед главной сценической площадкой), но смотрел *через сцену*, как в окно, за которым открывалась необозримая даль мира. В гоголевском театре — особенно «Ревизоре» — эта перспектива также ощутима, однако она оригинальнейшим образом совместилась с тенденцией к оформленной («ограниченной») универсальности.

Вторая категория — «миражной интриги» — как это уже указано понятием «интрига», имеет отношение к действию, к событийности. Но именно драма в силу своей родовой природы наиболее полно осуществляет стремление к непосредственно обнаруживающейся событийности, без всякого участия повествователя, рассказчика и т. д. Драма (по крайней мере, ее классические формы) не знает «прошедшего времени и посредничающего рассказчика»; «драматическому миру принадлежит прерогатива событийности, как

«частному» миру романа» — прерогатива персонажа (*der Vorgang der Figur*)¹.

Но эта событийность, в свою очередь, проистекает в драме из свободной воли персонажа, из его стремлений и поставленной перед собою цели. По крайней мере, таким было понимание драмы в классической эстетике XIX века. «Человек есть герой драмы, и не событие владычествует в ней над человеком, но человек владычествует над событием, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец»².

Но именно на этом фоне (прерогатива событийности и ее обусловленность свободной волей персонажа) особенно заметна модификация драматической интриги — интрига миражная.

Для развития общей ситуации и «миражной интриги» было, конечно, достаточно оснований в собственно творческих устремлениях Гоголя. Устремлениях не только писательских, но и общеидеологических, общеполитических. Обо всем этом мы еще будем говорить. Пока же отметим, что реализация обеих тенденций показательна и с точки зрения эволюции творчества Гоголя.

Давно отмечена необыкновенная слитность, спрессованность гоголевского творческого развития, почти исключая возможность выделения стадий и моментов. «Он не двигался от одного произведения к другому, но как бы в едином длящемся мгновении обнял сразу всю сумму своих художественных идей, и затем, порывами бросаясь то к одному замыслу, то к другому, вновь возвращаясь к ранним и тут же дорабатывая новые, он предстал истории разом весь, во всем своем величии»³. Это так, и, однако, применительно к «Ревизору» (как затем и «Мертвым душам») в известной мере можно говорить о стадийности: «Ревизор» был начат и создан после того, как были написаны, изданы или, по крайней мере, задуманы все повести (исключая «Рим»); он ощущался Гоголем как воплощенное новое задание, новое творческое слово (в «Авторской исповеди» Гоголь так и делил свой путь: до «Ревизора», «Ревизор», после «Ревизора»). Этим, разумеется, ничуть не умаляется значительность прежних гоголевских вещей.

¹ Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. München, 1973, S. 367, 368.

Речь идет именно о событийности, которая в классической драме не знает возвращения вспять. С этим не следует смешивать то обстоятельство, что прошедшее время выступает в драме как момент современного действия, а также в форме воспоминаний и рассказов персонажей.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. V. С. 16 (курсив Белинского).

³ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 25.

Еще одно предварительное замечание. Мы не называем общую ситуацию и «миражную интригу» оппозицией, несмотря на противоположность их значений, на некую исходную их противопоставленность. Не называем, так как они стремились к объединению и осуществляли это объединение, чего не смогли сделать ни одна из рассмотренных в предыдущих главах оппозиций. И это объединение осуществилось именно в драме. В отдельности элементы общей ситуации и «миражной интриги» проявлялись и в повестях; но объединить одно с другим смогла, повторяем, только драма — «Ревизор» в первую очередь.

I. Перег «Ревизором»

Формирование основных моментов поэтики «Ревизора» проходило и в собственно драматургической колее. Правда, это развитие было скрытым: с «Ревизором», одной из позднейших пьес, к которой Гоголя привел сложный путь исканий, зритель познакомился как с первым его драматургическим произведением. Мы можем судить об этом пути не столько по законченным вещам, сколько по тому, как Гоголь переходил от одного замысла к другому.

На самые первые планы Гоголя в области комедии проливает свет известное свидетельство С. Т. Аксакова. В ответ на замечание Аксакова, что современная русская жизнь не дает материала для комедии, Гоголь (как вспоминает мемуарист) сказал, что «это неправда, что комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы сами над собой будем валяться со смеху...» «Из последующих слов я заметил, — продолжает Аксаков, — что русская комедия его сильно занимала и что у него есть свой оригинальный взгляд на нее»⁴.

Этот разговор происходил вскоре после выхода второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки», летом 1832 года. К концу года Гоголь уже работал над пьесой из современной жизни, комедией «с правдой и злостью» — над «Владимиром 3-й степени».

Перенести на сцену комизм повседневной жизни — эту задачу Гоголь как бы расчленил на две составные. С одной стороны, он противопоставлял традиционным и затертым комедийным амплу хитроумных любовников, их несговорчивых родителей, неудачливых «рифмоплетов», «пейзан», «театральных тиранов» и т. д., и т. п. — многообразие живых, повседневных, национальных характеров. «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших

⁴ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 11–12.

плутов, наших чудаков! На сцену их, на смех всем!» («Петербургские записки 1836 года», опубликованные в 1837, VIII, 186). С другой стороны — он требовал от комедии современности и новизны сюжета (по терминологии Гоголя, «плана»), выведенного не из театральной традиции, а из повседневной жизни «нашего же общества». Если первое из этих положений всецело было обращено Гоголем против «водевилей» и «мелодрам», этих «заезжих гостей», наводнивших русскую сцену и разменявших правду искусства на эффекты, невероятнейшие *qui pro quo*, натянутые остроты, то второе положение противостояло и традиции высокой комедии, прежде всего комедии Мольера, что стало ясно уже после создания «Ревизора». Но несмотря на то, что новаторская программа Гоголя окончательно оформилась к середине 30-х годов, ее начатки заключались уже и в том «оригинальном взгляде», который драматург развивал перед Аксаковым, и в замысле его первой комедии.

Попробуем восстановить схему сюжета «Владимира 3-й степени» по сохранившимся двум отрывкам и по рассказу М. Щепкина (переданному В. Родиславским). В центре пьесы петербургский чиновник Иван Петрович Барсуков, поставивший перед собою цель во что бы то ни стало получить орден святого Владимира 3-й степени. «Старания героя пьесы получить этот орден составляли сюжет комедии и давали для нее богатую канву, которою... превосходно воспользовался наш великий комик, — пишет В. Родиславский. — В конце пьесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир 3-й степени. С особенною похвалою М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пьесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире 3-й степени и воображает, что этот крест уже на нем»⁵.

На этой «канве» Гоголь, прежде всего, наметил всевозможные препятствия и осложнения, встающие перед Барсуковым. В Петербург приезжает другой Барсуков, помещик Хрисанфий Петрович, чтобы разоблачить родного брата в подделке духовного завещания. Первым делом он является на квартиру чиновника Александра Ивановича и посвящает его в мошеннические проделки брата. Для Александра Ивановича, возможно, завидующего карьере Барсукова (в написанных на основе «Владимира 3-й степени» сценах «Утро делового человека» и «Тяжба» мотив зависти и соперничества двух чиновников выступает уже отчетливо), для Александра Ивановича новость, принесенная степным помещиком, — это истинная находка.

⁵ Укажем, кстати, на первую публикацию заметки В. Родиславского: Театральные афиши и антракт, 7 января 1865 г. Впоследствии эта заметка была перепечатана с небольшими изменениями в кн.: Беседы в Обществе любителей российской словесности... Вып. 3. М., 1871, по которой она обычно цитируется.

С радостью берется он «помочь» обиженному братцу, затеявая против Ивана Петровича Барсукова далеко идущую интригу. О «сюрпризе», который привез Барсукову его родной брат, узнает и проныра и прохвост Закатищев (прообраз Собачкина в будущем «Отрывке»), но он не собирается даром отдавать свой секрет. Он намерен сорвать за него с Барсукова самое меньшее «тысячонки четыре»...

Все эти препятствия расстраивают честолюбивые планы героя комедии, доведя его до сумасшествия.

Уже первая гоголевская комедия, будь она завершена и поставлена, широко открыла бы сцену для «современных характеров». Вместо небывалых злодеев из мелодрамы, этих, по слову Гоголя, облаченных в европейские фраки «сынов палящей Африки»; вместо сублильных любовников из водевиля, движимых бескорыстной, идеальной любовью, перед зрителем предстал бы целый сонм «наших плутов» с их неприметными с первого взгляда, будничными движениями. Честолюбивые мечтания, зависть, стремление во что бы то ни стало «обойти» товарища по службе, «нагадить» ему исподтишка — весь этот клубок «современных страстей и странностей» Гоголь обнажал с беспощадностью сатирика. Современности страстей и характеров вполне соответствовала современность сюжета и «плана». Убийство, пожары, яд — все то, что Гоголь причислял к «эффектам», — было решительно изгнано со сцены. Их место заняли сплетня, подслушивание, подделка документов. Мир гоголевской комедии тоже катастрофичен; и в нем ломались карьеры и жизни, человек сходил с ума, — но это было делом не каких-то «разбойников и зажигателей», а соперничества и интриги.

Однако самое главное — способ организации современного материала, объединения современных характеров. Уже в комедийном «плане» «Владимира 3-й степени» Гоголь наметил черту, которую можно было бы назвать (прибегая к более позднему выражению Ап. Григорьева) «миражной» интригой. В записной книжке Гоголя под заголовком «Комед<ия>. Матер<иалы> общие» сделана следующая запись, находящаяся в несомненной связи с замыслом «Владимир 3-й степени»:

«Старое правило: уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанно<го> предмета на огромное расстояние. Как игра в накидку и вооб<ще> азартная игра.

Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом» (IX, 18–19).

Не герой пьесы управляет сюжетом, но сюжет, развивающийся (в результате столкновения множества сил) по логике азартной игры, несет героя, как поток щепку. Приближение к цели вдруг оказывается удалением от нее «на огромное расстояние» и приводит к

открытию, которого ни главный герой, ни чаще — чаще всего — другие персонажи не ожидали.

При этом дело не только в неожиданности результата, но и в том, что он является в ответ на какие-то целенаправленные действия персонажа. Для сравнения возьмем «Вия»: финал здесь также неожидан и трагичен, однако он не является контрастным по отношению к изначально выявленной воле персонажа. Хома Брут, ко всему относящийся с философским равнодушием, не ставит перед собой первоначально никакой цели, не строит плана. Он — преследуемый и норовящий избежать преследования, выпутаться. Он — не активный игрок, хотя жизнь «играет» с ним.

На эпической почве «миражную интригу» уже отчетливо обнаруживает «Невский проспект» (предвестия же этой интриги, осложняемой прямой или неявной фантастикой, можно увидеть и в повестях из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» — в «Вечере накануне Ивана Купала», «Пропавшей грамоте» и т. д., а также в «Повести о том, как поссорился...»: намерение миргородцев помирить двух Иванов — намерение, которое вдруг расстраивается из-за случайного обстоятельства). Именно в «Невском проспекте» — и в трагической судьбе Пискарева, и в комическом плане — в неудаче Пирогова — осуществлено «старое правило»: «уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг... отдаление желанного предмета на огромное расстояние». Именно здесь неожиданность финала прямо отвечала на отчетливое волеизъявление персонажа, на построенный им план («хочет достигнуть...») ⁶. Но «Невский проспект» написан после работы над «Владимиром 3-й степени». Поэтому можно сказать, что впервые «миражная интрига» была выявлена Гоголем именно на почве драматического.

Заметку Гоголя можно сопоставить со следующим рассуждением Августа Шлегеля из книги «О драматическом искусстве и литературе». А. Шлегель расшифровывает понятие «единство действия» как единство действия конкретного персонажа, от принятия им решения до его выполнения. Это понятие применимо ко многим трагедиям древних, например, убийству матери Орестом. Но в современных трагедиях нельзя искать единства действия в главных персонажах. «То, что происходит через них и с ними, часто имеет

⁶ В «Записках сумасшедшего» для персонажа также совершается неожиданный переход к несчастью, и это несчастье также является ответом на его план. Заметке Гоголя по поводу интриги комедии соответствуют слова Поприщина: «Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, — срывает у тебя камер-юнкер или генерал». Однако эта «неожиданность» существует только для большого Поприщина; со стороны же — с самого начала видна иллюзорность его планов и надежд. Это неожиданность субъективного плана персонажа, а не интриги.

так же мало общего с добровольным решением, как гибель корабля, налетевшего во время бури на скалы»⁷. Таким образом, Гоголь чутко уловил и попытался перенести на почву комедии одну из важных тенденций новой драмы: такое переосмысление единства действия, при котором субъективной цели персонажа противоречит конечный результат.

Почему же, однако, «Владимир 3-й степени» не был закончен? Обычно ссылаются лишь на «цензурные причины»⁸. Но, помимо опасений цензурного характера, о которых сообщил Гоголь Погодину (в письме от 20 февраля 1833 г.), имели значение и некоторые особенности замысла. Комедия была задумана как широкая панорама столичной жизни. Из светской гостиной действие переносилось на квартиру чиновника, из кабинета — в переднюю. Рядом с главной «канвой», представляющей злоключения Барсукова, развивалась и другая канва: Повалищева, сестра Ивана Петровича, пытается женить своего сына на княжне Шлепохвостовой (сюжет будущего «Отрывка»). Связать все это в один драматургический узел было довольно трудно. По крайней мере, внимательно следивший за ходом работы П. Плетнев, сообщая Жуковскому, что гоголевская «комедия не пошла из головы», указывал и на следующую причину: «Он слишком много хотел объять в ней...»⁹

Тут мы впервые сталкиваемся со стремлением Гоголя-драматурга ко всеобщности действия, которая, однако, еще не оформилась в общую ситуацию. Н. Степанов прав, отмечая сходство «масштаба» первой гоголевской комедии и «Ревизора»¹⁰. Но этот масштаб был еще не до конца выношен и выверен драматургом.

Охладев к «Владимиру 3-й степени», Гоголь в конце 1833 г. принимается за новую комедию — «Женихи» (будущая «Женитьба»).

Комедия прибавила к открытым прежде характерам вереницу новых. У каждого из женихов свой «задор», причём задор вполне современный. Помещик Иван Петрович Яичница, проверяющий по списку недвижимое имущество и количество душ в доме невесты — действие «Женихов» происходит еще в деревне, — уже обнаруживает черты кулака, скряги и «хозяина». В отставном офицере Онучкине мы узнаем ярого приверженца «светскости», хорошего тона и приличных «поступков», а в бывшем моряке Жевакине — престарелого сластолюбца и ухажера. Вспоминая гоголевские замечания о «наших плутах», «наших чудаках», мы должны сказать, что сатири-

⁷ Schlegel A. W. Über dramatische Kunst und Literatur, 2. Theil, Heidelberg, 1817, S. 88.

⁸ См., напр.: Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга. М., 1964. С. 16.

⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 3. СПб. С. 528.

¹⁰ Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга. С. 16.

ческие краски второй комедии «светлее», чем первой. Перед нами, действительно, скорее «наши чудаки», чем «наши плуты», — но «чудаки», угнетающие своим ничтожеством. Во второй комедии писатель еще глубже опустил в низшие пласты жизни, с ее «холодными, раздробленными, повседневными характерами». «Женихи» — первое драматическое произведение Гоголя, из которого отчетливоглянул лик пошлости. »

Что же касается сюжета комедии, то он вначале определялся соперничеством нескольких женихов, очутившихся в положении, когда они, по слову Яичницы, должны из «одного горшка... щи хлебать». Соперники пытаются оттеснить друг друга совсем не рыцарским способом — хитростью, грубой бранью, а то и кулаками. Комизм современного «рыцарского» добывания невесты помножен был на комизм поведения самой невесты, не знающей, кому из женихов отдать предпочтение. По-видимому, как предположил еще А. Слонимский, не дождавшиеся ответа невесты женихи оставили ее, и комедия оканчивалась ничем¹¹.

Едва ли можно категорически утверждать (как это делает А. Слонимский), что в первоначальном тексте комедии не было Подколесина и Кочкарева (то есть прообразов этих персонажей), — ведь из трех действий до нас дошло только незаконченное одно. Но если они даже в последующих актах и включались в сюжет, то не играли в нем ведущей роли. У Гоголя обычно главное направление сюжета, его план определены начальными репликами; из первых же реплик «Женихов» мы узнаем, что Авдотья Гавриловна намерена выйти замуж и будет выбирать достойного из числа претендентов на ее руку¹².

Рядом с первой комедией Гоголя («Владимир 3-й степени») «Женихи» выделялись четкой организованностью «плана». Драматург впервые нашел в «Женихах» современную форму единства действия, или даже больше, чем действия, — единства ситуации, при котором интересы и устремления всех героев от начала до конца определялись одним событием — женитьбой. Но в то же время уменьшился и «масштаб» комедии, обращенной уже не столько к многосторонности современного общества, сколько к «одной» его стороне — более частной, семейной, интимной.

В августе 1834 года Гоголь закончил комедию и стал готовить ее к постановке. Но в начале следующего года он принялся за пе-

¹¹ Слонимский А. История создания «Женитьбы» Гоголя. // Русские классики и театр. Л.; М., 1947. С. 320.

¹² Ср. первую реплику «Женитьбы», из которой явствует, что предстоит женитьба Подколесина и что развитие сюжета будет определяться этим обстоятельством: «Вот, как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться».

переработку пьесы, в результате чего ее действие было перенесено в Петербург, а на первом плане оказались Подколесин и Кочкарев (первоначально Кохтин). Осенью 1835 г. Гоголь вновь стал готовить комедию (переименованную уже в «Женитьбу») к постановке. Но буквально через несколько недель он вновь отложил «Женитьбу» в сторону, всецело отдавшись новому драматургическому замыслу...

Трудно ответить на вопрос, почему Гоголь не довел до конца постановку уже написанной пьесы. Но едва ли не главной причиной было то, что с локальным «масштабом» «Женитьбы» все более расходилось растущее стремление Гоголя к широте, синтетичности изображения. К середине 30-х годов Гоголь — и историк и писатель — все более задумывается над «таинственными путями промысла», иначе говоря, над главными закономерностями, по которым живет и развивается современное человечество.

Недаром первой пьесой, в которой Гоголь попытался реализовать новые творческие установки, было произведение историческое — драма из англосаксонской истории. Произведение осталось незаконченным, но его художественное задание обнаружилось довольно отчетливо.

В драме должен был отразиться целый этап жизни народа. В столкновении социальных сил, в пестроте нравов и обычаев — во всем взгляд писателя открывал черты кризиса, *переломного момента* истории. Альфред, идеализируемый Гоголем «просвещенный монарх», обращаясь к приближенным, говорил: «Я надеюсь, что вы окажете с своей стороны мне всякую помощь разогн<ать> *варварство и невежество*, в котором тяготеет англосакская нация». И в другом месте: «Я вас просил споспешествовать мне *научить англосаксов искоренить грубость нравов*, которая, как старая кора, пристала к ним». Это очень родственно тем словам, в которых Гоголь позднее (в статье «В чем же наконец существо русской поэзии...») определял цель комедии и намечал отличие русской комедии (Фонвизин, Грибоедов) от западноевропейской: «Наши комики... восстали не против *одного лица*, но против *целого множества* злоупотреблений, против уклоненья *всего общества* от прямой дороги» (VIII, 400).

«Альфред» изучался до сих пор главным образом как самостоятельное художественное произведение, как «историческая драма»¹³. Между тем эта пьеса, над которой Гоголь работал летом и осенью 1835 года, занимает ключевое место в общей художественной эво-

¹³ См.: Алексеев М. Драма Гоголя из англосаксонской истории // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936.

люции писателя. «Альфред» непосредственно предваряет и «Ревизора», и «Мертвые души», при всех отличиях — по жанру, тону, колориту — первого произведения и последних.

7 октября 1835 года, в том же самом письме Пушкину, в котором Гоголь сообщал о начале работы над «Мертвыми душами», обнимающими «с одного боку всю Русь», он просил сюжета для новой, «русской чисто» комедии. Это был будущий «Ревизор», с почти такой же, как «Мертвые души», синтетичностью задания.

Исключительная быстрота написания «Ревизора» (всего два месяца!) говорит о том, насколько органично совпал новый «сюжет» с творческими устремлениями Гоголя, насколько глубоко была подготовлена комедия всей предшествующей эволюцией драматурга. В «Ревизоре» вновь ожил широкий «масштаб» первой комедии, но ожил в классически четком, прозрачном рисунке действия — в единстве общей ситуации. А философско-исторические искания писателя 30-х годов насытили комедию таким богатством содержания, что не только в гоголевском творчестве — во всей истории русского и мирового театра — она вознеслась как одна из самых высоких, недостижимых вершин.

...Весной 1836 года — в дни появления «Ревизора» на сцене и в печати — русское общество сполна пережило то приподнятое, будоражащее чувство, которое обычно рождает встреча с великим произведением искусства. Сотни разнообразных голосов, выражающих восторг и негодование, зависть и преклонение, слились в один гул. Но, пожалуй, преобладающую ноту в нем составляло недоумение. П. В. Анненков — свидетель первого представления «Ревизора» в Александринском театре — хорошо объяснил недоумение многих зрителей тем, что они столкнулись с чем-то совершенно неожиданным для себя, были выбиты «из всех театральных ожиданий и привычек»¹⁴.

Об этом же недоумении — но уже не зрителей, а актеров, участников спектакля, — писала А. Я. Панаева, дочь известного актера Александринского театра Я. Г. Брянского: «Все участвующие артисты как-то потерялись; они чувствовали, что типы, выведенные Гоголем в пьесе, новы для них и что эту пьесу нельзя так играть, как они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилей»¹⁵.

Иллюстрацией к выводу Панаевой может служить признание актера П. И. Григорьева. Вскоре после премьеры комедии, в кото-

¹⁴ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 69.

¹⁵ Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания. М., 1956. С. 37.

рой Григорьев исполнял роль судьи Ляпкина-Тяпкина, он писал драматургу Ф. А. Кони: «Ревизор» г. Гоголя сделал у нас большой успех! Гоголь пошел в славу! Пьеса эта шла отлично, не знаю только, долго ли продержится на сцене; эта пьеса пока для нас всех как будто какая-то загадка. В первое представление смеялись громко и много, поддерживали крепко, — надо будет ждать, как она оценится со временем всеми, а для нашего брата, актера, она такое новое произведение, которое мы (может быть) еще не сумеем оценить с одного или двух раз. Как быть! Не все же вдруг!»¹⁶

Этот замечательный документ хорошо передает растерянность актера, врасплох застигнутого гоголевским «Ревизором».

Конечно, недоумение и растерянность объясняются и тем, что воспринималась комедия Гоголя на фоне массового репертуара тех лет, то есть преимущественно водевилей и мелодрам. Но и тем, кто связывал пьесу не с водевилем и мелодрамой, а с традицией высокой комедии, также бросалась в глаза необычность «Ревизора». Критик «Московского наблюдателя» В. Андросов советовал отрешиться при оценке «Ревизора» от привычных норм и понятий: «Чтобы точно характеризовать комедию с таким содержанием, как «Ревизор», для этого традиции вашей пиитики не сыщут приличного прилагательного. Если правила пишутся с произведений, а произведения выражают общества, — то наше общество другое, нежели то, когда эти Риторика и эти Пиитики составлялись»¹⁷. П. А. Вяземский, автор другой статьи о «Ревизоре», опубликованной в пушкинском «Современнике», отметил некоторые отличия «Ревизора» от комедии Мольера и Расина.

Белинский по поводу первой постановки и первого издания «Ревизора» подробно не высказывался. Но позднее, в статье «Горе от ума» (1840), критик дал детальный разбор гоголевской комедии. Белинский, в частности, остановился на цельности «Ревизора», являющего «особый замкнутый в себе мир», и отметил, что этого достоинства не имеет ближайший великий предшественник Гоголя в области комедии — Мольер.

В 1909 году, когда отмечалось столетие со дня рождения Гоголя, В. И. Немирович-Данченко прочитал, а затем опубликовал свою речь «Тайны сценического обаяния Гоголя». Значение этой небольшой — всего в несколько страниц — работы в том, что в ней впервые четко было сказано о «Ревизоре» как о *новом типе* драмы. Немирович-Данченко заметил, между прочим, что разбор «Ревизора» вызывает у исследователя «радостное изумление». Порождают это

¹⁶ Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Т. 58. М., 1952. С. 548.

¹⁷ Московский наблюдатель, 1836. Т. 7. С. 125.

чувство не только открытие замечательных художественных достоинств комедии, но и осознание их новизны и оригинальности.

Например, удивительная смелость завязки. «Самые замечательные мастера театра, — говорит Немирович-Данченко, — не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах. В «Ревизоре» же одна фраза, одна первая фраза:

«Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам неприятное известие: к нам едет ревизор», — и пьеса уже начата. Дана фабула, и дан главнейший ее импульс — страх»¹⁸.

С необычайно смелой завязкой гармонирует и финал пьесы. «Этот финал представляет одно из самых замечательных явлений сценической литературы... Пользуясь теми же неожиданностями, которые гениальны по своей простоте и естественности, Гоголь выпускает сначала почтмейстера с известием, что чиновник, которого все принимали за ревизора, был не ревизор, потом, углубляясь в человеческие страсти, доводит драматическую ситуацию до высшего напряжения и в самый острый момент разгара страстей дает одним ударом такую развязку, равной которой нет ни в одной литературе. Как одной фразой городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает, — фразой, производящей ошеломляющее впечатление опять-таки своей неожиданностью и в то же время совершенной необходимостью»¹⁹.

Но не только новизной завязки и развязки отмечен «Ревизор». Интересна прежде всего новизна общего построения драматургического действия. Немирович-Данченко видит главную особенность действия «Ревизора» в том, что оно последовательно, от начала до конца, вытекает из характеров — и только из них. Сценические толчки Гоголь находит «не в событиях, приходящих извне, — прием всех драматургов мира, — откуда эта бедная событиями жизнь небольшого русского городка может давать интересные внешние события? — Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была».

Немирович-Данченко пришел к выводу, что гоголевскую комедию «мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран».

Не здесь ли один из источников того будоражащего, приподнятого чувства, которое со дня премьеры рождал «Ревизор»?..

¹⁸ Ежегодник императорских театров, 1909. Вып. 2. С. 30. См. также: Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953. Здесь статья перепечатана с сокращениями.

¹⁹ Там же. С. 33.

Глубокие и четкие выводы Немировича-Данченко и сегодня не утратили своей свежести. И сегодня они представляют собой своеобразный конспект для дальнейшего изучения «Ревизора». Но все же один из тезисов статьи «Тайны сценического обаяния Гоголя» следует признать неточным или, по крайней мере, односторонним. Немирович-Данченко выводит новаторские особенности «Ревизора» исключительно из глубокого ощущения Гоголем сценической формы, из его «чувства сцены». Но следовало бы принять в расчет и особенности художественной мысли драматурга, определившей и его общее «чувство сцены», и удивительное своеобразие «Ревизора».

II. О характере художественного обобщения в «Ревизоре»

Незадолго до «Ревизора» Гоголь написал статью «Последний день Помпеи» (датирована августом 1834 г.). Статья посвящена знаменитой картине Брюллова. Что могло быть общего между тем направлением, которое все решительнее принимало творчество Гоголя как комического писателя, и экзотическим сюжетом «Последнего дня Помпеи»? Между заурядными, пошлыми, серыми «существователями» и «роскошно-гордыми» героями античного мира, сохранившими красоту и грацию даже в момент страшного удара? Но Гоголь решительно провозгласил «Последний день Помпеи» жгуче современным, как мы бы сказали — злободневным произведением. «Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием». О содержании же картины Гоголь писал: «Я не стану изъяснять содержание картины и приводить толкования и пояснения на изображенные события... Это слишком очевидно, слишком касается жизни человека...» (VIII, 110). Это жителей-то средней России, не знавших ни землетрясений, ни других геологических катаклизмов!

Но Гоголь увидел за экзотическим сюжетом картины ее глубоко современную художественную мысль. «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» (VIII, 109). Это очень интимные строки, приоткрывающие склад художественного мироощущения самого Гоголя, сплетение в нем двух — на первый взгляд несовместимых — тенденций.

С одной стороны — понимание «страшного раздробления» жизни. Гоголь был одним из тех художников, кто необычайно глубоко ощущал прогрессирующее отчуждение людей друг от друга в новую эпоху. Может быть, одно из направлений этого процесса Гоголь разглядел острее, чем другие: угасание общей заботы, всенародного дела, основанного на согласованном и бескорыстном учас-

тии индивидуальных воль. Не без горечи и наставительного упрека современникам рисовал он в статье «О средних веках» красочную (и, конечно, идеализированную) картину крестовых походов: «владычество *одной мысли* объемлет все народы»; «ни одна из страстей, ни одно собственное желание, ни одна личная выгода не входят сюда» (VIII, 18).

В произведениях Гоголя описания массовых и притом непременно бескорыстных действий играет особую, так сказать, поэтически-заглавную роль. Об этом уже говорилось в I главе этой книги. Смертельная ли схватка запорожцев с иноземными врагами в «Тарасе Бульбе», озорные ли проделки парубков, свадьба ли или просто пляска в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» — во всем этом взгляд писателя жадно ищет отблеск «одной» движущей мысли, включающей «личную выгоду».

Для характеристики человеческих отношений, которые «укладываются» в новый век, Гоголь нашел другой емкий образ. «Словом, как будто бы приехал в трактир огромный дилижанс, в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только, что не было другого места» («Петербургские записки 1836 года», VIII, 180). Ни общей заботы, ни общего дела, ни даже поверхностного любопытства друг к другу!

Меркантильность, в представлении Гоголя, — некое универсальное качество современной жизни — и русской и западноевропейской. Еще в «Ганце Кюхельгартене» Гоголь сетовал, что современный мир «расквadraчен весь на мили».

Казалось бы, самое простое и логичное вывести из раздробленности «меркантильного века» мысль о фрагментарности художественного изображения в современном искусстве. К такому решению действительно склонялись некоторые романтики. Однако что касается Гоголя, то эта тенденция не определяет его поэтики в целом и постоянно борется с другой тенденцией — противоположной. Недаром, по мнению Гоголя, лоскутность и фрагментарность художественного образа — это удел второстепенных талантов. Картину же Брюллова он ценит за то, что, при «страшном раздроблении» жизни, она тем не менее «стремится совокуплять все явления в общие группы». «Не помню, кто-то сказал, что в XIX веке невозможно появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь XIX века, — пишет Гоголь в «Последнем дне Помпеи». — Это совершенно несправедливо, и такая мысль исполнена безнадежности и отзывается каким-то малодушием. Напротив: никогда полет гения не будет так яростен, как в нынешние времена... И его шаги уже верно будут исполински и видимы всеми от мала до велика» (VIII, 109). Чем сильнее угнетала Гоголя мысль о раздробленности жизни, тем

решительнее заявлял он о необходимости широкого синтеза в искусстве.

И тут нам приоткрывается другая черта мироощущения Гоголя. Не только Гоголя-художника, но и Гоголя-мыслителя, историка, поскольку как раз в этом пункте, как мы говорили, направления его художественной и собственно научной, логически оформляемой мысли максимально совпадали.

В статье «О преподавании всеобщей истории» Гоголь писал: «Всеобщая история, в истинном ее значении, не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: *она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество...* Она должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить *одну величественную полную поэму...* Все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи. Если одно кольцо будет вырвано, то цепь разрывается. Связь эту не должно принимать в буквальном смысле. Она не есть та видимая, вещественная связь, которою часто насильно связывают происшествия, или система, создающаяся в голове независимо от фактов и к которой после своевольно притягивают события мира. Связь эта должна заключаться *в одной общей мысли*: в одной неразрывной истории человечества, перед которою и государства и события — временные формы и образы!» (VIII, 26–27).

Таковы задачи, которые ставил перед собою Гоголь-историк, считавший одно время (как раз накануне создания «Ревизора») поприще исторического исследователя едва ли не самым интересным и важным. Можно было бы сделать подробные выписки, выясняющие степень близости исторических взглядов Гоголя и современных ему прогрессивных направлений в историографии (Галлама, О. Тьерри и др.), но такая работа — отчасти уже выполненная — увела бы нас далеко в сторону. Здесь важно подчеркнуть главную установку Гоголя — выявить единую, всеохватывающую закономерность исторического развития. По Гоголю, эта закономерность обнаруживается и конкретизируется в системе, но такой, которая не подминает собою факты, а естественно и свободно вытекает из них. Характерен максимализм Гоголя, ставящего перед историей самые широкие задачи и верящего в их разрешение. Обнять судьбы всех народов, нащупать движущую пружину жизни всего человечества — на меньшее Гоголь не согласен.

Мысли Гоголя о задачах истории близки к идее «философии истории», идее, сформировавшейся в конце XVIII—начале XIX века под сильным воздействием немецкой классической философии. Имена Канта, Шеллинга, Гегеля и Окена, фигурирующие в одной из рецензий Гоголя 1836 года, названы им с полным пониманием их исторической миссии, как «художников», обрабатывавших «в единство великую область мышления» (VIII, 204).

С другой стороны, Гоголь называет Гегеля и Шеллинга «художниками», а выше мы видели, что и всеобщую историю он уподобляет «величественной полной поэме». Это не оговорки и не поэтические символы, а выражение тесной связи искусства и науки. Обе области духовной деятельности в сознании Гоголя в это время максимально сближались. Ему казалось, что, осуществляя свою миссию художника, он тем самым добывает для соотечественников достоверное, общественно ценное знание о жизни.

Другими словами, когда Гоголь приступал к «Ревизору», то в глубинах его сознания смыкалась мысль о широкой группировке лиц в произведении великого художника (например, в «Последнем дне Помпеи») и идея всеобъемлющего синтеза, осуществляемого историком нашего времени.

Но насколько же усложнил Гоголь как художник свою задачу! Ведь ему надо было найти такой образ, который бы передавал «целое жизни» при страшном ее раздроблении, не затушевывая это раздробление...

В статье «О преподавании всеобщей истории», говоря о необходимости представить слушателям «эскиз всей истории человечества», Гоголь поясняет: «Все равно, как нельзя узнать совершенно *город*, исходивши все его улицы: для этого нужно взойти на *возвышенное место*, откуда бы он виден был весь, *как на ладони*» (VIII, 30). В этих словах уже проступают контуры сценической площадки «Ревизора».

Художественная мысль Гоголя и раньше тяготела к широкому обобщению, что, в свою очередь, объясняет его стремление к циклизации произведений. Диканька, Миргород — это не просто места действия, а некие центры вселенной, так что можно сказать, как в «Ночи перед Рождеством»: «... и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки».

К середине 30-х годов тенденция гоголевской мысли к обобщению возросла еще больше. «В Ревизоре я решился собрать в *одну кучу все дурное в России*, какое я тогда знал, *все несправедливости*, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над *всем*», — читаем мы в «Авторской исповеди» (VIII, 440).

Так возник город «Ревизора» — по позднему определению Гоголя, «сборный город всей темной стороны»²⁰.

III. Образ города

То обстоятельство, что русская жизнь была осмыслена в «Ревизоре» в образе города, имело далеко идущие последствия. Прежде всего это предельно расширяло кругозор комедии.

Если искать такое место, где, говоря словами Гоголя, более всего делалось несправедливости, то в первую очередь взгляд обращался к суду. В этом Гоголь убедился еще в Нежинской гимназии, мечтая посвятить себя юстиции: «Неправосудие, величайшее на свете несчастье, более всего разрывало мое сердце» (письмо к Петру Косяровскому от 3 октября 1827 г.). Неправосудие питало традицию русской разоблачительной комедии, посвященной лихоимству и судебному произволу: «Судейские именины» Соколова, «Ябеда» Капниста, «Неслыханное диво, или Честный секретарь» Судовщикова и др.

Но в «Ревизоре» «дела судебные» занимают только часть — и в общем не самую большую часть — картины. Тем самым Гоголь сразу же раздвинул масштаб антисудебной, «ведомственной» комедии до комедии всеобщей или — будем пока держаться собственных понятий «Ревизора» — до комедии «всегородской».

Но и на фоне произведений, рисовавших жизнь всего города, «Ревизор» обнаруживает важные отличия. Гоголевский город последовательно иерархичен. Его структура строго пирамидальна: «гражданство», «купечество», выше — чиновники, городские помещики и, наконец, во главе всего городничий. Не забыта и женская половина, тоже подразделяющаяся по рангам: выше всех семья городничего, затем — жены и дочери чиновников, вроде дочерей Ляпкина-Тяпкина, с которых дочери городничего пример брать не подобает; наконец, внизу: высеченная по ошибке унтер-офицерша, слесарша Пошлепкина... Вне города стоят только два человека: Хлестаков и его слуга Осип.

Такой расстановки персонажей мы не найдем в русской комедии (и не только комедии) до Гоголя. Лучше всего здесь обратиться к произведениям со сходным сюжетом — то есть к тем, которые рисуют появление в городе мнимого ревизора (хотя о самой теме «ревизора» и «ревизии» мы пока говорить не будем). Так, в повести Вельтмана «Провинциальные актеры», опубликованной незадолго до «Ревизора», в 1835 г., кроме городничего, действуют и командир

²⁰ Фраза из черновой редакции «Театрального разезда...» (V, 387).

гарнизонного округа, и городской голова, и т. д. Благодаря этому идея власти, так сказать, раздробляется: городничий вовсе не является тем главным правителем города, каким он предстает в «Ревизоре».

Ближе всего по структуре гоголевский город к городу из комедии Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». (Как известно, высказывалось предположение, что с этой комедией, опубликованной в 1840-м, но написанной в 1827 г., Гоголь познакомился в рукописи)²¹. Городничий Трусилкин олицетворяет у Квитки-Основьяненко высшую власть в городе. Три чиновника, уже почти как «шесть чиновников» у Гоголя, представляют различные стороны городского управления: суд (судья Спалкин), почту (почтовый экспедитор Печаталкин), просвещение (смотритель училищ Ученосветов). К ним надо еще прибавить полицию в лице частного пристава Шарина. Однако у Квитки-Основьяненко нет нижних звеньев этой пирамиды — «купечества» и «гражданства». Кроме того, велика группа людей, выпадающих из городской иерархии: помимо «ревизора» Пустолобова, сюда входят еще два приезжих (и притом добродетельных) персонажа: Отчетин и майор Милов. Они невольно образуют противовес массе городских чиновников, ослабляют ту замкнутость и цельность, которой отличается город в «Ревизоре».

Выбор персонажей в «Ревизоре» обнаруживает, как уже указывалось в литературоведении, стремление охватить максимально все стороны общественной жизни и управления. Тут и судопроизводство (Ляпкин-Тяпкин), и просвещение (Хлопов), и здравоохранение (Гибнер), и почта (Шпекин), и своего рода социальное обеспечение (Земляника), и, конечно, полиция. Такого широкого взгляда на официальную, государственную жизнь русская комедия еще не знала. При этом Гоголь берет различные стороны и явления жизни без излишней детализации, без чисто административных подробностей, — в их цельном «общечеловеческом» облике. Здесь интересно остановиться на некоторых «ошибках» «Ревизора», в которых нередко обвиняли писателя.

Уже современники Гоголя отметили, что структура уездного города воспроизведена в комедии не совсем точно: одни важные должностные лица забыты, другие, наоборот, добавлены. Сын городничего города Устюжна А. И. Макшеев писал: «Никакого попечителя богоугодных заведений не было, по крайней мере, в таких го-

²¹ Наиболее обстоятельное сопоставление двух комедий проведено в работе И. Айзенштока «К вопросу о литературных влияниях (Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь)» // Известия отделения русского языка и словесности Академии наук. Т. 24, кн. 1, 1922. См. также: Войтоловская Э. Комедия Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л., 1971. С. 21–26.

родах, как Устюжна, потому что не было самих богоугодных заведений». «С другой стороны, в комедии нет крупных деятелей в дореформенном суде, как исправник, секретари, предводитель дворянства, стряпчий, откупщик и проч.». «Уездный судья, избираемый в дореформенное время из наиболее уважаемых дворян, большей частью не знал законов и ограничивал свою деятельность подписыванием бумаг, заготовленных секретарем, но не был Ляпкиным-Тяпкиным. Ляпкины-Тяпкины были исправник, хотя тоже выборный, но из дворян другого склада, чем судьи, секретари судов и многочисленное сословие приказных, о которых комедия умалчивает»²².

Симптоматичен ход мысли Макшеева. Макшеев *сравнивал* изображенное в «Ревизоре» с одним, реальным уездным городом (чтобы опровергнуть слухи, будто бы в комедии выводится его родной город Устюжна). А Гоголь-то рисовал в «Ревизоре» свой, «сборный» город!

Зачем нужны были писателю судьи, секретари судов и многочисленное сословие приказных, если эту сторону жизни с успехом представлял один Ляпкин-Тяпкин? Но вот без попечителя богоугодных заведений Земляники осталась бы в тени существенная часть «городской» жизни. В обоих случаях отступление Гоголя от реальной структуры города (неосознанное или сознательное — безразлично) имеет свою логику.

Конечно, для Гоголя важна не отвлеченная общественная функция персонажа (в этом случае возможно было бы придать одному лицу несколько функций), но его особенный, индивидуальный характер. Насколько разработана система должностных функций персонажей комедии, настолько же широка шкала их духовных свойств. Она включает в себя самые разнообразные краски — от добродушной наивности почтмейстера до каверзничества и коварства Земляники, от чванливости гордого своим умом Ляпкина-Тяпкина до смирения и запуганности Хлопова. В этом отношении город «Ревизора» также многогранен и в известных пределах (в пределах комических возможностей характера) энциклопедичен. Но показательно, что психическая и типологическая дифференциация персонажей идет у Гоголя вместе с дифференциацией собственно общественной.

Только две стороны государственной жизни не были затронуты в комедии: церковь и армия. Судить о намерениях автора «Ревизора» в отношении церкви трудно: духовенство вообще исключалось

²² Поздеев А. А. Несколько документальных данных к истории сюжета «Ревизора» // Литературный архив. М.; Л., 1953. Т. 4. С. 34.

из сферы сценического изображения²³. Что же касается армии, то, по предположению Г. Гуковского, Гоголь оставил «военную часть государственной машины» в стороне, так как «считал ее необходимой»²⁴. Но ведь писал же Гоголь о военных, причем с явно комической, снижающей интонацией, в других произведениях, например в «Коляске»! Причину, вероятно, нужно видеть в другом. Включение военных персонажей нарушило бы цельность «сборного города» — от общественной до собственно психологической. Военные — один персонаж или группа — так сказать, экстерриториальны. Характерно, например, что в «Провинциальных актерах» Вельтмана командир гарнизонного округа Адам Иванович не только действует независимо от местных властей, но и в час суматохи, вызванной приездом мнимого генерал-губернатора, призывает к себе городничего, дает ему советы и т.д. Таким образом, идея строгой иерархии неизбежно подрывается. И по своим интересам, навыкам, общественным функциям военные персонажи нарушили бы единство города, являя собою целое в целом.

Интересно, что первоначально «военная тема» — хотя и приглушенно — звучала в «Ревизоре»: в сцене приема Хлестаковым отставного секунд-майора Растаковского. Но очень скоро Гоголь почувствовал, что воспоминания Растаковского из турецкой и других кампаний, в которых он участвовал, подрывают единство действия комедии. Этой сцены нет уже в первом издании «Ревизора»; позднее Гоголь опубликовал ее в числе «Двух сцен, выключенных как замедлявших течение пьесы». Надо сказать, что «замедление» действия здесь имеет более широкий смысл. Оно скорее обозначает неорганичность данных сцен общему замыслу «Ревизора», выключенных по этой причине из состава комедии.

Иное дело «военные», чьи функции были направлены вовнутрь, чье положение целиком включено в систему данного города, — то есть полицейские. Их-то в комедии Гоголя предостаточно — четверо!

Какой же вывод напрашивается из всего сказанного? Что город в «Ревизоре» — прозрачная аллегория? Нет, это не так.

В научной литературе о Гоголе иногда подчеркивается, что «Ревизор» — это иносказательное изображение тех явлений, о которых Гоголь не мог — по цензурным соображениям — говорить прямо, что за условной декорацией уездного города следует видеть очертания царской столицы. Цензура, конечно, мешала Гоголю;

²³ Ср. замечание Н. Станкевича в одном из писем 1837 г.: «Здесь (в Берлине) в первый раз я видел церковь на сцене и епископа... У нас в России этого невозможно позволить», «даже креста не показывают на сцене» (Станкевич Н. В. Переписка. М., 1914. С. 548).

²⁴ См.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 411.

столичная бюрократия, конечно, сильно дразнила его сатирическое перо, о чем свидетельствует известное признание писателя после представления «Ревизора»: «Столица щекоотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы» (письмо к М. П. Погодину от 15 мая 1836 г.). Однако, сводя «Ревизора» к иносказательному обличению «высших сфер» русской жизни, мы совершаем подмену (очень частую в интерпретации произведения), когда о том, что есть, судят на основании того, что могло или, по представлениям исследователя, должно было быть. А между тем важно в первую очередь то, что есть.

Далее, иногда подсчитывают, сколько раз в «Ревизоре» упоминается Петербург, чтобы показать, что «тема Петербурга» составляет второй адрес гоголевской сатиры. Подчеркивается, что от этого возрастает «критическое начало» комедии²⁵.

Но думается, что в обоих случаях мы идем в обход художественной мысли «Ревизора» и, желая повысить «критическое начало» пьесы, на самом деле его принижаем. Ибо сила «Ревизора» не в том, насколько административно высок изображенный в нем город, а в том, что это *особый* город. Гоголем была создана такая модель, которая в силу органического и тесного сочленения всех компонентов, всех частей вдруг ожила, оказалась способной к самодвижению. По точному выражению В. Гиппиуса, писатель нашел «масштаб минимально необходимый»²⁶. Но тем самым он создал благоприятные условия, чтобы прилагать этот масштаб к другим, более крупным явлениям — до жизни общероссийской, общегосударственной.

То, что содержание «Ревизора» распространяют на более широкие сферы жизни, — конечно, функция читателя или зрителя. Но то, что оно *могло* распространяться, — свойство художественной мысли Гоголя. Оно возникло из стремления писателя к широкой и законченной группировке явлений, при которой бы они так тесно примыкали друг к другу, «как кольца в цепи».

Перед этим свойством художественной мысли «Ревизора» теряли свое преимущество таланты с более четкой, чем у Гоголя, политической целеустремленностью, с более откровенной публицистической окраской. В «Ревизоре», строго говоря, нет никаких обличительных инвектив, на которые щедра была комедия Просвещения и отчасти комедия классицизма. Только реплика Городничего — «Чему смеетесь? над собой смеетесь!» — могла напомнить такие инвективы. Кроме того, как уже отмечалось в литературе о Гоголе,

²⁵ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 468.

²⁶ Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. С. 175.

должностные преступления, совершаемые героями «Ревизора», сравнительно невелики. Взимаемые Ляпкиным-Тяпкиным борзые щенки — мелочь по сравнению с поборами, которые учиняют, скажем, судейские из «Ябеды» Капниста²⁷. Но, как говорил Гоголь по другому поводу, «пошлость всего вместе испугала читателей». Испугало не нагнетание «деталей» пошлости, а, используя выражение Гоголя, «округление» художественного образа. «Округленный», то есть суверенный город из «Ревизора» становился эквивалентом более широких явлений, чем его предметное, номинальное содержание.

Еще одно свойство «Ревизора» усиливало его обобщающую силу. Цельность и округленность «сборного города» сочетались с его полной однородностью с теми обширными пространствами, которые лежали за «городской чертой». В русской комедии до Гоголя обычно место действия — поместная ли усадьба, суд или город — вырисовывалось как изолированный островок порока и злоупотреблений. Создавалось впечатление, что где-то за пределами сцены кипит настоящая «добродетельная» жизнь, которая вот-вот нахлынет на гнездо злонамеренных персонажей и смоеет его. Тут дело не в торжестве добродетели в заключение пьесы, а в неоднородности двух миров: сценического, видимого, и того, который подразумевался. Вспомним лишь «Недоросль» Фонвизина: эта ярчайшая и правдивейшая русская комедия XVIII века от начала до конца строится на выявлении такого контраста. «Горе от ума» Грибоедова полностью не рвет с этой традицией, но пытается приспособить ее к новым заданиям. Тут «изолирован», противопоставлен потоку жизни не видимый мир отрицательных персонажей — Фамусовых и Хлестовых, а внесценические одинокие фигуры князя Григория и других «врагов исканий» вместе с находящимся на сцене, но столь же одиноким Чацким. Однако как бы то ни было, существуют два мира и между ними — демаркационная черта.

Гоголь — первый русский драматург, который стер эту черту. От города в «Ревизоре» до границы — «хоть три года скачи» и не доедешь, — но есть ли на всем этом пространстве хоть одно место, где бы жизнь протекала по иным нормам? Хоть один человек, над которым были бы властны другие законы? В комедии всё говорит за то, что такого места и таких людей нет. Все нормы общежития, обращения людей друг к другу выглядят в пьесе как повсеместные.

²⁷ Напомним также другой пример — комическую оперу «Несчастье от кареты» (1779) Княжнина, в которой показывалась несправедливость крепостного права — тема, совершенно обойденная в пьесе Гоголя. Гоголь в этом отношении несколько отступил и от уровня своей первой комедии «Владимир 3-й степени»: в «Ревизоре» не было подделки документов петербургским чиновником, да и вообще вместо столицы изображался затерянный в глуши уездный городишко.

Они действуют и во время пребывания в городе необычного лица — «ревизора». Ни у кого из героев пьесы не появляется потребности в иных нормах или хотя бы в частичном видоизменении старых. С первых же минут открытия «ревизора» к нему почти рефлекторно потянулась длинная цепь взятокдателей, от городничего и чиновников до купцов. Конечно, могло быть и так, что «ревизор» не взял бы. Но тот, с кем случилось бы подобное, знал бы, что это его личное невезенье, а не победа честности и закона над неправдой.

Но откуда у героев пьесы такое убеждение? Из своего личного, «городского» опыта. Они знают, что их нормы и обычаи будут близки и понятны другим, как язык, на котором они говорят, хотя, вероятно, большинство из них не бывало дальше уезда или, в крайнем случае, губернии.

Словом, город «Ревизора» устроен так, что ничто не ограничивает распространение идущих от него токов вширь, на сопредельные пространства. Ничто не мешает «самодвижению» чудесного города. Как в «Ночи перед Рождеством» о Диканьке, так теперь о безмянном городе «Ревизора» писатель мог бы сказать: «И по ту сторону города, и по эту сторону города...»

В связи с этим остановимся на отличиях характера обобщения в «Ревизоре» от собственно гротескного обобщения. Гротеск, как правило, ведет к повышенной обобщенности. Благодаря фантастике, а также родственным ей формам в гротеске из целой исторической эпохи (или нескольких эпох) извлекается ее «смысл»²⁸. «История одного города» Салтыкова-Щедрина — это не только история *одного* города (Глупова или любого другого), а — в определенном разрезе — вся дореформенная и пореформенная эпоха, то есть «те характеристические черты русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». Диапазон обобщаемого в гротеске может расширяться и дальше, до «подведения итогов» всей истории человечества, как в «Путешествиях Лемюэля Гулливера» Свифта.

С другой стороны, те гротескные произведения, которые подобно «Носу» сконцентрированы на одном, исключительном анекдотичном случае, тоже подводят к повышенной обобщенности. Именно потому, что предмет изображения здесь «странен», единичен, он — как исключение — подтверждает правило.

«Ревизор» представляет собой пример произведения, в котором повышенная обобщенность достигается иным способом. В «Ревизоре», строго говоря, основа вполне «земная», негротескная. Гротесков только дополнительный тон, отсвет, о чем мы будем говорить ниже. Этот гротескный «отсвет» усиливает универсальность образа,

²⁸ См. об этом в моей книге «О гротеске в литературе». М., 1966.

но зарождается она уже в самой структуре «сборного города». В гоголевской комедии словно спрятан секрет, благодаря которому все ее краски и линии, такие обычные и будничные, приобретают дополнительное значение.

Вместе с тем это объясняет, почему обобщению «Ревизора» (так же как и гротескному обобщению) чужда аллегоричность. Город как относительно самостоятельная единица — как целое — всегда подобен более крупным социальным организациям: губернии, столице, всему государству. Писатель не нуждается в том, чтобы уснащать произведение аллегорическими намеками на более высокие власти и на более серьезные злоупотребления: он всецело поглощен жизнью данного конкретного города. Но читатель благодаря только что отмеченному подобию сам расширяет его выводы²⁹.

Осмысливая свой творческий опыт драматурга — в первую очередь опыт «Ревизора», — Гоголь дважды ссылаясь на Аристофана: в «Театральном разезде...» и в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность».

В «Театральном разезде...» происходит диалог между двумя «любителями искусств». «Второй» высказывается за такое построение пьесы, которое включает всех персонажей: «ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело». «Первый» возражает: «Но это выходит уже придавать комедии какое-то значение более всеобщее». Тогда «второй» любитель искусств доказывает свою точку зрения исторически: «Да разве не есть это ее <комедии> прямое и настоящее значение? В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки...»

Имя Аристофана названо Гоголем и в статье «В чем же наконец существо русской поэзии...», — но в несколько измененном контексте. «Общественная комедия», предшественником которой был Аристофан, обращается против «целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги» (VIII, 400).

²⁹ Уже Пушкин намекнул на огромные возможности, которые таит в себе изображение целого организма через одну его «клетку» — в данном случае через «село» («История села Горюхина» написана в 1830, опубликована в 1837 г.). Потом к этой традиции обратятся другие писатели, в частности В. Одоевский в «Городе без имени» (вошел в «Русские ночи»), А. Герцен («Патриархальные нравы города Малинова» в «Записках одного молодого человека»), уже упоминавшийся Саптыков-Щедрин, Горький в «Городке Окурове», А. Платонов в «Городе Градове» (характерна тавтологичность названия, так сказать, возводящая понятие «город» в квадрат) и многие другие. В этом ряду гоголевский «Ревизор» — одно из самых блестящих решений, позволившее сочетать огромную широту обобщения с осязаемой конкретностью русского провинциального дореформенного быта.

В размышлениях Гоголя об Аристофане заметен интерес к двум — конечно, взаимосвязанным — вопросам: о природе обобщения в комедии и о ее построении, о «завязке». На последнем вопросе уместнее остановиться несколько ниже. Но первый имеет прямое отношение к теме настоящего раздела.

Несомненно, что интерес Гоголя к Аристофану стимулировался известным сходством их художественной мысли. Гоголю близко было то стремление к крайнему обобщению, которое отличало древнюю антическую комедию и делало ее «общественным, народным созданием».

На эту близость впервые указал Вячеслав Иванов в статье «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана». Отличие «Ревизора» от традиционной европейской комедии и сходство с аристофановской в том, что его действие «не ограничивается кругом частных отношений, но, представляя их слагаемыми коллективной жизни, обнимает целый, в себе замкнутый и себе удовлетворяющий социальный мирок, символически равный любому общественному союзу и, конечно, отражающий в себе, как в зеркале... именно тот общественный союз, на потеху и в назидание коего правится комедийное действие». «Изображение целого города взамен развития личной или домашней интриги — коренной замысел бессмертной комедии».

В соответствии с этим «все бытовые и обывательские элементы пьесы освещены со стороны их общественного значения... все тягбы и дрязги, наветы и ябеды выходят из сферы гражданского в область публичного права»³⁰.

Комедия Гоголя, заключает В. Иванов, «по-аристофановски» изображает русскую жизнь в форме «некоего социального космоса», который вдруг потрясается во всю свою ширь.

Надо сказать, однако, что это тонкое сопоставление Гоголя с Аристофаном незаметно переходит в отождествление двух художников. Исследователь не учитывает, что на природу обобщения у античного драматурга Гоголь смотрит сквозь призму современных требований и современного художественного опыта.

Место действия у Аристофана — открытая площадка, — не только в «Птицах», где события в самом деле происходят в птичьем полисе, между небом и землей, но и в других комедиях. Можно сказать, что сцена у Аристофана не замкнута, космически неограничена.

У Гоголя же есть вполне конкретная «единица» обобщения — его город. Опыт новейшего искусства, и в частности классицизма и Просвещения, не прошел для Гоголя бесследно. Его город локально

³⁰ Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. С. 89, 90.

ограничен, и вместе с тем он «сборный». Это конкретно оформленный, осязаемый город, но бездонно-глубокий по своему значению. Словом, к обобщению, широте Гоголь идет через пристальное и строго целенаправленное изучение данного «куска жизни» — черта, возможная только для нового сознания, художественного и научного.

Не приходится говорить уже о том, что общественная конкретность сочеталась у Гоголя с конкретностью психологической. К Гоголю как к писателю XIX века, художнику нового времени, не подходит замечание, будто бы он изымает своих героев из сферы гражданского права в пользу права публичного. Гоголевское «право» — это особое «право», в котором увязаны в одно целое и публичный и гражданский аспекты (разумеется, в смысле, свободном от господствовавших официальных правовых понятий).

Как известно, в 1846 году Гоголь предпринял попытку переосмысления «Ревизора». В «Развязке Ревизора» устами Первого комического актера было сообщено, что безымянный город — это внутренний мир человека, наш «душевный город»; безобразные чиновники — наши страсти; Хлестаков — «ветренная светская совесть»; наконец, настоящий ревизор — подлинная совесть, являющаяся нам в последние мгновения жизни... Для нас интересен сейчас метод «Развязки Ревизора», отражающий в уменьшенном масштабе метод «Ревизора» настоящего и переносащий во внутреннюю, индивидуальную сферу все функциональные аспекты большого города.

По замечанию В. Иванова, «Развязка Ревизора» снова «обличает бессознательное тяготение Гоголя к большим формам всенародного искусства: как в первоначальном замысле мы усмотрели нечто общее с «высокою» комедией древности, так сквозь призму позднейшего домысла выступают в пьесе-оборотне характерные черты средневекового действа»³¹.

Возвращаясь же к «Ревизору», нужно выделить еще одну, пожалуй, главную черту, делающую обобщение гоголевской комедии современным. Мы помним, что картину Брюллова писатель назвал современной потому, что «она совокупляет все явления в *общие группы* и выбирает кризисы, чувствуемые целою массою». Гоголевский «сборный город» — это вариант «общей группы», однако все дело в том, что ее существование в современности почти невозможно. Может быть и возможно, но эфемерно, недлительно. Ведь господствующий дух нового времени — раздробление («страшное раздробление», — говорит Гоголь). Значит, неминуемо грозит распадаться, разойтись — по интересам, наклонностям, стремлениям — все то, что писатель собирал «по словечку» в одно целое.

³¹ Театральный Октябрь. С. 91.

Но целое для Гоголя действительно необходимо и важно. Это вопрос не только художественный, структурно-драматургический, но и жизненный. Вне целого Гоголь не мыслит себе познания современности. Но вне целого Гоголь не мыслит себе и правильного развития человечества. Каким же путем удержать «общую группу» от распада?

Очевидно, возможны были два художественных решения. Или «совокуплять все явления в общие группы» вопреки духу времени, духу разъединения. Но такой путь чреват был опасностью идеализации и сглаживания противоречий. Или же — искать в жизни такие моменты, когда эта цельность возникает естественно, пусть ненадолго, подобно вспышке магния, — словом, когда цельность не сглаживает, а обнажает «страшное раздробление» жизни.

И тут мы должны обратить внимание на вторую часть гоголевской фразы: «...и выбирает кризисы, чувствуемые целою массою». По представлению Гоголя, такой выбор диктуется «мыслью» картины. О «мысли» произведения — в частности, драматургического — Гоголь не устает напоминать из года в год. Так, в «Театральном разъезде...» говорится: «...правит пиесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства». Гоголевскую формулу «мысли» не достаточно объяснить как указание на «идейность» произведения: у нее есть более конкретный смысл.

В «Портрете» (редакция «Арабесок») Гоголь писал, что иногда осенял художника «внезапный призраок *великой мысли*, воображение видело в темной перспективе что-то такое, что, *схвативши и бросивши на полотно*, можно было сделать необыкновенным и вместе доступным для всякой души...».

Итак, это не идея произведения вообще, а скорее нахождение некоей *современной ситуации* («общего кризиса»), которая бы позволила замкнуть «группу» героев в одно целое.

В статье «Последний день Помпеи» это положение высказано еще отчетливее: «Создание и обстановку своей мысли произвел он <Брюллов> необыкновенным и дерзким образом: он схватил молнию и бросил ее целым потоком на свою картину. Молния у него залила и потопила все, как будто бы с тем, чтобы все высказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя» (VIII, 110). «Молния» — то есть извержение вулкана — вот та сила, которая замкнула «общую группу» людей даже при страшном и прогрессирующем раздроблении жизни.

Но не так ли и Гоголь необыкновенно и дерзко произвел создание своей картины? Не так ли и он бросил на полотно идею «ревизора», которая залила и потопила весь город? Словом, Гоголь создал в комедии насквозь современную и новаторскую ситуацию, в кото-

рой раздираемый внутренними противоречиями Город оказался вдруг способным к цельной жизни — ровно на столько времени, сколько понадобилось для раскрытия его самых глубоких движущих пружин.

IV. О ситуации в «Ревизоре»

Ситуация комедии проста: ожидание и прием в городе ревизора (мнимого). Но давайте задумаемся в значение «ситуации ревизора».

В ней участвуют две стороны: ревизующий и ревизуемый. Первая представляет «начальство», высшие инстанции чиновно-бюрократической лестницы. Вторая — подчиненных, находящихся на этой лестнице несколькими ступеньками ниже.

Задача ревизующего в том, чтобы установить истину и «наставить». Ревизуемых — в том, чтобы скрыть истину и ускользнуть от наказания. Внезапность и тайна («инкогнито проклятое!») — неперемненные атрибуты ревизующего. Осмотрительность и осторожность — средства самообороны ревизуемого.

Идея ревизии затронула самый чувствительный нерв российской бюрократической системы. С одной стороны, деятельность подчиненных совершалась в значительной мере «для начальства», для вида, для ревизора. С другой стороны, и начальству важно было показать подчиненным, что оно все видит, все понимает, что оно бдит. Это был обоюдный обман, из которого каждый пытался извлечь свои выгоды.

Практическая «польза» ревизии была невелика, подрывалась уже в своей основе. Но в том-то и дело, что обойтись без нее власти не могли. Бюрократическая машина нуждалась в бюрократических «толчках», сотрясавших время от времени весь ее проржавевший механизм. В движение вовлекался более или менее обширный — в зависимости от масштаба ревизии — круг чиновников; начинался взаимный обман, игра, в которой главным было не сорваться и выдержать свою роль. Проигрывал не виновный, а уличенный, то есть тот, кто по каким-либо причинам выпадал из действия бюрократической машины.

Мнение Н. Котляревского и других старых литературоведов, считавших, что «Ревизор» — комедия без политической подкладки³², идет, таким образом, наперекор уже исходной ситуации комедии. «Ситуация ревизора» политическая по своему существу, хотя, разумеется (как ситуация всякого великого произведения), она включает в себя и общечеловеческое содержание. Хорошо сказал

³² Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь. С. 308.

А. Воронский, что «Ревизор» — это «свистящий бич над крепостной Русью»³³. И не только крепостной.

Обычно ситуацию «Ревизора» сопоставляют со сходными случаями из жизни, о которых мы знаем из воспоминаний современников, из рецензий Вяземского и Сенковского на комедию, наконец, из собственных слов Гоголя. В «Театральном разъезде...» в толпе зрителей раздаётся голос: «Ну, вот точь-в-точь эдакое событие было в нашем городке. Я подозреваю, что автор если не был сам там, то, вероятно, слышал»³⁴. Однако, чтобы показать характерность «Ревизора», не обязательно называть реальные случаи, когда в какой-то город приехал ревизор или кого-то по ошибке приняли за ревизора. «Ситуация ревизора» могла возникнуть в каждом министерстве, департаменте, канцелярии — везде, где взаимоотношения людей строились на бюрократической основе. В этом-то и заключалось широкое жизненное значение комедийного действия «Ревизора».

Но, конечно же, воплощение этой ситуации — в масштабе города, причем особого, «сборного города» — давало Гоголю дополнительные художественные возможности.

В частности, оно позволяло ввести в ситуацию третью сторону. Это те, кого Городничий несколько суммарно именуется «купечеством и гражданством», кто страдает от произвола властей. Правда, участие этой стороны заведомо ограничено. Ревизирующий не апеллирует к ней, не принимает ее во внимание. В лучшем случае удастся лишь обратиться к ревизору с жалобами и просьбами, с какими обращаются к Хлестакову просители в четвертом акте. В основном же приходится ждать и надеяться. Но участие этой стороны, даже и пассивное, повышает значение ситуации: от ее разрешения зависит судьба широких слоев населения, с нею связаны их надежды на избавление — от чиновников-притеснителей.

Не Гоголь впервые ввел «ситуацию ревизора» в литературу. Она разрабатывалась и до него, причем особенно интенсивно в русской литературе, о чем как раз и свидетельствует большая популярность у нас темы мнимого ревизора³⁵. Но глубина и последовательность художественного решения Гоголя не идет ни в какое сравнение с решениями его предшественников. По существу «ситуа-

³³ Воронский А. Гоголь. С. 162. Сохранились лишь считанные экземпляры этой книги, вышедшей в середине 30-х годов в серии «Жизнь замечательных людей». См. мою публикацию из этой книги в журнале Новый мир, 1964, № 8. См. также: Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982.

³⁴ Более или менее полный обзор сходных случаев см. в примеч. к IV тому академического Полного собрания сочинений Гоголя.

³⁵ Сенковский даже сетовал, что анекдот, взятый в основу «Ревизора» — «тысячу раз напечатанный, рассказанный и отделанный в разных видах» (Библиотека для чтения, 1836. Т. 16. Отд. 5. С. 43).

ция ревизора» — одна из глубочайших в мировой литературе — должна быть связана с именем Гоголя, как, скажем, ситуация Дон-Кихота с именем Сервантеса.

В «Провинциальных актерах» Вельтмана говорится, что вокруг «мысли» о генерал-губернаторе (мнимом) в городе «образовалась сфера идей об ответственности за беспорядок и неисправность». Выступают характерные очертания «ситуации ревизора». Но далее мы читаем у Вельтмана, что во время пребывания «генерал-губернатора» в городе господствовала «дивная исправность по делам и усердие»³⁶.

Вот этого-то оттенка совершенно нет у Гоголя. У него поведение обеих сторон в ситуации вычерчено с бескомпромиссной логикой — психологической и социальной.

Достоверна, так сказать, предыстория ситуации: дурные предчувствия Городничего («какие-то две необыкновенные крысы»), предупреждение приятеля, узнавшего о ревизоре окольным путем, но из достоверных источников (письмо Чмыхова), наконец, вполне уместное подозрение, не было ли доноса.

Но вот начинаются приготовления к встрече «ревизора». Ни на какое установление «дивной исправности по делам», хотя бы и кратковременное, нет и намека. Все распоряжения Городничего относятся к внешнему виду; прибрать в присутственных местах, надеть на больных чистые колпаки, вымести улицу до трактира, то есть ту, по которой проедет «ревизор», и т. д. Словом, нужно только соблюсти форму. Положение ревизуемого вовсе не требовало, чтобы проводить какие-либо улучшения и исправления по существу. Городничий это отлично сознает: «Насчет же внутреннего распоряжения и того, что называет в письме Андрей Иванович грешками, я ничего не могу сказать. Да и странно говорить. Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов».

Но и другая сторона, как отмечалось, ведет в «ситуации ревизора» определенную игру. Эту игру неволью — в силу особенностей своего характера — ведет Хлестаков. Вернее, ее ведут сами с собой Городничий и компания — с помощью Хлестакова. Осведомленность «ревизора» («все узнал, все рассказали проклятые купцы!»), угроза наказания, намек на взятку («Эк куда метнул!»), нежелание открыть свое лицо («...хочет, чтобы считали его инкогнито») — все эти наблюдения — превратные, конечно, — служат для Городничего доказательством того, что его собеседник правильно играет свою роль, что, следовательно, перед ним настоящий ревизор. Обман, вернее, самообман Городничего, оказался возможным

³⁶ Библиотека для чтения, 1835. Т. 10. С. 219, 235.

потому, что он готовился играть свою роль с ревизором, причем с ревизором, ведущим, в свою очередь, игру, то есть с игрой ревизора. Этого требовала логика ситуации, хорошо усвоенная Городничим за долгие годы службы («...трех губернаторов обманул»). А пришлось-то ему играть с чистосердечным Хлестаковым... Впрочем, о Хлестакове речь впереди.

В разработке Гоголем «ситуации ревизора» нужно подчеркнуть еще одну черту.

Уже шестественники Гоголя уловили, какую важную роль играет в системе самодержавно-бюрократического управления страх. Поэтому страх вошел, что ли, в поэтику комедии, превратившись в один из главных двигателей комедийного действия. У Квитки-Основьяненко, например, Пустолобов запугивает всех величайшей тайной, которая будто бы сопряжена с его деятельностью. Чиновники не могут, не имеют права ни о чем его спрашивать, должны слепо и трепетно повиноваться ему.

У Гоголя, прежде всего, возрастает «количественная мера» страха. Вначале Городничий еще бодрится: «*Страху*-то нет, а так, немножко». Но едва Бобчинский и Добчинский поведали о прибытии ревизора, Городничий восклицает «*в страхе*»: «Что вы, господь с вами! Это не он». Бобчинский при этом сообщает о «ревизоре»: «Такой осмотрительный, меня так и проняло *страхом*». Во втором действии Хлестаков и появившийся на пороге Городничий «*в испуге*» смотрят несколько минут один на другого, выпучив глаза». Затем Городничий выслушивает «угрозы» Хлестакова, «вытянувшись и *дрожая всем телом*». В третьем действии одна из главных тем хвастовства Хлестакова — как он наводил страх: «...прохожу через департамент — просто землетрясение — все *дрожит, трясется, как лист*». В этот момент и слушатели Хлестакова трясутся и не могут выговорить слова от страха. В четвертом действии, перед представлением Хлестакову у Луки Лукича, «язык как в грязи завязнул», а у Аммоса Федоровича «так вот коленки и ломает». Примеры можно умножать без конца: «Ревизор» — это целое море страха.

Но «страх» гоголевских персонажей несколько необычен для русской комедии. Как правило, ее порочные герои страшились разоблачения и справедливого возмездия. Персонажи «Ревизора» боятся стать козлами отпущения. Они знают, что бюрократическая машина не исправляет пороков и бед, но подчас жестоко карает тех, кто по неосторожности попадает под ее колеса. Гоголь до конца верен духу и букве «ситуации ревизора».

Кстати, нераскаянность персонажей «Ревизора» сполна проявилась в последнем действии, когда обман обнаружился. Белинский писал, что обыкновенный талант воспользовался бы случаем

«заставить Городничего раскаяться и исправиться». (Так действительно поступали русские комедиографы до Гоголя.) «Но талант необыкновенный глубже понимает натуру вещей и творит не по своему произволу, а по закону разумной необходимости. Городничий пришел в бешенство, что допустил обмануть себя мальчишке, вертопраху...»³⁷

Другая особенность страха в комедии: его направленность вовне — в сторону «ревизора» и тех сил, которые стоят за ним.

Присмотримся к взаимоотношениям Городничего и других чиновников. Иерархичность этих отношений, субординация не обязательно предполагают страх. «Всего» боится зритель училищ Хлопов. Но, скажем, Ляпкин-Тяпкин позволяет себе прозрачно намекать на взяточничество Городничего: «А вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль». И тот в ответ не прикрикнул на «вольнодумца», не призвал его к порядку — нет, он *оправдывается*, что, «по крайней мере, в вере тверд». Судя по рассказу слесарши, ее ответ Городничему сопровождался сильной бранью («...Я слабый человек, подлец ты такой!» и т. д.); возможно, кое-что из этого она действительно отважилась сказать Городничему. Купечеству, мещанству, простому народу, наверное, знакомо чувство страха перед городскими властями, но комедия с этой стороны не детализирует изображение. Интересна сцена покаяния купцов после их неудачной жалобы «ревизору»: ремарки сообщают, что купцы внимают разгневанному Городничему «кланяясь», что они «кланяются в ноги»; но нет ни одной ремарки типа: «в страхе», «в испуге», «дрожая всем телом» и т. д. Этими ремарками комедия характеризует *только* отношение персонажей к Хлестакову. Страх направлен главным образом (если не целиком) *вовне* художественного образа Города, к силам, распространяющим на него свое влияние.

Наконец, еще одна необычная «нота страха» в «Ревизоре». В ответ на реплику Анны Андреевны: «Да вам-то чего бояться: ведь вы не служите», Добчинский говорит: «Да так, знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх».

В самом деле: Добчинский не совершал служебных преступлений и не должен страшиться наказания, как Городничий и другие. Однако тут подразумевается более широкий комплекс чувств. Не забудем, что перед Добчинским персонифицированное воплощение тех могущественных сил, которые карают и милуют, возносят высоко вверх и низвергают в бездну. Действие этих сил страшно и под-

³⁷ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. III. С. 469. О нераскаянности гоголевских героев см. также: *Поспелов Г. Н.* Творчество Н. В. Гоголя. С. 134.

час загадочно, — и кто же поручится, что оно не захватит «по ошибке» (такие ошибки в порядке вещей) человека «неслужащего», стоящего в стороне.

Вспомним также, что Хлестаков для Добчинского — «вельможа», то есть представитель тех высоких сфер жизни, которые сеют в низших сферах благоговение, трепет и страх.

Словом, Гоголь по сравнению с предшествующей русской комедией бесконечно расширяет диапазон «страха» — и вглубь и, так сказать, в ширину. Вглубь, потому что «страх» усложняется у Гоголя множеством оттенков. В ширину, потому что писатель показывает действие страха на самых различных героев, — собственно, на всех персонажей «Ревизора».

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» говорится о «силе всеобщего страха», об «испуганном городе». Гоголь охватил «ситуацией ревизора» всех героев, обнял их единым, хотя и многообразным по своему проявлению чувством... Но тут мы должны взглянуть на «ситуацию ревизора» с точки зрения тебрии комедии вообще.

Говоря в статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.» о современных требованиях к комедии, Гоголь писал: «Публика была права, писатели были правы, что были недовольны прежними пьесами. Пьесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку. Ведь не было и одного анекдота, случившегося в его время, в таком же точно виде, как он случился, как делал это Шекспир. Он, напротив, сюжет составлял сам по плану Теренция и давал разыгрывать его лицам, имевшим странности и причуды его века. Это не имело уже после живости для зрителей, могло только нравиться приятелям...» (VIII, 554–555).

В литературе о Гоголе еще не ставился вопрос, какое реальное содержание заключено в его критике «плана» комедий Мольера.

Мольер разрабатывал сюжет комедии Теренция «Формион» в своих «Проделках Скапена» (1671). Следы влияния другой комедии Теренция, «Братья», видны в мольеровской «Школе мужей» (1661).

Общее в ситуации обеих мольеровских комедий можно определить тремя словами: *хитроумные проделки влюбленных*. Правда, в «Школе мужей» интригу ведет возлюбленный Изабеллы Валер, а в «Проделках Скапена» слуга влюбленного, знаменитый плут Скапен, — но это в данном случае несущественно. Главное в типе инт-

риги, в общей расстановке персонажей: с одной стороны, влюбленные и помогающие им слуги, с другой — сопротивляющиеся этой любви комические персонажи: отец, опекун, соперник и т. д. Из борьбы двух сторон вытекает множество забавнейших *qui pro quo*, которые в конце концов увенчиваются торжеством любви и соединением возлюбленных.

Большинство комедий Мольера строилось на развитии этой интриги (исключений немного: прежде всего «Мизантроп» и «Жорж Данден»). Если отвлечься от злоключений отставного судьи Дандена, «процесса» над собакой и т. д., то и «Сутяги» — единственная комедия Расина — тоже комедия хитроумных влюбленных: Леандра и Изабеллы. Далее, эта ситуация уходила в глубь веков, в практику итальянской комедии дель арте, где всевозможные Изабеллы, Фламинио, Флавио, Леандро преодолевали с помощью хитроумных слуг («дзани») разнообразные препятствия на пути к счастью. Еще раньше, в IV—III веках до н. э., эту ситуацию разрабатывала новоаттическая комедия, наследовавшая, в свою очередь, исконные мотивы древнего карнавального действия. В новоаттической комедии намечена и расстановка сил любовной ситуации: влюбленные девушка и юноша (правда, еще в пассивной роли страдающего влюбленного); хитрый «раб» (прямой предшественник Скапена, Криспина — вплоть до Фигаро Бомарше) или хитрая служанка, затем соперники и противники влюбленных: старик отец, хвостун-«воин» и т. д. Намечались в новоаттической комедии и основные очертания интриги: злоключения и торжество влюбленных, — торжество, к которому они приходят через сложнейшие сцепления обстоятельств: недоразумения, узнавания, подслушивания разговоров, переодевания и т. д.

Таким образом, упреки Гоголя Мольеру были обращены против традиционно разрабатываемой им ситуации хитроумных проделок влюбленных. Этим объясняются замечания, что «план» Мольера «обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу», далее — противопоставление Мольера Шекспиру, который брал «анекдоты» из современной жизни и, наконец, ссылка на связи Мольера с античностью (с комедиями Теренция).

В то же время Мольера как писателя нравов, как творца современных характеров Гоголь принимал и высоко ценил³⁸. Но он полагал, что нужно быть более последовательным, выводя из «своего времени» не только характеры, но и общее построение действия.

Надо подчеркнуть, что ситуация хитроумных проделок влюбленных, так сказать, тройко не устраивала Гоголя.

³⁸ Ср. также в окончательном варианте статьи Гоголя «Петербургские записки 1836 года»: «О, Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их...» (VIII, 182).

После древней аттической комедии, после Аристофана, который (как мы читаем в его «Лягушках», ст. 686) занят вещами, «серьезными и полезными для города», — новоаттическая комедия обнаруживает явное сужение художественного кругозора. Исключаются политические и общественные проблемы; внимание сосредотачивается на частных, интимных сторонах жизни. На этой почве и развилась любовная интрига, оформившаяся затем в ситуацию хитроумных проделок влюбленных. Разумеется, эта ситуация — особенно в новое время — открывала большие возможности и для косвенного отражения в комедии социальных сторон жизни. Но Гоголю важно было ввести их в сюжет, сделать формообразующими. Поэтому он и апеллировал — через века и литературные школы — прямо к Аристофану как творцу истинно «общественной» комедии.

Кроме того, названная ситуация казалась Гоголю нежизненной, фальшивой. В эллинистическую эпоху (породившую новоаттическую комедию) она отражала пробуждение личного начала, повышение роли и значения интимной сферы человеческой жизни. Затем — в развитии этой ситуации комедией. дель арте — приметен отблеск гуманистической идеологии Ренессанса. В новое время ситуация хитроумных проделок влюбленных отвечала тому раскрепощению личности, с которым на первых порах было связано буржуазное развитие. Но чем дальше, тем больше обнаруживалась связанность и несвобода личности в наступившую эпоху. В России ситуация хитроумных проделок влюбленных казалась еще более неестественной (тем не менее ее усердно эксплуатировал водевиль — полуоригинальный и оригинальный) в силу существования всевозможных феодальных ограничений, пут, отсутствия личного почина влюбленных, на котором строилась вся ситуация. Об этом, кстати, не раз писал Белинский, высмеивая пряничную и ходульную любовь в русских пьесах. Отказ Гоголя от ситуации хитроумных влюбленных, таким образом, связан с его общим отталкиванием от добродетельных персонажей, от идеализации.

В «Театральном разъезде...» «второй любитель искусств» следующим образом парирует упрек, будто бы в «Ревизоре» нет завязки: «Да, если принимать завязку в том смысле, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее точно нет. Но, кажется, уже *пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку*. Стоит взглянуться пристально вокруг. Все изменилось давно в свете. Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

Тут хорошо видно, как Гоголь «переводит» все чувства героев из сферы традиционного, искусственного в сферу их современного, реального проявления.

И все же нужно сказать еще о третьем аспекте полемики Гоголя с ситуацией хитроумных проделок влюбленных. Недостаточно считать, что в «Ревизоре» место такой ситуации занял, скажем, интерес чина — «электричество» чина. В ответ на приведенное высказывание о современных психологических и моральных импульсах, «первый любитель искусств» говорит, что не видит в пьесе и такой завязки. Тогда «второй любитель искусств» переводит разговор в иную плоскость — об общей и частной завязке: «Комедия должна вязаться само собою, всей своей массой, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих». Далее, вслед за уже приведенной нами ссылкой на Аристофана, «второй любитель искусств» говорит: «После уже она <комедия> вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременно завязку. Зато как слаба эта завязка у *самых лучших комиков*, как ничтожны эти театральные любовники с их картонною любовью!»

Замечание о «лучших комиках» относится прежде всего к Мольеру — но, по-видимому, не к одному ему. Поскольку Гоголь начал историю общественной комедии с Аристофана и отмечал наступление спада сразу после него, то он мог иметь в виду уже Менандра³⁹ — как крупнейшего представителя новоаттической комедии, снизившей традиции древней комедии. В борьбе за обновление комедии у Гоголя была широкая, теоретически обоснованная программа...

Однако ни общественное значение, ни реальность ситуации не были в глазах Гоголя достаточными признаками современности комедии. В «Ревизоре» заметны все те импульсы человеческой деятельности, о которых говорит «второй любитель искусств»: и призрак выгодной женитьбы (обольщение семейства Городничего «предложением» Хлестакова), и стремление «блеснуть» и «отмстить» (вспомним только наговоры Земляники на Хлопова и других), и, конечно же, «электричество» чина (мечтания Городничего, уже видящего себя генералом, и т. д.). И тем не менее над всем этим, говорит Гоголь устами «второго любителя искусств», должна господствовать какая-то более сильная сила, подчиняющая себе всех пер-

³⁹ По-видимому, одним из источников сведений о Менандре был для Гоголя Шевьер, который, в частности, давал характеристику его комедий в своей «Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов». М., 1836. С. 82.

сонажей и все их побуждения и переживания. Таковую силу Гоголь создал своей «ситуацией ревизора», замкнув ее единым, общим чувством — страхом.

«Не нужно только позабывать того, <что> в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц» (IV, 116), — читаем мы в «Предупреждении...».

Комедия «Ревизор» в этом смысле в драматургическом наследии Гоголя единственна. Но ведь потому и пометил писатель на титульном листе другой своей пьесы «Женитьба»: «писано в 1833 году» — знак, что ли, известного несоответствия этого произведения высшим запросам Гоголя в области комедий (что, конечно, не лишает «Женитьбу» в наших глазах своих, замечательных достоинств). Потому-то и возводит он — подчас косвенно, без прямых указаний — все свои теоретические рассуждения о современной комедии к «Ревизору». Подсознательно «Ревизор» существовал для Гоголя как эталон истинно современной комедии.

В «ситуации ревизора» Гоголь нашел современную форму выражения цельности человеческой жизни. Вот какая может быть теперь у людей «общая забота»! — говорит комедия. Ни патриотическое общенародное дело (как в «Тарасе Бульбе»), ни увлекательное празднество (вроде ярмарки или свадьбы или просто веселых проделок героев «Вечеров на хуторе...») более не властны над людьми. Страшное раздробление нового времени разъединяет людей. Но «ситуация ревизора» на какое-то время объединила их. Тем самым она предоставила основу для драматургического общественного действия — современного действия.

В то мгновение, когда эта ситуация возникла («Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить...»), Гоголь начинает действие. И тогда, когда она исчерпала себя, Гоголь его обрывает. Пьеса длилась ровно столько, сколько существовала общая («всегородская») забота. Все, что лежит до и после нее, оставлено за пределами пьесы. На этой почве возникают необычайные по смелости завязка и развязка «Ревизора».

Объединение персонажей в «общую группу» не влечет за собой у Гоголя и тени идеализации (вполне реальная опасность для менее крупных талантов). «Сборный город» раздираем противоречиями. Чиновники завидуют друг другу и соперничают на поприще взяток. «Купечество» и «гражданство» боится начальствующих лиц. «Общая забота» не скрывает эти противоречия, а как бы устанавливается *поверх* их.

В первом действии чиновники сговариваются, как им лучше подготовиться к ревизии. «Ну, здесь свои», — говорит Городничий. В последнем действии, после того как обман обнаружился, Аммос Федорович спрашивает: «Как это, в самом деле, мы так оплошали». Тут, конечно, возникает и действует сила круговой поруки, которая рассыплется после завершения действия — и уже начинает рассыпаться на наших глазах (поиски виноватого в том, что Хлестакова приняли за ревизора). Противоречия между чиновниками и, скажем, высеченной ни за что ни про что унтер-офицершей и другими просителями иного толка, непримиримее. Но и на эту группу персонажей распространяется единый страх, ощущение необычности, рожденные «ситуацией ревизора». «...Следует обратить внимание на целое всей пьесы. Страх, испуг, недоумение, суетливость должны разом и вдруг выражаться на всей группе действующих лиц, выражаться в каждом совершенно особенно, сообразно с его характером»⁴⁰.

Словом, перед нами некий высший, особенный этап в жизни и «сборного города», и каждого из его жителей. Тут эфемерность и ненормальность общих связей (ибо они возможны теперь только в такой извращенной ситуации, как «ситуация ревизора») рождает необычайно яркую вспышку художественной энергии. Она подобна молнии, которую Брюллов «бросил целым потопом» на полотно и которая осветила самые дальние его углы.

Большая ошибка не видеть за целенаправленным заданием комедии объемности и сложности ее художественного мира. Человеческая жизнь берется Гоголем не в «административном ракурсе», а во всей ее глубине.

Во время посещения Хлестакова Бобчинский обращается к нему с просьбой: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский».

Мы смеемся над необычной просьбой Бобчинского, видя в ней (конечно, не без оснований) проявление «пошлости пошлого человека». Но если подумать, из какого источника вышла эта просьба, то мы почувствуем в ней стремление к чему-то «высокому», к тому, чтобы и ему, Бобчинскому, как-то, говоря словами Гоголя, «означить свое существование» в мире... Форма этого стремления смешна и уродлива, но иной Бобчинский не знает. В обычное-то время,

⁴⁰ Цитата из заметки Гоголя «Характеры и костюмы. Замечания для г. г. актеров», предпосланной первому изданию «Ревизора» (1836). — IV, 371.

может быть, он и не сказал бы этих слов, да и некому. Но тут — час необыкновенный, перед ним — «вельможа», в нем соединилось для Бобчинского все высокое и таинственное. Может быть, высказывая эту просьбу, Бобчинский поднимается до самых высоких, «поэтических» мгновений своей жизни. Странная, уродливая поэзия! — говорим мы. Но иной поэзии он не знает.

А Городничий, чиновники — и все, захваченные мыслью о «ревизоре»? «Ситуация ревизора» требует от них притворства, игры, но эта игра слишком серьезна, слишком глубоко захватывает их. Тут «дело идет о жизни человека», как говорит Городничий. Городничий хорошо знает, чему равны несколько часов или дней ревизии. Остаться ли ему городничим, быть ли с позором изгнанным, чтобы уступить место другому — более удачливому, но не более честному, получить ли сановное «спасибо», сделать ли карьеру — все, решительно все определится в этот необычный час. На волоске висит его «честь», благополучие семьи. Другие герои пьесы переживают нечто подобное. Слишком много значит для всех них «ситуация ревизора» — это tête-à-tête не с одним человеком — хотя бы и «высокопоставленным», — а с самим «роком».

Станный, уродливый «рок!» — говорим мы. Но много гоголевские герои (да и только ли они?) не знают.

Великие русские актеры, участвовавшие в «Ревизоре», умели подчеркнуть значение ситуации комедии, объемность внутренней жизни ее персонажей, человечность их переживаний. Игравший Городничего Щепкин, по свидетельству П. Ковалевского, «умел найти одну, две ноты почти трагические в своей роли. Так, слова: «Не погубите, жена, дети...» произносились им со слезами в голосе и самым несчастным выражением в лице и с дрожанием подбородка, так что казалось: вот он сейчас расплачется. И этот плут на минуту делался жалок»⁴¹.

Иначе и не могло быть: Гоголь писал не административную комедию, а «всемирное» произведение, обнажающее жизнь современного человека до самых глубин.

Участие в «ситуации ревизора» женщин — прежде всего жены и дочери Городничего — в этом смысле углубляет картину. «Пойдем, Машинька! Я тебе скажу, что я заметила у гостя такое, что нам вдвоем только можно сказать», — говорит Анна Андреевна после приема Хлестакова. Городничий отнесся к бабым заботам и наблюдениям презрительно: «О, уж там наговорят! Я думаю, поди только да послушай! и уши потом заткнешь». Вообще до какого-то времени — до «помолвки» Хлестакова — женщины словно оспари-

⁴¹ Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 3. М., 1895. С. 507.

вают у Городничего внимание «ревизора». Это видно, например, в III действии, в сцене с Осипом, когда из-за расспросов женщин (какие глаза нравятся барину, в мундире ли он ходит и т. д.) Городничему никак не удается получить практически более важные сведения. Гоголь не сразу додумался до «соперничества»: в первой черновой редакции Городничий расспрашивает Осипа один и беспрепятственно.

Но как раз в этом контрапункте скрыт художественный эффект: участие женщин эмоционально «утепляет» «ситуацию ревизора». В нее вовлекаются все сферы внутренней жизни героев. Это видно и в последнем действии, в минуту торжества Городничего, когда грубо-практические мечтания своего мужа о чине и «кавалерии» Анна Андреевна корректирует замечаниями о «тонком обращении» и «амбре»...

Часто говорится, что Гоголь «изгоняет» из комедии любовь, любовное чувство. Это и верно и неверно. Верно в том смысле, что комедия отказывается от изображения идеальной, «пряничной» любви, а также от построения действия на любовной интриге. Но это же утверждение и неверно, поскольку в широком спектре чувств, пробужденных «ситуацией ревизора», отчетливо различимо и любовное переживание. Кто же будет отрицать, что Марья Антоновна и Анна Андреевна действительно увлечены Хлестаковым?

Гоголь настаивал: «человеческое слышится везде» в его комедии («Театральный разъезд...»). Ко всем ее персонажам в известном смысле применимо то, что говорил писатель о вранье Хлестакова: это лучшая, поэтическая минута их жизни. Это парад чувств и мыслей героев, вызванных необычайными обстоятельствами. Комичен, странен этот парад... Но мы не должны забывать, что для самих героев — это серьезная, доподлинная жизнь.

И тут одно-два дополнения к уже сказанному о страхе. Страх входит чуть заметной долей во все чувства героев, в том числе и далекие от страха, например радость. Можно сказать, что персонажи «Ревизора» взяты в *торжественно-страшную* минуту их жизни. Даже отсутствие страха — это не стойкость, а просто безучастие, то есть еще не пробудившийся страх. В «Предупреждении...» после замечания о «паническом страхе» одних Гоголь упоминает и о тех, которые «смотрят на все дела мира спокойно, чистя у себя в носу» (IV, 116). Так смотрел «на дела мира» почтмейстер. Но и он застыл от страха в немой сцене вместе с другими героями пьесы.

Страх — это эманация человеческой общности, взятой в извращенной форме, со «знаком минус».

До сих пор мы избегали говорить о второй стороне «ситуации» — о самом «ревизоре». Нам важно было установить ее основ-

ное значение, и мы могли это сделать, отвлекаясь от Хлестакова, потому что он «представляет» ревизора по всем правилам. Но он вовсе не ревизор и даже не тот, кто обычно принимался или хотел быть принятым за ревизора. У Гоголя не простая ситуация, а (как часто в его произведениях) усложненная.

На месте ревизора мог быть или настоящий ревизор, или обманщик, или, наконец, лицо постороннее, принятое по ошибке за ревизора, но не воспользовавшееся своим положением.

Первый случай част и тривиален; примеров здесь приводить не нужно.

Второй случай произошел, например, в Устюжне, где какой-то приезжий господин выдавал себя за чиновника министерства и обворовывал жителей. Об этих фактах был осведомлен Пушкин; возможно, их-то и сообщил он Гоголю для сюжета комедии. Кстати, литературным аналогом такого случая являются события в «Приезжем из столицы...» Квитки-Основьяненко.

Третий случай произошел с самим Пушкиным, принятым однажды в Нижнем Новгороде за ревизора. Узнав об этом позднее, в Оренбурге, Пушкин вдоволь посмеялся над неожиданной и невольной мистификацией.

Но у Гоголя — ни тот, ни другой и ни третий случай. Его «ревизор» не совпадает ни с одним из исторически известных (или созданных фантазией художника) героев этой ситуации.

V. Хлестаков и «миражная интрига»

Гоголь не раз предупреждал: Хлестаков — самый трудный образ в пьесе. Почему? Потому что, сделавшись виновником всеобщего обмана, Хлестаков никого не обманывал. Он с успехом сыграл роль ревизора, не только не намереваясь ее играть, но даже не поняв, что он ее играет. Лишь к середине четвертого действия в голове Хлестакова начинают брезжить смутные догадки, что его принимают за «государственного человека».

Но как раз в непреднамеренности — «сила» Хлестакова. Он говорит, что ничего не выслужил в Петербурге и едет домой в Саратовскую губернию, а Городничий думает: «А? и не покраснеет! О, да с ним нужно ухо остро...», «Врет, врет и нигде не оборвется!». Городничего поразило не «вранье» Хлестакова — он ведь и готовился к тому, что «ревизор» будет играть роль, а то, что он при этом «и не покраснеет». Но Хлестаков говорил чистую правду. Он спровоцировал всю хитроумную игру Городничего и чиновников не хитростью, а чистосердечием. «Подпустим и мы турысы: прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек», — говорит Го-

родничий, полагая, что он принимает вызов. А Хлестаков-то и не бросал никакого вызова, он просто говорил и делал рефлекторно то, что требовала от него данная минута.

Страх подготовил почву для обмана. Но обмануло чистосердечие Хлестакова. Опытный плут навряд ли бы провел Городничего; он бы его разгадал, но непреднамеренность поступков Хлестакова сбила его с толку. Что-что, а этого он не ожидал!

Интересно, между прочим, что у Хлестакова, в противоположность Городничему и другим, почти совсем нет реплик «в сторону». Такие реплики служили драматургу для передачи внутренней речи персонажа, его тайных намерений. По отношению к Хлестакову этого не требовалось: у него что на уме, то и на языке.

В третьем и четвертом действиях начинаются головокружительные превращения Хлестакова — воображаемые и реальные. В сцене вранья он — министр и поважнее министра — до фельдмаршала включительно. В сцене приема чиновников он — взяточник, не очень крупного пошиба, но зато реальный взяточник, извлекающий вполне осязаемую выгоду — в «ассигнациях». Потом — он «высокоблагородная светлость господин финансов», принимающий просьбы и жалобы от населения. Потом — нареченный жених Марьи Антоновны. Переход от воображаемых положений к реальным для Хлестакова нечувствительно легок, как переход от «тысячи рублей», которые он вначале запросил у Бобчинского и Добчинского, к сумме, отыскавшейся в карманах обоих приятелей. «Хорошо, пусть будет шестьдесят пять. Это все равно».

«Все равно» — потому что во всех случаях Хлестаков одинаково непреднамерен; он весь — в пределах данной минуты. Чем эта минута отличается от предыдущей, Хлестаков не спрашивает. Точнее говоря, ему бросаются в глаза некоторые перемены в его положении; но понять, чем они вызваны, он не может. «Мне нравится, что у вас показывают проезжающим все в городе. В других городах мне ничего не показывали». Уже одно это наблюдение могло навести на мысль, что тут какое-то недоразумение. Но для Хлестакова не существует недоразумений, потому что невозможен даже простейший анализ обстановки. Он как вода, принимающая форму любого сосуда. У Хлестакова необыкновенная приспособляемость: весь строй его чувств, психики легко и произвольно перестраивается под влиянием места и времени.

Но во всех случаях — даже в минуту самого невероятного вранья — Хлестаков искренен. Выдумывает Хлестаков с тем же чистосердечием, с каким ранее говорил правду, — и это опять обманывает чиновников. Но на этот раз они принимают за истину то, что было вымыслом.

Гоголь писал в «Предупреждении...»: «Хлестаков, сам по себе, ничтожный человек... Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение. Он почувствовал только приятность и удовольствие, видя, что его слушают, угождают, исполняют все, что он хочет, ловят с жадностью все, что ни произносит он... Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор. Он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться, если ничто не мешает (IV, 116–117).

Касаясь страсти Хлестакова «порисоваться», Гоголь в другом месте подчеркивал: «Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит» («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора»...», IV, 99).

Надо сказать, что вопрос о «вранье» Хлестакова был во времена Гоголя очень важен. Хлестаков как характер застал русских актеров и публику почти врасплох. Его привычно поставили в ряд «вралей» (такую трактовку предложил в Петербурге актер Дюр, а в Москве актер и водевилист Д. Ленский). Новизна гоголевского образа длительное время оставалась тайной.

С тех пор усилиями поколений русских актеров, критиков, исследователей много сделано для правильного понимания Хлестакова. Плодотворны наблюдения в работах последних десятилетий. Так, Г. Гуковский детально показал, что в «сцене вранья» Хлестаков лишь говорит то, чего от него ждут выведывающие. В. Ермилов же отметил, что именно испуг Хлестакова заставил его при первой встрече с Городничим сыграть роль строгого «ревизора».

Поэтому, не останавливаясь более на чистосердечии Хлестакова, обратим внимание на общее значение этого образа и на его место в комедии.

Хлестаков — самый многогранный образ «Ревизора». У Гоголя вообще ни один персонаж не является знаком порока или какого-либо психологического свойства. Ни один из героев пьесы не может быть сведен к одному, определенному качеству, как это часто было в комедии классицизма и Просвещения. Даже в тех случаях, когда такой признак налицо, дело обстоит сложнее. Почтмейстер, говорит Гоголь, «лишь простодушный до наивности человек». Но с каким-то поистине простодушным ехидством он при чтении письма Хлестакова трижды повторяет обидное для Городничего: «Городничий глуп, как сивый мерин», — так что тот в конце концов не выдерживает: «О, черт возьми! нужно еще повторять! как будто оно там и без того не стоит».

Словом, у Гоголя определенное психологическое свойство соотносится с персонажем не как его главная черта, а скорее как ди-

апазон определенных душевных движений. Отсюда — необыкновенная рельефность гоголевских образов при богатстве и глубине их содержания: границы диапазона четко определены, в то время как внутри его (например, внутри «простодушной наивности» Шпекина) возможны разнообразнейшие оттенки и переходы.

Положение Хлестакова среди других персонажей пьесы в этом смысле исключительно. Никто другой не может сравниться с ним широтой диапазона. Говоря о важнейшей черте Хлестакова — «желанье порисоваться», Гоголь подчеркивал: «...актер для этой роли должен иметь очень многосторонний талант, который бы умел выражать разные черты человека, а не какие-нибудь постоянные, одни и те же» («Предупреждение...», IV, 118). «Черты роли какого-нибудь городничего, — писал Гоголь в «Отрывке из письма...», — более неподвижны и ясны» (IV, 100).

Образ Хлестакова неисчерпаем, таит в себе ошеломляющие неожиданности. Однако все они располагаются в пределах одного диапазона.

В 1960 году была опубликована статья С. Сергеева-Ценского о «Ревизоре», в которой доказывалась гениальность Хлестакова. Гениальность Хлестакова не как художественного образа (это само собой разумеется), а как человеческого характера, как «гения-плута», взявшего верх над «талантом — городничим».

«Хлестаков задуман Гоголем не как обыкновенный враль — мели, Емеля, твоя неделя, — а как большой художник, вошедший в роль именно того, за кого его принимают в городишке.

«Вы все хотите чрезвычайно, чтобы я был именно тот самый ревизор... что ж, извольте, братцы: итак — я ревизор!» — как бы говорит всем и каждому Хлестаков... И вот он развертывает всю свою (гоголевскую) богатейшую фантазию... Уж ежели врать, так врать: врать колоссально, гомерически»⁴².

Например, пассаж об арбузе. «Давайте внимем в этот полет фантазии, — продолжает Сергеев-Ценский. — Во-первых, что это за арбуз в 700 рублей... За 700 рублей можно было купить целую гору арбузов... А во что может превратиться сваренный в Париже суп, пока его довезут на пароходе в Петербург? Такие обыденные вопросы гением отметаются».

Надо сразу же отвести мнение С. Сергеева-Ценского о целенаправленности и продуманности поступков Хлестакова («...итак, я — ревизор!»). Характерно, что в черновой редакции Хлестаков говорил себе при появлении Городничего: «...не поддаваться. Ей-богу, не поддаваться» (IV, 163). Но Гоголь затем снял эту фразу: ставить

⁴² Октябрь, 1960, № 8. С. 210.

перед собою какую-нибудь задачу не в природе Хлестакова. Где уж там говорить о «стратегическом» плане на более длительное время!

Что же касается отождествления: Хлестаков — гений, то оно правильно лишь как парадокс, то есть неожиданное сближение внешних признаков при несходстве сущности.

Хлестаков «гениален» исключительной легкостью и «незаданностью» выдумки. Благодаря этому ему удается то, что не удалось бы никакому просто «талантливому» выдумщику. Марья Антоновна вспоминает, что приписанный Хлестаковым себе «Юрий Милославский» — «это г. Загоскина сочинение». Положение создалось безнадёжное, но Хлестаков выходит из него гениально просто: «Это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой». Спасает полнейшая незаданность поступков Хлестакова и то чистосердечие, о котором говорилось выше.

Затем: можно ли сказать, что воображение Хлестакова гениально смело? Почему, в самом деле, «арбуз в 700 рублей»? Ведь на эту сумму можно приобрести не только гору арбузов, но просто — вещи более изысканные. Но их-то Хлестаков не знает, а вообразить не может, — и предлагает арбуз, но за 700 рублей.

Словом, нигде Хлестаков не выходит за пределы своего кругозора, своего уровня понимания. Его воображение страшно убого, но дерзко, смело в своей убогости — гениально убого. Да и сам Хлестаков гениально пуст, гениально тривиален. Разносторонность характера возникает от глубины его разработки, от определенности диапазона.

Но что же это за диапазон, если говорить о Хлестакове? В то время, как главное свойство других персонажей «Ревизора» Гоголь еще определял кратко, одной формулой (например, «простодушие» почтмейстера, любопытство и болтливость Бобчинского и Добчинского), то преобладающую «заботу» Хлестакова передавал только описательно: «Актер особенно не должен упустить из виду это желанье порисоваться, которым более или менее заражены все люди...» и т. д. («Предупреждение...», IV, 118).

Лживость ли это Хлестакова? Но мы знаем, что он лжет чистосердечно. Хвастливость? Но он верит сам в то, что говорит... Какими бы установившимися понятиями ни мерить характер Хлестакова, все время сталкиваешься с их недостаточностью и неточностью. Поневоле приходишь к выводу, что самым точным и всеобъемлющим будет определение, производное от имени самого персонажа — хлестаковщина.

Гоголь открыл определенное явление, и вот почему это явление может быть названо только тем именем, которое дал ему писатель.

«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым...» («Отрывок из письма...», IV, 101). В таком духе Гоголь говорил о собирательности героев «Мертвых душ» — о Коробочке или Ноздрева.

Хотя каждый из персонажей «Ревизора» нов и оригинален, но Хлестаков — первое из художественных открытий Гоголя мирового класса. Этим объясняется и особое место Хлестакова в развитии «ситуации ревизора».

Хлестакова недостаточно противопоставлять только персонажам водевиля — «водевильным шалунам». Гоголь, говоря о том, что Хлестаков в исполнении Дюра «сделался обыкновенным вралем», пояснял: «бледное лицо, в продолжение *двух столетий* являющееся в одном и том же костюме» («Отрывок из письма...», IV, 99). Но такой срок выводит традицию далеко за пределы водевиля⁴³.

Подобно тому как «ситуацию ревизора» Гоголь противопоставлял ситуации хитроумных влюбленных, так и тип Хлестакова создавался им в отталкивании от устойчивого образа комедийного плута и выдумщика. «Два столетия» традиции ведут к мольеровским Скапену, Сганарелю (из «Лекаря поневоле», 1666), к Маскарилю (из «Смешных жеманниц», 1659) и т. д., а от них — хотя для Гоголя, возможно, уже не существовала эта связь — к хитроумным «дзани» комедии дель арте и древнее, вплоть до персонажей новоаттической комедии. Тип «водевильного шалуна», кстати, был боковым ответвлением этой давней традиции.

Хлестаков противостоял комедийному плуту, во-первых, как тип ненадувающего лжеца, не преследующего в игре определенной, заранее поставленной перед собою цели. Осмыслить хлестаковщину как новое явление можно было, лишь полностью оторвав его от традиций — и такой отрыв действительно демонстрирует Гоголь и своими теоретическими суждениями о Хлестакове, и своей работой над образом, при которой из психологического комплекса героя последовательно вытравливались инородные примеси⁴⁴. Это прежде всего

⁴³ Характерно, что в «Петербургских записках 1836 года» Гоголь исчислял время господства водевиля лишь пятью годами: «Уже пять лет, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света» (VIII, 181).

⁴⁴ Преодоление в работе над Хлестаковым водевильной (мы бы сказали шире: традиционной-комедийной) традиции, начиная с имени героя (Скапунов), освещено в комментариях В. В. Гиппиуса и В. Л. Комаровича к IV тому академического издания Полн. собр. соч. Гоголя. Заметим кстати, что в специальной (и, кажется, единственной) работе о связях

малейшие намеки на самостоятельный почин, волю Хлестакова. Чем безынициативнее и «аморфнее» вел себя Хлестаков, тем глубже раскрывались в нем обыденные, пошлые, низкие «элементы» жизни.

Вместе с тем изменялась и роль персонажа в ситуации. Традиционный комедийный плут ведет, как говорят, активную интригу. Комедийное действие проистекает из его воли, стимулируется ею. Это наглядно видно в комедии хитроумных влюбленных, где благодаря обдуманному и целенаправленному поступкам Бригеллы и Арлекина, Скапена, Маскариля и т. д. влюбленные соединяются, а их противники терпят поражение. Действует ли плут в интересах своего господина, как Скапен, или в своих собственных, как Криспен (из комедии Лесажа «Криспен — соперник своего господина», 1707), отличается ли он полной безнравственностью и аморальностью (подобно тому же Криспену), или же, как Фигаро у Бомарше, воплощает некоторые лучшие черты «своей нации», — это не меняет характера самой интриги.

Таким образом, русские писатели до Гоголя воспользовались для разработки «ситуации ревизора» традиционным образом плута. Последний (в роли мнимого ревизора) вел активную интригу комедии. Можно предположить, что так должно было быть у Пушкина, судя по его очень краткому наброску сюжета и по обозначению главного героя — Криспин⁴⁵.

Но Гоголь, мы говорили, усложняет ситуацию. Поместив в фокус комедии Хлестакова, он осветил все ее действие дополнительным светом. Характер Хлестакова в корне меняет сущность интриги, хотя по видимости все остается без изменений.

И. Кронеберг, отражая традиционный взгляд на единство драмы, писал: «Главное лицо драматического творения есть центр пьесы. Около него обращаются все прочие лица, как планеты около Солнца. Притягательная сила центра не позволяет им разобщиться; сколь далеко ни отступают, к центру возвратиться должны»⁴⁶.

Хлестаков — центр ситуации («Не нужно только позабывать того, что в голове всех сидит ревизор...»). Но центр не настоящий, а как бы заменяющий настоящий.

Гоголя с Мольером, принадлежащей перу немецкого литературоведа, Хлестаков рассматривается в ряду мольеровских образов плутов; он сравнивается с Маскарилем и даже с... Тартюфом (*Leiste H. W. Gogol und Moliere. Nürnberg, 1958, S. 33, 36 и др.*).

⁴⁵ Пушкинский набросок сюжета таков: «<Свиньин> Криспин приезжает в Губернию NB на ярмонку — его принимают за (нрзб)... Губерн<атор> честной дурак — Губ<ернаторша> с ним кокетничает — Криспин сватается за дочь» (*Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 8, кн. 1, Изд-во АН СССР, 1948. С. 431*). Криспин (или Криспен) — устойчивое амплуа плута и хвастуна во французской комедии; этот персонаж приобрел популярность со времени комедии Скаррона «Школяр из Саламанки, или Великодушные враги» (1655).

⁴⁶ Амалтея. Харьков, 1825. Ч. 1. С. 91.

Хлестакову принадлежит главная роль в действии. Около него «обращаются все прочие лица, как планеты около Солнца». Но он не ведет действие комедии, а *как бы* ведет.

С участием Хлестакова в комедии происходят чрезвычайно важные события. Возникает вначале угроза Городничему и другим чиновникам; потом опасность сглаживается и намечается, если употребить термин Аристотеля, «перемена от несчастья к счастью»⁴⁷, и вот уже маячит вдалеке перед семейством Городничего само «счастье»...

Вокруг Хлестакова поднимается вихрь мнений, догадок, ощущений; возникает соперничество, зависть, искательство, любопытство — и над всем приподнято-тревожное, давящее чувство — страх!..

К Хлестакову обращены надежды и просьбы о помощи, с его именем связываются чаяния десятков и сотен людей, находящихся за сценой — всех обитателей потревоженного города.

А оказалось-то, что вся постройка возводилась на гнилом фундаменте и в одно мгновение рухнула. Даже и не на «гнилом фундаменте»: ведь Хлестаков ни в малейшей мере не собирался и не мог присвоить себе тех прерогатив, которые с ним связывались. Вместо опоры просто ничего не оказалось. «Совершенно гладкое место», как говорится в «Носе».

Положение Городничего и других чиновников после разоблачения Хлестакова «трагическое», говорит Гоголь. Допустим, что наше сострадание к ним приглушено до минимума: чиновники получили по заслугам. Но ведь развеяны надежды, мечтания и тех, кто пришел искать у Хлестакова защиты и думал, что нашел ее. Разве можно не видеть, что разоблачение «ревизора» — это удар по всему «испуганному городу»?

Действие «Ревизора» трагично: оно развивается в убыстряющемся темпе и целенаправленно. Но цель заранее убрана.

О теме «миражной жизни» у Гоголя хорошо сказал Ап. Григорьев, связав эту тему с особенностями русской действительности: «Форма без содержания, движение без цели, внешность интересов и, стало быть, пустота их, — узкие цели деятельности, поглощающей в бесплодном формализме... все это гордящееся чем-то, к чему-то неутомимо стремящееся, толкающее по пути другое, толкающее без сердца и без жалости...

Страшная, мрачная картина...»

Далее Ап. Григорьев писал: «Углубляясь в свой анализ пошлости пошлого человека, поддерживаемой и питаемой миражной жизнью, он <Гоголь> додумался до Хлестакова, этого невыполнимого

⁴⁷ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 64.

никаким великим актером типа... потому что тип есть нечто собирательное и фантастическое, как нос майора Ковалева...»⁴⁸.

Нельзя было лучше передать дух миражной жизни, чем создав *миражную интригу* комедии.

Номинально стоя во главе действия, Хлестаков сам является его игрушкой. В литературе о «Ревизоре» отмечалось, что возвышением Хлестакова разоблачается тема власти: если такое ничтожество может с успехом замещать «вельможу», то легко установить истинную стоимость последнего. Это правильно, но мысль комедии (если читать ее так, как она выразилась в форме, в «поэтике») глубже. Не забудем, что Хлестаков бессознательно играет роль «реvizора». Было ли в нем хоть что-нибудь от вельможи? Наконец, хотя бы старания добиться этой роли? «Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было. Вот просто ни на полмизинца не было похожего», — говорит Городничий. И он, конечно, во многом прав.

«Миражность» возвышения Хлестакова в том, что он играет роль, к которой меньше всего способен, меньше всего достоин и которой в известном смысле (в смысле практического, обдуманного желания) меньше всего добивался.

Противопоставляя «толстых» и «тоненьких» в «Мертвых душах», Гоголь писал, что «толстые умеют лучше на этом свете обдѣлывать дела свои, нежели тоненькие», что «толстые» сидят везде «надежно и крепко», а «тоненькие» — «виляют туда и сюда» и т. д. Все дело в том, однако, что нетонкий Чичиков («ни слишком толст, ни слишком тонок») терпит одно поражение за другим и не наживается. Тонкий же, как спичка, Хлестаков увозит из города солидный оброк⁴⁹.

Может случиться, конечно, что Хлестаков так и не довезет его до дому и спустит в игре с «бестией», пехотным капитаном. Но в пределах данного отрезка времени «счастлив» Хлестаков. Обманул не жулик по ремеслу. Нажился не опытный приобретатель. Не «толстый», умеющий «обдѣлывать дела свои».

Миражная жизнь вынесла на гребень волны «сосульку», а что с нею случится в следующее мгновение, говорить пока рано.

«Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот» («Невский проспект»).

⁴⁸ Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 1. С. 251, 253.

⁴⁹ В «Предупреждении...» Гоголь специально подчеркивает: Хлестаков «тонинькой, прочие все толсты» (IV, 118).

«Все происходит наоборот» и в «Ревизоре» — и поэтому не ведущему, не определяющему интригу Хлестакову Гоголь отводит главное место в комедии.

Отметим важнейший момент: в «Ревизоре» миражная интрига соединилась с тенденцией к предельному обобщению. Иначе говоря, миражная интрига действует в пределах «сборного города», «ненастоящность» ревизора обнаруживается внутри общей и единой «ситуации ревизора». Чисто гоголевское тончайшее соединение несоединимого!

Возвращаясь к Хлестакову, надо сказать, что в некоторых сценических интерпретациях этого образа заключенные в нем черты «миражности» усиливались подчас до «ненормальности». Об исполнении роли замечательным актером М. А. Чеховым врач Н. Семашко писал: «В изображении артиста Чехова мы имеем несомненно психопатологический тип... У него ярко выраженное расстройство ассоциаций: следующие друг за другом звенья идей прерываются, перескакивают. Возбуждение быстро нарастает и столь же быстро и исчезает; страх быстро сменяется возбуждением... Наблюдается «аффективное оупение» (долгий тупой взгляд при появлении женщины в доме городничего). Итак, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тонко, с чисто психиатрическими деталями»⁵⁰.

Значительность и правомерность такой интерпретации, разумеется, вне сомнения. Бесспорно также и то, что актер развивал «готовности», заложенные в самом образе. Однако эффект алогизма создается у Гоголя несколько иным способом — сочетанием внешне несочетаемого.

Гоголевский Хлестаков вовсе не ненормален, он весь в пределах нормы. В нем «ничего не должно быть означено резко». Беспросветно глуп — но это другое дело. Гротесков (если понимать под гротеском не преувеличение, а алогизм) не характер Хлестакова, а та роль, которая ему выпала. Те силы, которые управляют его судьбой и судьбой других героев комедии. Гротескна миражная жизнь.

В судьбе Хлестакова только сильнее выразилась игра этих сил. Он, по слову Гоголя, — «лживый, олицетворенный обман» («Предупреждение...»). Отсюда особенность пьесы: чем яснее — в последних сценах — вырисовывается для других персонажей подлинное лицо Хлестакова, тем более возрастает его роль. Но по-прежнему роль не как двигателя интриги, а как символа ее миражности, «олицетворенного обмана».

⁵⁰ Семашко Н. Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения // Известия ВЦИК, 16 марта 1922 года. Ср.: Мацкин А. Михаил Чехов — Хлестаков (в его книге: На темы Гоголя. Театральные очерки. М., 1984).

Ведь почему так поражен, разбит Городничий после чтения письма Хлестакова? Почему он так болезненно переживает то, что его обманули?

Произошло что-то непонятное, странное для него. Если бы его провел мошенник, он бы так не переживал. Это было бы в порядке вещей. А тут нарушены привычные измерения и нормы, которые годами укладывались в его голове. Все вдруг перевернулось вверх дном. «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц; а больше ничего...» Сбиты с толку и другие персонажи. «Уж как это случилось, хоть убей, не могу объяснить. Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал», — говорит Артемий Филиппович.

Словом, с раскрытием обмана Хлестакова мы все более чувствуем, что комедия переходит — перешла уже — в трагедию. Жизнь вышла из колеи. Те кратковременные силы общности, которые возникли в «ситуации ревизора», перестают действовать. Будущее грозит еще большим раздроблением, и нужно либо констатировать это распадение, либо, в последний раз, попытаться удержать целое.

И тут следует появление жандарма с известием о настоящем ревизоре и немая сцена, когда, как гласит ремарка, «вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении».

VI. О немой сцене

Немая сцена вызвала в литературе о Гоголе самые разнообразные суждения. Белинский, не входя в подробный разбор сцены, подчеркнул ее органичность для общего замысла: она «превосходно замыкает собою целостность пьесы»⁵¹.

В дореволюционном литературоведении акцент ставился подчас на политическом подтексте немой сцены. Для Н. Котляревского, например, это «апология правительственной бдительной власти»: «Унтер, который заставляет начальника города и всех высших чиновников окаменеть и превратиться в истуканов, — наглядный пример благомыслия автора»⁵².

По мнению В. Гиппиуса, немая сцена также выражает идею власти и закона, но своеобразно трактованную: «Реалистически-типизированным образам местных властей... он <Гоголь> противопоставил голую абстрактную идею власти, невольно приводившую к еще большему обобщению, к *идее возмездия*»⁵³.

⁵¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. III. С. 469.

⁵² Котляревский Н. Н. В. Гоголь. Пг., 1915. С. 310.

⁵³ Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. С. 194 (курсив В. Гиппиуса).

А. Воронский, опираясь на выводы Андрея Белого (в книге «Мастерство Гоголя») о постепенном «умерщвлении жеста» гоголевских героев, считает немую сцену символическим выражением этого умерщвления: «Произошло всё это потому, что живые люди «Вечеров», веселые парубки, дивчины... уступили место манекенам и марионеткам, «живым трупам»⁵⁴.

По мнению М. Храпченко, появление жандарма и немая сцена представляют собою «внешнюю развязку». «Подлинная развязка комедии заключена в монологе Городничего, в его гневных высказываниях по своему адресу, по адресу шелкоперов, бумагомарателей, в его саркастических словах: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!...»⁵⁵ Эпизод с жандармом — лишь механический привесок к пьесе.

В. Ермилов, напротив, убежден в психологическом правдоподобии финала комедии. «Психологическая» причина остолбенения действующих лиц в финале комедии понятна: пережив столько волнений и хлопот, надо все опять начинать сначала, а ведь новый режиссер как раз и может оказаться особоуполномоченным лицом; и наверняка ему станет известна скандальная история со лжеревизором. Но не в этом, конечно, значение изумительного финала. Перед нами парад высеченной подлости и пошлости, застывшей в изумлении перед потрясшей ее самое бездной собственной глупости»⁵⁶.

Можно было бы увеличить сводку различных высказываний о немой сцене. Но в основном все они сводятся к названным выше точкам зрения.

А как трактовал немую сцену сам Гоголь? Нам неизвестно, что говорил он по этому поводу до представления «Ревизора». После же представления писатель много раз отмечал, что немая сцена выражает идею «закона», при наступлении которого все «побледнело и потряслось» (черновая редакция «Театрального разъезда...»). В окончательном тексте «Театрального разъезда...» «второй любитель искусств», наиболее близкий Гоголю по своим взглядам (ему, например, принадлежат высказывания об Аристофане, об «общественной комедии»), говорит, что развязка пьесы должна напомнить о справедливости, о долге правительства: «Дай Бог, чтобы правительство всегда и везде слышало призвание свое — быть представителем провиденья на земле, и чтоб мы веровали в него, как древние веровали в рок, настигавший преступления».

У нас нет никаких оснований сомневаться в искренности Гоголя, то есть в том, что мысль о законе, о защите правительством

⁵⁴ Воронский А. Гоголь. С. 152.

⁵⁵ Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М., 1959. С. 315.

⁵⁶ Ермилов В. Гений Гоголя. М., 1959. С. 301.

справедливости, на самом деле связывалась им с финалом комедии. Г. Гуковский неточен, полагая, что авторский комментарий к немой сцене возник в 40-е годы, когда писатель «скатился... в реакцию»⁵⁷. набросок «Театрального разезда...» сделан вскоре после премьеры комедии, а между тем гоголевское толкование финала в основном выражено уже здесь.

Но все дело в том, что это не больше чем понятийное оформление одной идеи. Это так называемый «ключ», которым обычно хотят заменить цельное прочтение художественной вещи. Но Гоголь во второй редакции «Развязки Ревизора» вкладывает в уста первого комика такое замечание: «Автор не давал мне ключа... Комедия тогда бы сбилась на аллегория». Немая сцена не аллегория. Это элемент образной мысли «Ревизора», и как таковой он дает выход сложному и целостному художественному мироощущению. Словом, задача состоит в том, чтобы прочесть финал «Ревизора» как выражение художественной мысли.

Некоторые штрихи такого прочтения намечены в приведенных выше объяснениях немой сцены. Обращено внимание на то, что «идея власти» выражена в финале абстрактно в противовес полнокровной конкретности — бытовой, психологической, общественной — всей пьесы. Точнее говоря, Гоголь намечает некоторую конкретность, но доводит ее до определенного рубежа. Тенденцию к конкретизации отчетливо обнаруживает творческая история финальной реплики. В первой черновой редакции: «Приехавший чиновник требует Городничего и всех чиновников к себе». В окончательной редакции: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас *сей же час* к себе». Новый ревизор несколько конкретизируется и повышается в своем ранге. Пославшие его инстанции определены четко: Петербург и царь. Дается намек на срочность дела и, возможно, разгневанность прибывшего ревизора. Но далее Гоголь не идет. О том, что предпримет ревизор и что грозит чиновникам, ничего не сообщается.

«Второй любитель искусств» говорил, что немая сцена должна заставить современников верить в правительство, «как древние веровали в рок...». Это напоминает ядовитое замечание Вяземского: «В наших комедиях начальство часто занимает место рока (*fatum*) в древних трагедиях»⁵⁸. Поводом для такого замечания послужил финал фонвизинского «Недоросля», где устами положительного персонажа (Правдина) сообщается персонажам порочным (Простакову): «Именем правительства вам приказываю *сей же час* собрать людей

⁵⁷ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 399.

⁵⁸ Вяземский П. Фон-Визин. СПб., 1848. С. 217.

и крестьян ваших для объявления им указа, что за бесчеловечие жены вашей, до которого попустило ее ваше крайнее слабомыслие, повелевает мне правительство принять в опеку дом ваш и деревни».

Но в том-то и дело, что финал «Ревизора» не сообщает ни о каких конкретных мерах, о наказании в прямом юридически-административном смысле этого слова.

Такого рода недоговоренность — характерное свойство художественной мысли Гоголя. «Изобразите нам нашего честного, прямого человека», — призывал Гоголь в «Петербургской сцене...» и сам не раз покушался на эту задачу. Но до второго тома «Мертвых душ» он изображал «нашего честного, прямого человека» (в современности) только на пороге — на пороге ли честного дела, подобно некоему «очень скромно одетому человеку» в «Театральном разъезде...», или даже на пороге сознательной жизни: «Она теперь как дитя, — думает Чичиков о губернаторской дочке... Из нее *все можно сделать*, она может быть чудо, а может выйти дрянь, и выйдет дрянь!» На полуслове прервана Гоголем и мысль о торжестве законности в «Ревизоре». Она дана как намек, как идея должного и желаемого, но не реального и осуществленного.

Но главное все же не в этом. Мы уже говорили, что русскую комедию до Гоголя отличало не столько торжество справедливости в финале, сколько неоднородность двух миров: обличаемого и того, который подразумевался за сценой. Счастливая развязка вытекала из существования «большого мира». Ее могло и не быть в пределах сценического действия (например, в «Ябед» наказание порока неполное: Праволов схвачен и заключен в тюрьму; но чиновники еще не осуждены), но все равно она подразумевалась как возможность.

У Гоголя нет идеально подразумеваемого мира. Вмешательство высшей, справедливой, карающей силы не вытекает из разнородности миров. Оно приходит извне, вдруг и разом настигает всех персонажей.

Присмотримся к очертанию немой сцены.

В «Замечаниях...» Гоголь обращает внимание на цельность и мгновенность действий персонажей в немой сцене. «Последнее произнесенное слово должно произвести электрическое потрясение *на всех разом, вдруг*. Вся группа должна переменить положение в *одни миг ока*. Звук изумленья должен вырваться у всех женщин *разом*, как будто из *одной груди*. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект» (IV, 10).

Заметим дальше, что круг действующих лиц расширяется в конце пьесы до предела. К Городничему собралось множество народа — чрезвычайные события, увенчавшиеся «сватовством» Хлестакова, — подняли, наверное, со своих мест и таких, которых, ис-

пользуя выражение из «Мертвых душ», давно уже «нельзя было выманить из дому...»⁵⁹. И вот всех их поразила страшная весть о прибытии настоящего ревизора.

Однако как ни велика группа персонажей в заключительных сценах, тут нет «купечества и гражданства». Реальная мотивировка этому проста: они не ровня Городничему. Собрались только высшие круги города. В графическом начертании немой сцены (которое до деталей продумано Гоголем) также есть «иерархический оттенок»: в середине Городничий, рядом с ним, справа, его семейство; затем по обеим сторонам — чиновники и почетные лица в городе; «прочие гости» — у самого края сцены и на заднем плане.

Словом, немая сцена графически представляет верхушку пирамиды «сборного города». Удар пришелся по ее высшей точке и, теряя несколько в своей силе, распространился на более низкие «слои пирамиды». Поза каждого персонажа в немой сцене пластически передает степень потрясения, силу полученного удара. Тут множество оттенков — от застывшего «в виде столпа с распростертыми руками и закинутой назад головой» Городничего до прочих гостей, которые «остаются просто столбами». (Характер персонажа и поведение во время действия также отразились в его позе; естественно, например, что Бобчинский и Добчинский застыли с «устремившимися движениями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами»).

Но вот на лице трех дам, гостей, отразилось только «самое сатирическое выражение лица» по адресу «семейства Городничего». Каково-то вам теперь будет, голубчики? — словно говорит их поза. Вообще, среди гостей, стремящихся (в немой сцене) «заглянуть в лицо Городничего», наверняка находились и такие, которым лично бояться было нечего. Но и они застыли при страшном известии.

Тут мы подходим к важнейшей «краске» заключительной сцены, к тому, что она выражает окаменение, причем *всеобщее* окаменение. В «Отрывке из письма...» Гоголь писал: «...последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто немая картина, что все это должно представлять одну *окаменевшую группу*, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика... что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*» (IV, 103)⁶⁰.

Окаменение имело в поэтике Гоголя давнее, более или менее устойчивое значение. Так как мы будем специально говорить об

⁵⁹ Ср. в IX главе «Мертвых душ», когда загадка Чичикова и «мертвых душ» взволновала всех: «Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!»

⁶⁰ В последнем случае — курсив Гоголя.

этом применительно ко всему творчеству Гоголя (в главе VII), то сейчас ограничимся буквально одним-двумя примерами. В «Сорочинской ярмарке» при появлении в окне «страшной свиной рожи» «ужас оковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень». В «Ночи перед Рождеством», когда в мешке вместо ожидаемых паляницы, колбасы и т. д. обнаружился дьяк, «кумова жена, остолбешев, выпустила из руки ногу, за которую начала было тянуть дьяка из мешка».

В обоих случаях окаменение выражает особую, высшую форму страха, вызванного каким-то странным, непостижимым событием. В «Портрете» (редакция «Арабесок») Гоголь так определил это ощущение: «Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении *странности*, представляющей *беспорядок природы*, или, лучше сказать, какое-то *сумасшествие природы*...»

Итак, окаменение и страх (в его особой, высшей форме) связаны в художественном мышлении Гоголя. Это проливает свет на генезис немой сцены «Ревизора».

Вполне возможно, что немой сценой драматург хотел подвести к идее возмездия, торжества государственной справедливости. За это говорит не только авторский комментарий к финалу, но известная конкретизация самого образа настоящего ревизора. Однако выразил он эту идею средствами страха и окаменения.

Нет, немая сцена не дополнительная развязка, не привесок к комедии. Это последний, завершающий аккорд произведения. И очень характерно, что она завершает обе тенденции «Ревизора»: с одной стороны, стремление ко всеобщности и цельности, а с другой — элементы «миражности», «миражную интригу».

В немой сцене всеобщность переживаний героев, цельность человеческой жизни получает пластическое выражение. Различна степень потрясения — она возрастает вместе с «виной» персонажей, то есть их положением на иерархической лестнице. Разнообразны их позы — они передают всевозможные оттенки характеров и личных свойств. Но единое чувство оковало всех. Это чувство — страх. Подобно тому как в ходе действия пьесы страх входил в самые различные переживания героев, так и теперь печать нового, высшего страха легла на физиономии и позы каждого персонажа, независимо от того, был ли он отягощен личной «виной», преступлением или же имел возможность смотреть «сатирически» на Гордничего, то есть на дела и проступки другого.

Потому что при всей раздробленности и распадении людей в современной жизни человечество, — считает Гоголь, — объединено единой судьбой, единым «ликом времени».

Далее. От всеобщности потрясения персонажей Гоголь перекидывал мостик ко всеобщности же переживаний зрителей. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись *одним потрясением*, зарыдать *одними слезами* и засмеяться *одним всеобщим смехом*» («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», VIII, 268). Всеобщность реакции есть особый знак экстраординарности переживания зрителей, соответствующий значительности того, что совершается на сцене. Вместе с тем это указание на то, что только *сообща* люди могут противостоять лихолетью, подобно тому как — на сценической площадке — все персонажи *вместе* подвержены его губительному воздействию.

И тут мы должны вновь обратить внимание на те строки, которые уже приводились в начале разбора «Ревизора» — на отзыв Гоголя о «Последнем дне Помпеи». Говоря о том, что картина Брюллова «выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою», писатель поясняет: «*Эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств...* — все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего» (VIII, 110). Но не так ли и немая сцена «Ревизора» запечатлела «всю группу» ее героев, «остановившуюся в минуту удара»? Не является ли это окаменение (как, по Гоголю, и окаменение героев Брюллова — своеобразный вариант немой сцены) пластическим выражением «сильного кризиса», чувствуемого современным человечеством?⁶¹

Гоголь чутко улавливал подземные толчки, сотрясавшие «девятнадцатый век». Он ощущал алогизм, призрачность, «миражность» современной ему жизни, делавшей существование человечества неустойчивым, подверженным внезапным кризисам и катастрофам. И немая сцена оформила и сконцентрировала в себе эти ощущения.

Какая страшная ирония скрыта в немой сцене! Гоголь дал ее в тот момент, когда общность людей, вызванная «ситуацией ревизора», грозила распасться. Последним усилием она должна была удержать эту общность — и удержала, но вместо людей в ее власти оказались бездыханные трупы.

Гоголь дал немую сцену как намек на торжество справедливости, установление гармонии (а также как призыв к этой справедливости).

⁶¹ Мысль о сходстве поэтических принципов «Ревизора» (в частности, его «немой сцены») с положениями статьи «Последний день Помпеи» была высказана впервые в моей книге «Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» (М., 1966).

восте и гармонии). А в результате ощущение дисгармонии, тревоги, страха от этой сцены многократно возрастало. В «Развязке Ревизора» один из персонажей констатирует: «Самое это появление жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это *окаменение*, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец — все это как-то необъяснимо страшно!»

В литературе о «Ревизоре» часто ставится вопрос: что предпримет Городничий и другие с появлением нового ревизора? Говорится, что с приходом жандарма «все стало на свои места и вернулось к исходной позиции»⁶², что Городничий проведет прибывшего ревизора, как он проводил их и раньше, и что все останется неизменным.

В этих замечаниях верно то, что итог комедии Гоголя — не идеализация, а разоблачение основ общественной жизни и что, следовательно, новая ревизия (как и прежние) ничего бы не изменила. Но все же художественная мысль Гоголя глубже. Нет сомнения, что Городничий обманул бы, если бы сохранил способность к обману. Но финал не отбрасывает героев к исходным позициям, а, проведя их через цепь потрясений, ввергает в новое душевное состояние. Слишком очевидно, что в финале они окончательно выбиты из колеи привычной жизни, поражены навечно, и длительность немой сцены: «почти полторы минуты», на которых настаивает Гоголь⁶³, — символично выражает эту окончательность. О персонажах комедии уже больше нечего сказать; они исчерпали себя в миражной жизни, и в тот момент, когда это становится предельно ясным, над всею застывшей, бездыханной группой падает занавес⁶⁴.

⁶² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 446.

⁶³ В «Отрывке из письма...» даже «две-три минуты».

⁶⁴ Исходя из всего сказанного, можно провести параллель между немой сценой и изображением Страшного суда в средневековом искусстве. «Иконографически изображение Страшного суда строилось как последняя живая картина исторического действия, навеки остановленная как «конец века», поэтому оно часто включало зримый образ самого этого конца. В русской иконе «Страшный суд» (XV в.) в правом верхнем углу представлены ангелы, сворачивающие свиток небес с луной и солнцем: «И небо скрылось, свившись как свиток». (Данилова И. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 66). Д. С. Лихачев разбирает другой «зримый образ» в композиции Страшного суда — изображение исполинской кисти руки на фреске Успенского собора XII в. во Владимире — руки, сжимающей младенцев (материализация библейского выражения «души праведных в руке божией»). — См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 165. Но в немой сцене «Ревизора» нет символических (точнее, аллегорических) знаков — они противоречат гоголевской манере; катастрофичность передана всем контекстом, всем исполнением «сцены».

С другой стороны, мы можем рассматривать немую сцену и как завершающий, скульптурный образ амбивалентности, в ее гоголевском, усложненном варианте (см. об этом в I главе): в немой сцене многообразии, тонкость оттенков, линий совпадает с перерывом движения, остановкой; это динамика, перешедшая в статику.

VII. Комедия характеров с гротескным «отсветом»

Теперь посмотрим на комедию в целом, чтобы определить ее жанровую природу.

С одной стороны, событийность «Ревизора» построена на интриге, проистекающей из свободной воли персонажа: такую интригу ведет Городничий (вместе с чиновниками). Городничему, в свою очередь, кажется, что подобную же интригу ведет Хлестаков. Но интрига Хлестакова не больше чем миражная интрига, и это обстоятельство оказывается определяющим для всего хода действия. В результате — новое проявление «старого правила»: уже, кажется, достигнул, схватил рукою, «как вдруг... отдаление желанного предмета на огромное расстояние». Причем это происходит не только со Сквозником-Дмухановским, но и со всем городом.

Далее. «Ревизор» как пьеса о «сборном городе» отличается почти полной самостоятельностью сценического действия. Нет почти ни одного события, ни одного поворота в сюжете (ниже мы поясним, что значит оговорка «почти»), повода к которым следовало бы искать вне художественного мира комедии. Все происходящее в ней строго опосредствовано характерами и положениями действующих лиц.

Покажем это на следующем примере. Как известно, теми, кто дал непосредственный толчок действию комедии, были Бобчинский и Добчинский. С известием, которое они, запыхавшись, принесли чиновникам, идея ревизии перешла из области ожидаемого в область реального.

Но возникает вопрос: так ли уж важно, что тут действуют не один, а два персонажа?

Бобчинский и Добчинский... Мы привыкли произносить эти имена рядом, как символ похожести, — и не без оснований. Бездельная, паразитическая жизнь, положение городских сплетников и шутов (которыми все помыкают и которые, однако, всем нужны) уподобили их друг другу, обкатали, как два снежных кома одинаковой величины. Они «оба низенькие, коротенькие» «...чрезвычайно похожи друг на друга...» («Характеры и костюмы», IV, 10). Их художественная функция состояла в том, чтобы быть похожими. Похожими, но не тождественными.

При характеристике Бобчинского и Добчинского проявилась вся тонкость типологического мастерства Гоголя. У каждого из них — свой характер. Начать хотя бы с того, что Бобчинский проворнее Добчинского; последний же несколько серьезнее и солиднее. Он сплетничает с достоинством, как будто совершает важное дело, или, как говорит Анна Андреевна, «до тех пор, пока не войдет в

комнату, ничего не расскажет». И еще один штрих: исполнив свою миссию, Добчинский просит отпустить его за последними новостями («побегу теперь поскорее посмотреть, как там он обзорекает») — и Анна Андреевна соглашается: «Ступайте, ступайте, я не держу вас». Она отпускает его как на государственную службу или как на подвиг... Вот почему, несмотря на то что рассказать о прибытии «ревизора» удалось Бобчинскому, Городничий берет с собой к Хлестакову Добчинского (все-таки приличнее и солиднее!), а первому остается лишь бежать «петушком» за дрожками.

Петр Иванович Бобчинский неотделим от Петра Ивановича Добчинского. Они совместно делают «наблюдения», совместно переживают радость «открытия». Однако в их характерах заложено тончайшее несходство, которое, в свою очередь, порождает между друзьями соперничество, противоречия, вызывает «самодвижение» внутри этого своеобразного человеческого симбиоза. А если вспомнить ту лихорадочную обстановку, которая предшествовала встрече с Хлестаковым в трактире и которая заставляла обоих друзей спешить, напрягать все силы, чтобы не упустить славу открытия, то становится ясным, что их соперничество сыграло не последнюю роль в роковом самообмане города.

В известном смысле можно даже утверждать, что не возникло бы действие пьесы, если бы не было двух сплетников и если бы не тончайшие различия в их характерах.

Примерно то же самое можно сказать и о других событиях пьесы, о других поворотах в сюжете.

Известно, например, что Хлестаков уезжает из города не по своей инициативе, а по совету более хитрого Осипа. Но посмотрите, как «заблаговременно» подготавливает драматург этот совет Осипа. Еще в начале второго действия из монолога Осипа мы узнаем, что он обычно делал в Петербурге в трудных случаях: «Наскучило идти — берешь извозчика и сидишь себе, как барин, а не хочешь заплатить ему, — изволь: у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет». Затем, при переезде в дом Городничего, когда еще ничего не предвещает плохого конца, Осип в разговоре со слугой Мишкой неожиданно спрашивает: «Что, там другой выход есть?» Возникает чуть заметный пунктир к будущему изменению в сюжете. И, наконец, решающая реплика: «Уезжайте отсюда. Ей-богу, уже пора». В этот момент пунктир превращается в сознании читателя в уверенную, четкую линию «поведение персонажа».

Продолжая высказанную выше мысль, можно утверждать, что Хлестаков не уехал бы из города и события приняли бы иной оборот, если бы он был один, без Осипа.

Или мотивировка такого важнейшего сюжетного хода, как перлюстрация Шпекиным письма Хлестакова и раскрытие тайны «ре-визора». Еще в первом действии мы узнаем, что Шпекин большой любитель читать чужие письма «не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства». Но тут особый случай («да как же вы осмелились распечатать письмо такой уполномоченной особы?» — кричит Городничий), нужен дополнительный стимул, — и вот он: письмо адресовано в «Почтамтскую улицу», Шпекин же служит по почтовой части и невольно заключает, что ревизор «нашел беспорядки по почтовой части». О том же, что Хлестаков пишет в Почтамтскую, мы также узнаем заранее (в четвертом действии), причем, в свою очередь, это мотивировано свойствами характера и положением адресата — Тряпичкина, который «любит часто переезжать с квартиры и не доплачивать».

Какой бы поворот в сюжете мы ни взяли, Гоголь подводит к нему исподволь, выводя его из сущности и положения героев.

В комедии классицизма и Просвещения драматург, развивая действие, мог опираться во многом на добродетельных персонажей. Они не только служили целям назидания, но одновременно выполняли «полезную работу»: способствовали раскрытию характеров Гарпагонов, Тартюфов, Арнольфов, провоцировали их высказывания и поступки. Без таких уколов и толчков со стороны персонажи раскрываться еще не умели.

Художественный мир «Ревизора» однороден. Среди его героев есть притеснители и притесняемые, власть имущие и подчиненные. Но ни в ком не допускает Гоголь и тени идеализации. Высеченная ни за что ни про что унтер-офицерша могла бы стать — под пером автора буржуазной, так называемой «слезливой комедии» — прекрасным поводом для противопоставления мещанских добродетелей и бескорыстия произволу и испорченности дворян. Но у Гоголя унтер-офицерша после жалобы на Городничего деловито советует Хлестакову: «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего счастья неча отказываться...»

Все персонажи «Ревизора» — земные люди, созданы из плоти и крови. Это значит, что им приходится полагаться в развитии действия только «на свои силы» и не ждать толчков извне. От однородности художественного мира «Ревизора» возрастает самостоятельность его сценического действия.

Но, повторяем, главную причину этой самостоятельности следует видеть в общей структуре «сборного города», являющегося своеобразным аналогом большого мира. Гоголь не сказал нам, как реализуется единая мысль в существовании современного человечества. Но на вопрос, сформулированный Гоголем-историком, он ответил как художник.

«Ревизор» показал нам, как во взаимодействии людей, занимающих различное социальное положение и обладающих различными характерами, в цепной реакции их поступков возникает общая человеческая жизнь. Все события мира, говорил Гоголь, связаны между собою, «как кольца в цепи». Так связаны между собою все поступки и все свойства героев «Ревизора». Если нейтрализовать любое, самое незначительное из этих качеств, вырвать из цепи одно «кольцо», то действие приостановится.

Отсюда, между прочим, свойство комедии, на которое обратил внимание Игорь Ильинский. «Великие актеры прошлого, создавая запоминающиеся гоголевские образы, не могли все же добиться стройного звучания всей комедии»⁶⁵. Успех «Ревизора» может быть гарантирован удачным исполнением не одних главных, но обязательно — всех его ролей. Комедия ставит перед театром максималистскую задачу: все или ничего.

Повторим во избежание недоразумений: Гоголь не подменял логическое решение художественным. Но общее историко-философское уmonoстроение писателя *подвело* его к определенным формам изобразительности.

Убеждение Гоголя в цельности человеческой истории художественно реализовалось в принципах комедии характеров. Как в истории все должно быть объяснено не из привходящих толчков, но из нее самой, так и в структуре «сборного города», в характерах его жителей следует искать всеобъемлющие основания возникшего действия.

Гоголь, говорит Немирович-Данченко, находит сценические толчки «не в событиях, приходящих извне, — прием всех драматургов мира», а в тех «неожиданностях, которые проявляются в самих характерах».

И все же есть в комедии два толчка, приходящих извне!

Один — это письмо Чмыхова, завязавшее «ситуацию ревизора»: Другой — появление жандарма, развязавшее эту ситуацию.

Прежде чем остановиться на значении этих «толчков», как будто бы нарушающих общий строй комедии, обратим внимание и на другие аналогичные «противоречия».

«Ревизора» (как комедию характеров) отличает строгая характерность его юмора. Смеясь над персонажами «Ревизора», мы, говоря словами Гоголя, смеемся не над их «кривым носом, а над кривою душою». Комическое почти целиком подчинено обрисовке типов, возникает из проявления их психологических и социальных свойств.

⁶⁵ Октябрь, 1952, № 3. С. 145.

Отсюда борьба Гоголя с элементами фарса, внешнего комикования, карикатуры, которыми обычно сопровождалось исполнение «Ревизора».

«Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях», — писал Гоголь в «Предупреждении...» (IV, 112).

Драматург был недоволен также шаржем в костюмировке персонажей. О внешнем виде Бобчинского и Добчинского на сцене Александринского театра он писал: «Эти два человечка, в существе своем довольно опрятные, толстенькие, с прилично-приглаженными волосами, очутились в каких-то нескладных, превысоких седых париках, всклокоченные, неопрятные, взъерошенные, с выдернутыми огромными манишками, а на сцене оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо. Вообще костюмировка большей части пьесы была очень плоха и бессовестно карикатурна» («Отрывок из письма...», IV, 102).

Сам Гоголь в работе над комедией последовательно освобождал действие от элементов карикатуры, фарса. В первой черновой редакции Анна Андреевна рассказывала о штаб-ротмистре Ставрокопытове, который «хотел даже застрелиться; да, говорят, как-то в рассеянности позабыл зарядить пистолет»; о поручике, которого денщик внес в комнату Анны Андреевны в «преогромном куле с перепелками». Все эти комические детали носили явно водевильный характер и не отвечали общему строю «Ревизора».

Как водевильный шалун был побочным отпрыском традиционного-комедийного плута, так и фарсовые элементы водевиля вели (опосредствованно) к древним традициям «грубой комики» (*Derb Komisches*). Этим термином характеризуется более или менее устойчивый круг примет внешнего комизма: всевозможные потасовки, палочные удары, падения, коверканье слов, заиканье, скороговорка, каламбуры и т. д.

В комедии дель арте элементы грубой комики сосредоточивались даже в особых, композиционно самостоятельных частях действия, так называемые лацци. Обычно лацци находились в конце первого и в конце второго актов и включали в себя не связанные с сюжетом буффонные трюки (вроде «лацци с мухой» — ловли и поедания мухи).

Не следует думать, что приемы грубой комики не имели никаких содержательных функций. Они создавали определенный тип понимания жизни, форму мироощущения. Так, к фарсовым элементам в любовной комедии Лопе де Вега (во многом близкого традициям комедии дель арте) применимо то, что В. Гриб говорит о функции его сценической интриги; с их помощью драматург конструировал

«легкий, радостный мир, где почти нет грани между желанием и осуществлением, где достаточно только сильно хотеть, чтобы добиться своего, где всегда торжествует личная энергия любовников...»⁶⁶

Но психологической нюансировке и дифференциации грубая комика помогала мало. Как правило, она была сопряжена даже с известным окостенением образа, с устойчивой системой наиболее общих и стереотипных приемов характерологии.

Мольер значительно ограничил права грубой комики. Его «Тартюф», «Скупой» строятся в основном на комизме характеров. Но все же в большинстве пьес Мольера, восходящих к традициям народного фарса, испанской и французской барочной комедии, а также к комедии дель арте, роль «грубой комики» еще очень велика.

Гоголь больше, чем кто бы то ни было из его предшественников и современников, подчинил комическое психологической обрисовке героев. В работе над «Ревизором» драматург отталкивался от традиций грубой комики (подобно тому как он отталкивался от ситуации хитроумных влюбленных и от типа водевильного плута).

Это хорошо почувствовал такой тонкий и начитанный рецензент комедии, как Вяземский. «В «Ревизоре» нет ни одной сцены вроде «Скапиновых Обманов», «Доктора поневоле», «Пурсоньяка» или Расиновых «Les Plaideurs» <«Сутяг»>; нет нигде вымышленной карикатуры, переодеваний и пр. и пр. За исключением падения Бобчинского и двери, нет ни одной минуты, сбивающейся на фарс. В «Ревизоре» есть карикатурная природа: это дело другое»⁶⁷.

В интересах точности заметим все же, что, кроме «падения Бобчинского», в «Ревизоре» есть еще несколько сцен и подробностей, близких традиции «грубой комики». Напомним их.

Отдавая спешные приказания к приему «ревизора», Городничий путает слова: «Пусть каждый возьмет в руки по улице, — черт возьми, по улице! — по метле...»

Минуту спустя он хочет надеть вместо шляпы бумажный футляр.

В записке, полученной Анной Андреевной от мужа, содержится забавная путаница: «Я ничего не понимаю, к чему же тут соленые огурцы и икра?»

Квартальные, которым Городничий указывает на лежащую на полу бумажку, «бегут и снимают ее, толкая друг друга впопыхах».

Поздравляя Анну Андреевну с «обручением» дочери, Бобчинский и Добчинский «подходят в одно время и сталкиваются лбами».

⁶⁶ Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956. С. 295.

⁶⁷ Современник, 1836. Т. 2. С. 290.

Вот, пожалуй, и все подобные сцены и подробности. Нельзя не видеть, что «количество» «грубой комики» в «Ревизоре» самое минимальное.

Одно из значений «грубой комики» у Гоголя состоит в том, чтобы возвыситься над «противоречием», выставить его «на всенародные очи», обезвредить «порок» смехом. В этом значении фарсовые элементы у Гоголя ближе всего соприкасаются с традициями народного юмора и фарсового гротеска. Однако в «Ревизоре» «грубая комика» приобретает дополнительный отсвет. Он возникает из соотношения «грубой комики» и основного принципа построения пьесы как комедии характеров.

Прежде всего ни одно из названных выше забавных недоразумений не становится в «Ревизоре» источником действия. Из путаницы в записке Городничего, содержащей указания к приему Хлестакова, могло бы что-то произойти важное для развития ситуации. Так сплошь и рядом было и в традиционной, высокой комедии, и особенно в водевиле, где, как говорит один из персонажей «Театрального разъезда...», действие определялось «всякими смешными сцеплениями»: «Ну, положим, например, я отправился на гулянье на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез там на Выборгскую или к Смольному монастырю».

В «Ревизоре» же «смешные сцепления» — это скорее сопутствующие тона к основному мотиву. Они характеризуют атмосферу спешки, неразберихи, страха, но не являются источником действия и перемен в сюжете.

Кстати, если подойти к самообману Городничего и других с точки зрения комического, то ведь перед нами типичный случай *qui pro quo*. Но Гоголь освободил традиционный сюжетный «ход» от связанных с ним элементов грубой комики: переодевания, подслушивания разговоров⁶⁸, нарочитого и грубого хвастовства и т. д. Автор «Ревизора» мотивировал самообман «испуганного города» психологически и социально, о чем достаточно говорилось выше.

Остановимся теперь на тех способах, с помощью которых Гоголь вводит грубую комикю в комедийное действие.

Вот путаница в записке Городничего: «...уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек». Как уже отмечалось исследователями, это довольно характерный для Гоголя случай снижения высоких «понятий» с помощью бытовых, нарочито прозаических. Но следует обра-

⁶⁸ Мы имеем в виду такое подслушивание, которое ведет к раскрытию тайны и, следовательно, определяет действие комедии. Подслушивание Бобчинского тоже нетрадиционно для комедии. Бобчинский узнал лишь то, что ему все равно стало бы вскоре известно из слов Городничего или Добчинского.

тить еще внимание на то, как незаметно, «основательно» подготавливает Гоголь путаницу в записке... Городничий спешит и волнуется: он должен написать «одну строчку жене» побыстрее и в присутствии Хлестакова. Чистой бумаги у Хлестакова, естественно, не находится, но зато есть счета. Чего-чего, а неоплаченных счетов у него предостаточно (перед этим происходит диалог Хлестакова со слугой: «Поддай *счет*». — «Я уж давеча подал вам другой счет». — «Я уже не помню твоих глупых *счетов*»). Один из них и послужил причиной недоразумения.

Словом, из «наличного материала» почти незаметно Гоголь, говоря словами Гофмана, создает «забавную перетасовку деталей, чтобы оцарапать сердце читателя». Недоразумение вскоре рассеивается, действие идет своим чередом, но чуть заметная «царапина» в сознании читателя остается.

Способ включения грубой комики подчинен излюбленной гоголевской формуле: все идет совершенно нормально, даже обычно, но вдруг — неожиданное отклонение от нормы.

В «Замечаниях для г. г. актеров», в первом издании «Ревизора», Гоголь характеризовал типаж гостей: «Они должны быть высокие и низенькие, толстые и тонкие, нечесанные и причесанные. Костюмированы тоже должны быть различно: во фраках, венгерках и сюртуках разного цвета и покроя. В дамских костюмах та же пестрота: одне одеты довольно прилично даже с притязанием на моду, но *что-нибудь должны иметь не как следует*, или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь странный. Другие в платьях уже совершенно не принадлежащих ни к какой моде. С большими платками и чепчиками в виде сахарной головы и проч.» (IV, 371).

Вся разнохарактерная, пестрая масса гостей выглядит нормально. Но все же попадаетея несколько субъектов, имеющих странный вид. Подобное отступление от нормы заметно и в отдельном персонаже: одет он прилично, даже по моде, но что-нибудь в нем «не так». Сравните с этим внешний вид Земляники, который носит почти все время обычный фрак, но в четвертом действии вдруг является в «узком губернском мундире с короткими рукавами и огромным воротником, почти захватывающим уши».

Но именно по такому принципу — отступления от нормы — вводились Гоголем различные формы нефантастической фантастики, что отмечалось нами в III главе.

Словом, элементы грубой комики, фарсового гротеска вводятся в ткань «Ревизора» незаметно и сдержанно; как правило, комическое вытекает у Гоголя из характеров героев, строго мотивировано их психологическим и социальным обликом. Но вот что-то происходит не так, «как следует»; возникает какой-то диссонанс, чуть за-

метная перетасовка деталей, которую можно даже не принять во внимание⁶⁹.

Нет ли тут аналогии с общим построением пьесы, которая развивается как последовательная комедия характеров, но все же в какие-то моменты (в начале и в конце действия) получает сильные «толчки извне»?

Обратим внимание еще на одно чуть приметное отклонение от «нормы» в стиле комедии.

Автор «Ревизора» старательно соблюдал и поддерживал принцип «четвертой стены». Все, что происходит на сцене, как бы заключает цель в самом себе и не рассчитано на эффект зрительного зала. Персонажи пьесы «не знают» и «не догадываются», что кто-то наблюдает за ними со стороны.

Отсюда — полная серьезность игры актеров, их «отрешенность» от зрительного зала, всемерное погружение в заботы и дела персонажа.

Нетрудно видеть, что соблюдение принципа «четвертой стены» было связано у Гоголя с установкой на глубокое раскрытие типов, на создание комедии характеров. В «Предупреждении...» Гоголь писал: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется» (IV, 112).

Наивность, или (как тогда говорили) «простодушие» смешного, составляет один из важнейших нервов гоголевской поэтики. К стати, будучи замечательным актером, Гоголь своим чтением «Ревизора» дал прекрасное пояснение к тому, что такое простодушие смешного. И. Тургенев пишет, что чтение Гоголем «Ревизора» поразило его «какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой

⁶⁹ И. Вишневская в статье «Что еще скрыто в «Ревизоре»?» (Театр, 1971, № 2. С. 93–104) разбирает вопрос о водевильной стихии «Ревизора». Исследователь считает, что в нашей книге, посвященной «Ревизору» (1966), как и в работах других авторов, недооценены элементы водевиля и грубой комки: «Так постепленно, — говорит И. Вишневская, — статья за статьей, книга за книгой утверждалась мысль о том, что грубая комка не помогает психологическому и типологическому раскрытию характеров. Грубым же считалось все, что вызывает смех» (С. 95). Однако, во-первых, смех не сводится только к грубой комике, и речь идет у нас именно об изменении природы и функций гоголевского смеха. Во-вторых, как, надеюсь, это видно из нашего анализа, грубая комка играет в гоголевском смехе хотя и ограниченную, но весьма своеобразную роль.

словно и дела нет, есть ли тут слушатели и что они думают. Кажется, Гоголь только и заботился о том, как бы вникнуть в предмет для него самого новый и как бы вернее передать собственное впечатление. Эффект выходил необычайный — особенно в комических, юмористических местах... а виновник всей этой потехи продолжал, не смущаясь общей веселостью и как бы внутренне дивясь ей, все более и более погружаться в самое дело — и лишь изредка, на губах и около глаз, чуть заметно трепетала лукавая усмешка мастера»⁷⁰.

Обычно в современной Гоголю сценической практике актер выделял наиболее выигрышные места роли и подавал их с особым нажимом. Так произносилась реплика Городничего: «...Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?», замечание Бобчинского Добчинскому: «...У вас, я знаю, один зуб во рту со свистом» и т. д. Гоголь, напротив, читал эти фразы без всякой аффектации, с той же наивной искренностью.

«С каким недоумением, с каким изумлением, — продолжает Тургенев, — Гоголь произнес знаменитую фразу Городничего о двух крысах... «Пришли, понюхали и пошли прочь!» — Он даже медленно оглянул нас, как бы спрашивая объяснения такого удивительного происшествия».

Но простодушие комизма, полное погружение актера (и автора) в «самое дело» — только одна сторона принципа «четвертой стены». Другую сторону составляет отсутствие в тексте внешних «отсылок» к зрительному залу.

Г. Гуковский, говоря, что автор «Ревизора» протягивает «нити от городка на сцене к городу зрительного зала», указывает на некоторые «реалии» в комедии: упоминание Хлестаковым Брамбеуса, Пушкина; его реплика «А один раз меня приняли даже за *главнокомандующего*» и т. д. «Главнокомандующий — это лицо определенное. И в этом месте он, главнокомандующий, если он был в театре, должен был почувствовать себя не совсем ловко, и весь театр, конечно, не мог не поглядеть на главнокомандующего, на которого так похож Хлестаков, или, что то же, который так похож на Хлестакова»⁷¹. Гоголь, хотя и в более умеренной форме, продолжает «от Грибоедова унаследованную манеру вводить в текст комедии слова о тех и о том, что находится в зрительном зале и окружающей его жизни столицы...»⁷².

Однако думается, что Гоголь и Грибоедов представляют здесь если не противоположные, то существенно различающиеся стили-

⁷⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Соч. Т. XIV. М.; Л., 1967. С. 70.

⁷¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 471.

⁷² Там же. С. 470.

тические манеры. Выходы за пределы сценического мира достигаются не тем, что комедия использует определенное количество реалий (без этого трудно себе представить драматургическое произведение), а тем, как она это делает. В «Горе от ума» пассажи о «ночном разбойнике, дуэлисте», о Татьяне Юрьевне, о «Несторе негодяев знатных» и т. д. несколько теряют в своей изобразительной силе без знания реальных обстоятельств и лиц (соответственно: Ф. И. Толстого-Американца, П. Ю. Кологривовой, Л. Д. Измайлова). Художественный образ здесь в большой мере ориентирован на внесценические обстоятельства и лица, усиливается от взаимодействия с ними. Такой способ обрисовки издавна известен в драматургии: многие страницы комедий Аристофана, богатые злободневными намеками, шутками, а также элементами пародии и травести, непонятны без схолий — древних пояснений к тексту.

В современной Гоголю драматургии «отсылками» к зрительному залу щедро пользовался водевиль с его злободневными куплетами, остротами, пародиями, намеками на реальные факты и лица.

Но Гоголь-то как раз стремился сделать действие комедии максимально самостоятельным; внесценические ассоциации уже не играли в ней такой злободневной роли, как прежде. Упоминание главнокомандующего было ему важно не столько как намек на конкретное лицо, сколько как штрих к характеристике Хлестакова, добирающегося в «сцене вранья» до самых больших иерархических высот (и в связи с этим, конечно, как штрих к художественному миру комедии в целом).

Реплика Хлестакова: «Все это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф... все это я написал» — также превышает традиционную комическую «отсылку» к реальным явлениям. Сегодняшний зритель уже смутно воспринимает конкретный смысл этих упоминаний, однако он хорошо улавливает создаваемое ими впечатление разнородности и случайности, — то, ради чего прежде всего и введены эти реалии в речь Хлестакова.

С другой стороны, в работе над комедией Гоголь всемерно сужал круг реалий. Он устранял те, которые имели самодовлеющее значение, нарушали цельность поэтического строя комедии.

Гоголь, конечно, заботился о максимальном приближении своего «сборного города» к реальному миру, но он это делал другим путем: с помощью «округления» комедийного действия, последовательного отделения его от зрительного зала «четвертой стеной».

И все же есть в комедии одно-два места, нарушающие принцип «четвертой стены»!

После разоблачения Хлестакова, во время чтения его письма, герои комедии произносят свои реплики, адресуясь в зрительный

зал: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь...», «И не остроумно! свинья в ермолке! где ж свинья бывает в ермолке» и т. д.

А через несколько мгновений, как в парабасе древней аттической комедии, звучит знаменитое «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!..»

В тексте комедии эта реплика не сопровождается ремаркой «к зрителям», следовательно, адресуется Городничим обступившим его гостям. Но в «Развязке Ревизора» реплика послужила темой специального обсуждения. Семен Семенович («человек... немало света») воспринимает фразу Городничего именно как реплику в зал: «...Какое неуважение, какая даже дерзость... как сместь сказать в глаза всем: «Что смеетесь? над собою смеетесь!» Петр Петрович («человек большого света») подтверждает ту же мысль: «...Вероятно, не одному из сидевших в театре показалось, что автор как бы к нему самому обращает эти слова «над собою смеетесь!». В ответ на эти замечания Первый комический актер (то есть М. Щепкин), ссылаясь на сообщенное ему мнение самого автора, объясняет: «...Вышло это само собой. В монологе, обращенном к самому себе, актер обыкновенно обращается к стороне зрителей. Хотя Городничий был в беспамятстве и почти в бреде, но он не мог не заметить усмешки на лицах гостей, которую возбудил он смешными своими угрозами всех обманувшему Хлестакову... Но позвольте мне с моей стороны сделать запрос: ну что если бы у сочинителя точно была цель показать зрителю, что он над собой смеется?»

Таким образом, реплика адресуется персонажам, но в то же время произносится в сторону зрителей; при этом Первый комический актер не видит ничего зазорного в том, что зрителями она может быть принята на свой счет. В заключительном монологе Первого комического актера об этом сказано со всей определенностью: «Не возмутимся духом, если бы какой-нибудь рассердившийся городничий, или, справедливей, сам нечистый дух шепнул его устами: «Что смеетесь? над собой смеетесь!» Гордо ему скажем: «Да, над собой смеемся...» Очевидно, в подаче реплики Гоголем допускалась нарочитая двойственность: фиксировалась ее сценическая мотивированность и адресованность к персонажам, но в то же время предполагалась и ее обращенность к зрителям⁷³.

⁷³ Сценическая история реплики (которая требует специального исследования) реализовала обычно установку «на зрителя». Вот свидетельство о спектакле в Малом театре с участием Щепкина: «До сих пор, как живой, стоит М. С. Щепкин, в роли городничего, и в ушах моих раздается его знаменитое обращение к зрителям: «Чему смеетесь?! Над собой смеетесь!» (Этвен. Сквозник-Дмухановский // Театр и искусство, 1909, № 12. С. 226). Небезынтересен также комментарий рецензента по поводу премьеры «Ревизора» в Художественном театре (18 декабря 1908 г.): «Художественный театр необыкновенно строго провел демаркационную черту между сценой и зрительным залом — никогда ни одного сло-

Что это: непоследовательность драматурга? Или же чуть заметная «лукавая усмешка мастера», на мгновение нарушающая иллюзию беспристрастия и невмешательства в комедийное действие?

И внешние толчки в развитии интриги, и элементы «фарсового гротеска», и нарушение принципа «четвертой стены» — все это явления одного порядка. Они ведут нас в глубь жанра комедии.

«Ревизор» строится как комедия характеров, исключая вмешательство извне. Его юмор психологичен и обусловлен несходством и многообразием человеческих типов. Его действие объективировано и не допускает выхода за рампу.

Это норма «Ревизора», формула его внутренней организации. Однако Гоголь нарушает эту норму.

Мы снова попадаем в поле действия противоположных тенденций его художественной мысли.

Гоголь верил в то, что существование человечества не бессмысленно, не алогично, что через всю историю проходит одна «общая мысль». Он верил также в то, что эту мысль можно схватить, воспроизвести — в труде ли историка или в «полной поэме» художника.

Но раздробленность «нашего юного и дряхлого века», усиленная и обостренная русскими полицейски-бюрократическими порядками, на каждом шагу грозила опрокинуть эту веру. Меркантильный век рождал ощущение алогизма, фрагментарности.

Гоголь мог бы поддаться этому ощущению, как поддались ему на рубеже XVIII—XIX веков романтики. Но он стремился стать выше «хаотической точки зрения». В «Авторской исповеди» Гоголь пометил «Ревизором» начало своего творческого пути как комического писателя с осознанным «моральным» заданием. «Ревизор» был

ва, ни одного взгляда «в публику». А в «Ревизоре» имеется знаменитое «Чему смеетесь!...». Городничий не решился сказать эту реплику персонажам, но не сказал и в зал — и бросил эту фразу... вверх в небеса. И небеса вистину смеялись, только не над собою, а над прямолинейностью людей, боящихся расстаться с догмой при каких бы то ни было обстоятельствах» (*Яблоновский Сергей. «Ревизор» // Русское слово, 1908, 20 декабря*).

Специальный вопрос: с какого времени упомянутая реплика стала звучать со сцены? Поскольку этой реплики не было в первоначальном сценическом тексте, отличавшемся от текста печатного. С. Данилов делает вывод, что она впервые была произнесена в 1870 г., когда «на Александринской сцене, наконец, впервые прозвучал полный текст комедии Гоголя» (*Данилов С. Гоголь и театр. Л., 1936. С. 190*). Но едва ли это так: логично предположить, что исполнители роли Городничего и раньше произносили эту реплику. В «Развязке Ревизора» реплика обсуждается как реальная часть сценического текста; Щепкин говорит о ней как о принадлежащей к его роли. Это подтверждается и приведенным выше свидетельством Этьена, видевшего игру Щепкина «в начале 60-х годов» (Щепкин умер в 1863 г.). Настоящим замечанием мы исправляем и то место в нашей книге «Комедия Гоголя «Ревизор»» (М., 1966. С. 94), где повторен ошибочный вывод С. Данилова.

программным произведением Гоголя, утверждавшим и цельность современной человеческой жизни, и возможность ее цельного (художественно-образного) познания. Затем эти принципы Гоголь намеревался закрепить «Мертвыми душами»...

Но Гоголь был беспощадно правдив, и идею цельности он утверждал, не скрадывая противоречия времени, а обнажая их. Это значит, что нечто от «страшного раздробления жизни» входило важнейшей краской в его художественный мир.

Оно не только продиктовало Гоголю «ситуацию ревизора» как современную (и извращенную) форму человеческой общности.

Оно не только привело к открытию центрального образа этой ситуации, Хлестакова, как «олицетворенного обмана» и к созданию особой миражной интриги.

Но оно также наложило отпечаток и на жанр «Ревизора», обусловив некоторые отступления от принятой «нормы».

В силу всего сказанного мы и определяем «Ревизор» как комедию характеров с гротескным отсветом.

В «Портрете» (редакция «Арабесок») художник-монах говорил, что если «в мире нашем... совершается все в естественном порядке», то антихрист должен родиться и проникнуть в мир «сверхъестественным образом».

Так, в совершенно «естественном порядке», протекает действие комедии. Один поступок влечет за собой другой. Причина приводит к следствию. Все звенья строго сочленены, как кольца в цепи. Комедийная жизнь функционирует, как хорошо налаженный механизм.

Но что-то почти неприметно «царапает» сознание читателя: то гротескная, алогичная ассоциация, вдруг возникающая и бесследно исчезающая; то мгновенное нарушение принципа «четвертой стены». И, наконец, эти два «толчка извне», в начале и в конце действия, словно приоткрывающие какую-то глухую подземную работу...

Хлестаков — это не Антихрист из «Портрета». Но Городничий говорит о нем: «Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенькой, тоненькой — как его узнаешь, кто он?»

Городничий хочет сказать, что ревизор теперь пошел какой-то странный и что виновато во всем нынешнее странное время. Надо, однако, добавить, что «странен» не только «ревизор», но в известной мере и Городничий и чиновники. Чтобы так обмануться в Хлестакове, им надо было вдоволь хлебнуть воздуха нового времени.

Герои «сборного города» живут как у кратера вулкана, с минуты на минуту ожидая удара и катастрофы. В этом художественная функция внешних «толчков», выпадающих из строя комедии харак-

теров. И если первый толчок (письмо Чмыхова) привел «общую группу» в движение, побудил к суетливой, лихорадочной деятельности, то второй — известие о настоящем ревизоре — заставил ее окаменеть...

В истории новой европейской комедии положение «Ревизора» особое и, может быть, исключительное. Он близок к важнейшим направлениям реалистической художественной мысли XIX века, но выражает их по-гоголевски оригинально.

«Ревизор» разделяет стремление новейшей европейской драмы к крайнему обобщению. Правда, широта «Ревизора» может показаться довольно скромной по сравнению с эпичностью «Бориса Годунова» (1825), «Смерти Дантона» (1835) Бюхнера или «Принца Гомбургского» (1810) Клейста. В этих пьесах на театральные подмостки выходят десятки и сотни героев; оживают целые исторические эпохи: войны, междоусобия, революции. Зритель еле успевает следить за бурными событиями царствования Годунова и польской интервенции, французской революции накануне падения якобинской диктатуры или борьбы немцев со шведами в год битвы при Фербеллине. Однако у «Ревизора» есть свое преимущество в обобщении.

В «Борисе Годунове», «Смерти Дантона», «Принце Гомбургском» и других эпически широких драмах нового времени действие разомкнуто. Люди приходят на сцену и уходят; ветер истории свободно продувает сценическую площадку. Особенность начала и конца пьесы символизирует эту открытость: действие завязывается и обрывается на полуслове. Вспомним пушкинское «Народ безмолвствует», таящее в себе возможности новых перипетий и, следовательно, новых драм. Диапазон названных пьес очень широк, но за его пределами остаются пространства еще более обширные.

В «Ревизоре» же художественный мир замкнут. Графически он напоминает более окружность, чем полосу, имеющую за пределами сцены начало и продолжение. Завязка, вызвавшая «ситуацию ревизора», начинается собственно историческую жизнь Города; по-видимому, до этого момента ничего достойного внимания историка-художника (то есть ничего находящегося на уровне цельной, общенародной заботы) в городе не происходило. Финал «Ревизора» не таит в себе зерна новых коллизий, он как бы подводит черту «миражной жизни». Все герои комедии (кроме Хлестакова и Осипа) принадлежат этому миру и от начала до конца участвуют в ее действии. Все происходящее в ней выведено из «наличного материала», заложено уже в природе сценического мира.

Благодаря этому реальный масштаб «Ревизора» значительно больше номинального. Перед нами действительно, как в старой аттической комедии, «весь» мир.

Однако к крайнему обобщению Гоголь идет через конкретный и целенаправленный анализ характеров и общественного быта. Тут первостепенное значение для Гоголя имело взаимодействие с традицией Мольера.

Как писал Гюстав Лансон, «комизм и правда извлекаются Мольером из одного и того же источника» — «из наблюдений над человеческими типами». Шутка Мольера — «интенсивное проявление характера, обнаруживающегося сразу во всей своей глубине»⁷⁴. Гоголь вполне оценил это достижение Мольера («...ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры...»). Однако он считал, что типологическое мастерство должно быть поднято еще выше — на уровень исторического сознания XIX века; что характеры должны быть разработаны «не в общих, вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме» («Петербургские записки 1836 года», VIII, 186); что, наконец, современность характеров должна быть дополнена современностью ситуации («ситуация ревизора» вместо проделок хитроумных влюбленных).

Гоголь точно предугадал судьбы русского и европейского театра. Все развитие реалистической драмы XIX—XX веков пошло под знаком художественного исследования характеров. В театре Тургенева, Ибсена, Чехова искусство психологического анализа бесконечно утончилось и углубилось; были выявлены мельчайшие движения и полутона духовной жизни человека; появились новые понятия: психологический подтекст, подводное течение и т. д. Драматургия Горького и Брехта пристально исследовала социальные основы характера, усилила внимание к сфере интеллектуальной жизни человека. По всем этим «статьям» «Ревизор» не может соперничать с последующими великими произведениями. Но, пожалуй, ни к одной другой драме не подходит так название «комедии характеров», как к «Ревизору».

«Ревизор» не только выявляет характеры; он ими сцементирован. От еле заметного психологического свойства любого персонажа зависит весь ход пьесы. В известном смысле можно даже утверждать, что в «Ревизоре» ничего нет, кроме характеров. Там, где начинается их самообнаружение, возникает действие пьесы. И в тот момент, когда они исчерпывают себя, действие кончается. Комедия характеров явилась в конце концов той «формулой жанра», в которую вылилось гоголевское обобщение.

⁷⁴ Лансон Г. История французской литературы. Т. I. М., 1896. С. 655.

Одного этого было бы достаточно, чтобы «Ревизор» занял свое почетное место в истории новейшей драматургии. Но Гоголь усложнил жанр «Ревизора»: по художественной ткани комедии характеров осторожно, не разрушая ее структуру, драматург пропустил одну-две еле заметные гротескные нити.

Их художественные традиции сложны и глубоки: они ведут через поэтику романтиков к фарсовым и гротескным элементам литературы классицизма и Возрождения, к древним источникам народного театра (украинский «вертеп», итальянская комедия дель арте, античная сицилийская комедия). В общем построении драмы Гоголь отталкивался и преодолевал эти традиции (поскольку они мешали психологической дифференциации, углублению характеров). Но кое-что от них все же вошло в поэтику «Ревизора» — в лежащие в ее основе структуру и образ жизни «сборного города».

VIII. После «Ревизора»: «Женитьба», «Игроки», «Маленькие комедии», «Театральный разъезд...»

После окончания в декабре 1835 года основной работы над «Ревизором» (дорабатывалась и совершенствовалась комедия и в последующие годы) писатель завершил и некоторые из ранее начатых пьес. «Ревизор» определился как своеобразный центр драматургии Гоголя. Все сделанное им потом написано как бы с оглядкой на «Ревизора», развивает и частично видоизменяет поэтические принципы великой комедии.

Говорим прежде всего о развитии миражной интриги в «Женитьбе» (которую Гоголь дописывал весной 1836 г. и затем в 1840–1841 гг.) и в «Игроках» (начатых еще в Петербурге до июня 1836 г. и законченных в 1842 г.).

Чтобы провести параллели между комедиями, представим себе миражную интригу как взаимодействие двух или нескольких уровней, осуществляемых действиями различных персонажей.

В «Ревизоре» на уровне Городничего и других чиновников происходит прием, обработка, обхождение «ревизора», то есть реализуется идея ревизии. На уровне же Хлестакова происходит почти рефлекторное подыгрывание, «вживание» в ситуацию вне реализации или даже понимания ее сути, то есть становится проблематичной сама идея ревизии. Второй уровень берет верх над первым, отменяет его.

Два уровня взаимодействуют и в сюжете «Женитьбы», так как мотив соперничества «женихов» прикрывает другой, более важный мотив.

На уровне уже знакомых нам по «Женихам» соперников: Яичницы, Онучкина (впоследствии Анучкина), Жевакина — все определяется тем, *кто* из них оттеснит и победит другого и *кого* выберет сама невеста. В эту игру включается и Подколесин и с помощью Кочкарева «выигрывает». Но тут-то обнаруживается, что гоголевская комедия сложнее обыкновенной, «жизненной» ситуации соперничества и женитьбы (аналогично «Ревизору», где ситуация также усложнена «неправильным» ревизором — Хлестаковым). На уровне Подколесина и Кочкарева ставится под вопрос *само отношение персонажей к женитьбе*, сама целенаправленность и осмысленность их поступков.

Нерешительна, прежде всего, сама невеста (это было и в «Женихах»). От мечтаний соединить достоинства всех женихов в одном лице («Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...» и т. д.), чтобы не упустить ничего, она приходит к мысли положиться во всем на жребий, на случай: «какой выберется, такой пусть и будет»...

Нерешительность невесты гипертрофически возрастает в Подколесине. Агафья Тихоновна колеблется в выборе жениха. Подколесин колеблется в самом решении женитьбы.

Непоследовательность Подколесина, ускользнувшего из-под венца в самый неожиданный момент, когда все уже было договорено и налажено, сродни той особенности гоголевской характерологии, которую мы определили как проявление странного и необычного в поведении персонажей (см. об этом в III главе). Но, как отмечалось, эта особенность не исключает внутреннюю психологическую мотивированность. В «Женитьбе» как произведении драматическом, не допускающем авторских пояснений, интроспекции и т. д., возможность психологических интерпретаций особенно широка. Одна из них — объяснение необычного поведения Подколесина в связи с необходимостью решающего выбора — то есть жизненно важной, единственной в своем роде, окончательной (исключающей какое-либо последующее исправление) ситуацией.

Меньше всего Подколесин напоминает традиционного для водевиля «старого холостяка», не желающего поступиться свободой. Наоборот, все мечты его влекутся к женитьбе. Он уже переживает мысленно женитьбу во всех подробностях, не без гордости подумывает о том, какое впечатление произведет этот шаг на других — на портного, сапожника и т. д. Но чем решительнее его намерения, тем сильнее внутренний страх. Страх перед переменой, которая внезапно и навсегда наступит в его жизни: «Как же не странно: все был неженатый, а теперь вдруг женатый». Комизм знаменитого последнего монолога Подколесина (перед прыжком в окно) состоит

в предельном возрастании и в мгновенном «замыкании обоих чувств», их переходе одно в другое: никогда еще Подколесин так сильно не хотел жениться и именно поэтому никогда еще так не страшился перемены (отсюда внезапность и внешняя немотивированность бегства Подколесина).

Повторяем, что это не единственная, а лишь одна из возможных интерпретаций. Во всяком случае, вторым уровнем вновь отменяется и снимается первый.

И колеблющаяся в выборе женихов Агафья Тихоновна, и колеблющийся в самом решении жениться Подколесин нуждаются в опекуне. И такой опекун находится в лице Кочкарева, превосходящего своей энергией и напором профессиональную сваху. В тонком параллелизме двух «сватов» тоже скрыто типично гоголевское усложнение ситуации.

Фекла Ивановна знает, ради чего она сносит брань, хитрит, обманывает. Но для чего хлопочет Кочкарев? Не ради хлеба, конечно, и не ради дружбы... В одной из черновых редакций «Женитьбы», как правильно отметил А. Слонимский⁷⁵, еще мерещилось что-то похожее на «цель»: Кочкарев, только что женившийся по сватовству Феклы, говорит ей: «Ты, пожалуй, еще так его [Подколесина] подденешь, женишь на такой королеве, что мороз по коже подерет». Но в окончательном тексте (где эта реплика снята), кажется, все обстоит проще и сложнее: не дружеское участие и вообще не какое-либо осознанное побуждение, а просто неугомонная юркость и живость характера управляют его действиями.

«Незаинтересованность» Кочкарева была отмечена Белинским. Приведя реплику Кочкарева: «Да если уж пошло на правду, то и я хорош... Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло?.. А просто черт знает из чего! Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он чего-нибудь делает!» — Белинский заметил: «В этих словах — вся тайна характера Кочкарева»⁷⁶.

А между тем Кочкарев так свыкся с идеей женитьбы, отдал ей столько сил, изобретательности, энергии, что кажется порою: не Подколесин женится, а он сам. «Если не хочешь для себя, так для меня по крайней мере... Ну, вот я на коленях!.. Век не забуду твоей услуги...»

Один, кровно заинтересованный в предстоящей женитьбе, бездеятелен и нерешителен. Другой, не имеющий к ней никакого отношения, активен и напорист. Все извращено, «все происходит наоборот» («Невский проспект»).

⁷⁵ Русские классики и театр. С. 322.

⁷⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 575.

Таким образом, параллелизм сватов в «Женитьбе» тоже вносит свою лепту в миражную интригу. Эта «миражность» усилена тем, что Кочкарев, толкающий вперед действие, внешне имитирует активного, волевого персонажа классической комедии и водевиля (Скапена, Криспина, Фигаро и т. д.), такого персонажа, который выступает посредником между любящими и устраивает их дела. А на самом деле деятельность Кочкарева бесцельна, бессмысленна и, уж во всяком случае, не ведет ни к какому результату. И в «Женитьбе» все оканчивается ничем, и в тот момент, когда, казалось бы, все устроилось, вдруг — «отдаление желанного предмета на огромное расстояние». Именно — «на огромное расстояние», потому что бегство Подколесина не совсем обычное бегство жениха; или, как говорит Фекла в своей манере, «еще если бы в двери выбежал — иное дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно — уж тут, просто мое почтение!».

Миражную интригу развивает и комедия «Игроки». Ихарев уже мысленно видит в своих руках «двести тысяч», добытых плутовством и хитростью, как вдруг оказывается, что он сам обманут еще большими мошенниками...

Но сказать, что в «Игроках» разрабатывается ситуация «обманутого обманщика», — это значит еще ничего не сказать о специфически гоголевском решении традиционной темы. У Гоголя важно то, каким образом Утешительный и компания надувают Ихарева.

В основе комедии сложный, разветвленный образ «игры-жизни». Гоголь намечает несколько уровней в этом образе. Один — честная игра, игра по установленным правилам. Ихарев отступает от них, полагаясь на крап и подлог.

Однако на этом уровне нужны своя сметка, ум, хитрость, наконец, терпение. Удача дается шулеру «потом, трудом». Отсюда, между прочим, неподражаемый комизм «Игроков», переносящий в мир игры, шулерства категории большой «честной» жизни, различных профессий и занятий.

Утешительный говорит, что он и его товарищи приняли Ихарева вначале «за человека обыкновенного». «Но теперь видим, что вам знакомы высшие тайны... Позвольте узнать, с каких пор начали исследовать глубину познаний?» Ихарев не без самодовольства отвечает: «Признаюсь — это уже с самых юных лет было моим стремлением». Прием подобного переноса восходит к фольклору: в народных балаганных представлениях «грабежи и воровство изображаются как различные ремесла»⁷⁷; например, «обворовать» означает «побрить», следовательно, вор уподобляется цирюльнику. Выс-

⁷⁷ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 462.

шей точки этот род комизма достигает в «Игроках», в рассказе Швахнева об одиннадцатилетнем мальчишке, который «передергивает с таким искусством, как ни один из игроков». На этого мальчишка специально приезжают посмотреть, расспрашивают его отца: «Извините, я слышал, что Бог наградил вас необыкновенным сыном». «Да, признаюсь», говорит (и мне понравилось то, что без всяких, понимаете, этих претензий и отговорок), «да», говорит, «точно, хотя отцу и неприлично хвалить собственного сына, но это действительно в некотором роде чудо, Миша!» говорит, «поди-ка сюда, покажи гостю искусство!»... Начал он метать — я просто потерялся. Это превосходит всякое описание». Так ведь рассказывают о вундеркинде — гениальном музыканте или математике...

Символом этого труда, долготерпения и таланта является «заповедная» колода Ихарева, которой даже имя дано человеческое — Аделаида Ивановна, — столько вложено в нее сил и любви! Вместе с тем это и символ определенной устойчивости: ведь там, где делается ставка на хитрость, труд и талант, можно ждать «правильности» результата: победит хитрейший и искуснейший. (Сравним тот же мотив в «свернутом виде» в «Мертвых душах»: Ноздрев занят подбором колоды, на которую «можно было бы *понадеяться, как на вернейшего друга*»).

Но тот уровень игры, который рекламирует Утешительный, являет собою уже нечто новое. Не нужно самому составлять колоду, достаточно заплатить специальному человеку за подобранный ключ: «...это то, что называется в политической экономии распределение работ» (снова перенос на сферу мошеннической деятельности категорий общественной жизни!). Не нужно с ловкостью подсовывать крапленую колоду во время игры — в ход заранее пускаются специальные «агенты». Жулничество ставится на широкую ногу, опирается на распределение обязанностей и на своеобразный сценарий, что делает излишним тяжелый индивидуальный труд и терпение.

Однако Утешительный и его компания обманули Ихарева не на демонстративно заявленном ими уровне «игры», а на другом. Это тоже была широко поставленная афера, основанная на законченном сценарии и распределении ролей, однако она предательским образом оказалась направленной против своего же компаньона, якобы принятого в «дружеский союз» и участвующего в общем действе.

Подобно тому как в «Ревизоре» на уровне Хлестакова делается проблематичной идея ревизии, а в «Женитьбе» на уровне Подколесина — идея женитьбы, так в «Игроках» на уровне Утешительного становится проблематичной идея игры (как игры карточной). Компания Утешительного реализовала некарточную игру, некарточный обман, при котором карты были использованы лишь как вспомога-

тельное средство, как род бутафории. И вновь последним уровнем «игры» отменяются предыдущие.

Каждый из этих уровней игры отличается от предшествующего все большей степенью отступления от правил, все большей долей жульничества. И побеждает тот, кто делает вид, что принимает условия своего противника, на самом же деле ведет игру более коварную. Но может ли он сказать, что его уровень «игры» последний? «Употребляй тонкость ума!.. — жалуется обманутый Ихарев, — тут же под боком отыщется плут, который тебя переплутует!» В силу той же неожиданной логики генерал-правдолюб в «Мертвых душах», прогнавший одних мошенников, «скоро очутился в руках еще больших мошенников».

Но если так, то ни один «плут» не может считать, что владеет высшей тайной жизни. Последняя мысль Ихарева, явившаяся ему словно в озарении от перенесенного удара, такова: «Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ничего не смыслит, ни о чем не думает, ничего не делает, а играет только по грошу в бостон поддержанными картами».

Эти заключительные строки комедии (не имеющие уже отношения к компании Утешительного) словно возвращают нас вновь к Хлестакову как некоей предельной идеальной точке этой неправильности, где отсутствие «рвения» и «труда» просто оборачивается безмыслием и непреднамеренностью поступков⁷⁸.

И тут уместно сказать еще об одной общей черте гоголевских комедий, возвращающей нас к немой сцене «Ревизора». Немая сцена единственная в драматургии Гоголя, однако близкие к ней сцены намечаются у него несколько раз. В «Женитьбе» — когда все узнают, что Подколесин «выпрыгнул в окошко», и невеста «вскрикивает, всплеснувши руками». В «Игроках» — когда Ихарев, узнав об обмане, «в изнеможении упадет на стул». Можно с полным основанием предположить, что сходная сцена была и во «Владимире 3-ей степени».

Во всех случаях это высокая степень потрясения, выражающая ужас персонажей перед неожиданным исходом событий. Иначе говоря, это *тот самый момент сюжета*, в который раскрывалось «старое правило («вдруг... отдаление желанного предмета на огромное расстояние»). В «Ревизоре» эта ситуация перешла в немую сцену, потому что потрясение было наивысшим и потому что изображение города имело добавочное, обобщающее значение, но и в ос-

⁷⁸ Подробнее о соотношении игровых уровней в «Игроках» см. в нашей книге: Диалектика художественного образа. М., 1987; глава «О понятии игры как художественном образе».

тальных пьесах ужас перед «открытием» неправильности, хаотичности, раздробленности жизни передан аналогичными сценами довольно отчетливо.

В одном отношении миражная интрига «Игроков» превосходит все остальное в гоголевском творчестве — и «Ревизора» и «Женитьбу». А именно в том отношении, что действие «Игроков» наиболее «закрытое».

В «Ревизоре» зрителям не ясен до конца четвертого действия исход интриги (уедет ли Хлестаков благополучно?) и до конца пятого действия исход ситуации (прибудет ли настоящий ревизор?). Однако из комедии с самого начала ясно, «кто есть кто», то есть какой вид действий представлен каждым уровнем — и Городничим и Хлестаковым (еще до появления последнего, с помощью монолога Осипа во втором акте, предотвращается возможность малейшего заблуждения зрителя насчет того, кто такой Хлестаков).

Аналогичное положение в «Женитьбе»: нам неизвестен до конца пьесы исход интриги (женится Подколесин или нет?), но известно, какой уровень представляют Подколесин и другие женихи.

В «Игроках» мы не знаем до конца пьесы не только исхода интриги, но и то, какой же уровень игры реализует одна из сторон — а именно компания Утешительного. Характер его действий скрыт, сговор происходит за сценой — в буквальном смысле за сценой; поэтому сигналами сговора являются лишь многочисленные уходы Утешительного за сцену — как потом выяснится, для режиссуры и руководства осуществляемого им сценария. Открытие истины для Ихарева в конце пьесы является одновременно и открытием для зрителя⁷⁹. Зритель впервые уравниен с персонажем в отношении знания или, вернее, незнания того, насколько возможно отступить от принятого типа игры, какие неожиданности и подвохи таит в себе жизнь.

Развитие миражной интриги в «Игроках» совершалось вместе с расширением и прозаизацией материала, предмета изображения.

«Игроки» расширили гоголевскую панораму современных характеров. Как раз ко времени окончания работы над комедией относятся знаменитые строки из «Театрального разъезда...» о том, «что все изменилось давно в свете» и что теперь более «имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь». Комизм гоголевских персонажей часто и состоит в трепетном страстном («электричество» чина и т. д.) переживании «низких чувств»

⁷⁹ Один из первых рецензентов «Игроков» писал: «...С каким мастерством ведена тут *басня*, как до самого конца пьесы зритель не угадывает развязки! В этом сознаются самые отчаянные, присяжные русские театралы» (Репертуар и Пантеон, 1843, кн. 6, отд. 5. С. 97; курсив автора рецензии).

и в том, что они открыто признаются себе в этом. Ихарев перед игрой говорит: «Эх, хотелось бы мне их обчистить! Господи Боже, как бы хотелось! Как подумаешь, право, сердце бьется... Просто рука дрожит...»

Что же касается поисков Гоголем современного сюжета («плана»), то «Игроки» представляют собою один из самых ярких примеров новаторства, отступления от традиции. В «Игроках» не было не только и намека на любовную интригу, но и ни одной женской роли, что тотчас же отметила критика. «Игрокам» поставили в вину, что не сцене нет ни одной женщины... — писал уже упоминавшийся нами рецензент, становясь целиком на сторону Гоголя. — В самом деле, как же обойтись пьесе без женских ролей? Женские роли, как известно, одно из наслаждений деспотов-театралов наших, и потому должны быть во всякой пьесе, хоть бы где их и вовсе не нужно»⁸⁰. Отсутствие женских персонажей служит рецензенту одним из доказательств, что гоголевская драматургия не может быть понята «в рамках мольеровской комедии».

(Вместе с тем интересно отметить явно пародийную модификацию любовного мотива в «Игроках», воплощенного в колоде карт. Отношение к ней Ихарева — почти как привязанность к женщине. «...Да, Аделаида Ивановна. Послужи-ка ты мне, душенька, так, как послужила сестрица твоя... так я тебе, приехавши в деревню, мраморный памятник поставлю». В дальнейшем мотив развивается. В момент мнимого сговора Ихарева и компании Утешительного возникает даже версия «женитьбы»: «Аделаида Ивановна. Немка даже! Слышь, Кругель, это тебе жена». Зато в момент поражения Ихарева Аделаида Ивановна летит наземь как не оправдавший ожиданий кумир. «Ихарев (в ярости). Черт побери Аделаиду Ивановну!»⁸¹)

Особое место в драматургии Гоголя занимают его пьесы: «Тяжба», «Лакейская», «Отрывок» (написаны в 1839–1842 гг.). Как и опубликованное ранее «Утро делового человека», они представляют собою обработку и развитие отдельных сцен «Владимира 3-ей степени». Гоголь отказался в них от универсализации, от цельной картины современной жизни, которую, по его мнению, должна давать комедия (поэтому он отказывался причислять эти пьесы, как, впрочем, и «Игроков», к жанру «комедии» и выдвинул для них иное жанровое обозначение: — «драматические отрывки и отдельные сцены»). Но, оставив в стороне широкие рамы комедии, Гоголь со-

⁸⁰ Репертуар и Пантеон, 1843, кн. 6, отд. 5. С. 97.

⁸¹ Добавим, кстати, что Аделаида Ивановна — явная параллель к небезызвестной подруге значительного лица Каролине Ивановне, «даме, кажется, немецкого происхождения, к которой он чувствовал совершенно приятельские отношения». Сравним догадку Утешительного относительно немецкого происхождения Аделаиды Ивановны.

средоточился в каждой пьесе на особенно пристальном исследовании «современных страстей и странностей». В параллель к маленьким трагедиям Пушкина гоголевские «отрывки» и «сцены» с полным правом могут быть названы «маленькими комедиями».

В «маленьких комедиях», как и в «Игроках», персонажи отдаются «низким страстям» трепетно и без остатка. Александр Иванович в «Утре делового человека» открыто говорит себе, что он будет пакостить своему сослуживцу Ивану Петровичу: «Еще просит, чтобы я замолвил за него... я таки тебе удружу порядочно...» В «Тяжбе» Пролетов, получивший компрометирующие сведения о Бурдюкове, чувствует в душе «какое-то эдакое неизъяснимое удовольствие, как будто или жена в первый раз сына родила, или министр поцеловал тебя при всех чиновниках в полном присутствии. Ей-богу! эдакое магнетическое какое-то!» (снова характерная фразеология, напоминающая нам об «электричестве» чина, капитала и т. д.).

Бросается в глаза классически четкая композиция «сцен» и «отрывков», повторяющая — в малом масштабе — композицию его «больших комедий». Пьеса обычно вводит нас *in medias res*, в «середину вещей», ставя перед какой-либо «страстью» или желанием персонажа. В «Утре делового человека» это честолюбивые мечтания чиновника; в «Отрывке» — замысел Марьи Александровны относительно военной карьеры и выгодной женитьбы сына; в «Тяжбе» — зависть Пролетова к своему товарищу и смутное — пока еще — желание ему «нагадить». Затем Гоголь обычно проследживает развитие «страсти», обрывая действие там, где эта страсть или начинает воплощаться в реальный план (интрига Пролетова, сговор Марьи Александровны с Собачкиным), или приводит к обратному результату, к «открытию» (финал «Утра делового человека», где в Александре Ивановиче вместо союзника Ивана Петровича нам открывается его злейший враг). Во всех этих комедиях, где персонажи сгруппированы вокруг одного события, повторяется — в малом масштабе — гоголевское единство ситуации.

Но есть одна драматическая сцена, намечающая совершенно иные поэтические принципы. Мы говорим о «Лакейской».

В «Лакейской» не столько проследживается развитие одной (или нескольких) современных «страстей», сколько характеризуется дух целого социально-психологического явления. Уже начало комедии, когда три лакея дремлют, «уткнувши головы один другому в плечо», и спорят, кому открывать дверь, вводит нас в атмосферу сонной лени, животного, свиного прозябания. В дальнейшем драматург конденсирует эту атмосферу почти до осязаемой плотности — и искусным варьированием мотивов сна («...нечто я не человек, что уж и заснуть нельзя»), и сравнениями лакеев со свиньями

(«...ведь ты, не говоря дурного слова, на свинью похож, ей-богу»). А разговоры о предстоящем «бале», диалог дворецкого с Аннушкой, добавляя новые черты к образу «лакейской», показывают, как своеобразно преломляется в этих слоях общества табель о рангах, чиновная иерархия.

Гоголь считал, что ситуация пьесы должна обнимать всех персонажей, «ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело». Но, скажем, роль появляющегося в «Лакейской» «господина в шубе» состоит лишь в том, чтобы назвать свою трудную фамилию — Невелешагин (трижды напоминал он Григорию свою фамилию, а тот все же переврал — Ердашагин!). Функция персонажа тут изменяется: он не столько участвует в действии, сколько приносит с собою добавочный штрих, характеризующий «лакейскую». Точнее сказать, не «приносит с собою» этот штрих, а дает повод, возможность для его нанесения на картину.

Да и самого действия в обычном гоголевском смысле (как развития ситуации) в пьесе нет. Действие развивается как усложнение и детализация одного «образа» — «лакейской».

Как это ни парадоксально, но построение «Лакейской» имеет некоторое сходство с такой пьесой Гоголя, как «Театральный разъезд после представления новой комедии» (начат еще весной 1836 г., закончен в 1842 г.). Правда, в «Театральном разъезде...» есть сквозной герой — «автор», воспринимающий и осмысливающий разнообразные мнения об его комедии. Есть в пьесе и некоторое подобие «единства ситуации»: все персонажи подчинены одному событию (случившемуся еще до начала пьесы) — так или иначе реагируют на премьеру «новой комедии». Но в «Театральном разъезде...» каждый персонаж не столько движет действие, сколько приносит с собою свою «краску», свое «слово» в общую эстетическую тему пьесы. Центральный образ комедии — это кипящий, нарастающий, разноголосый гул голосов, печальный и раздражающий, приводящий в отчаяние и внушающий надежды, — и завершающийся вдохновенно-прекрасным монологом автора.

«Театральный разъезд» — пьеса интеллектуальная и, хочется сказать, теоретическая. В драматической форме, в остром и динамическом диалоге, в колоритных жанровых сценах развиваются сокровеннейшие гоголевские идеи о назначении комического писателя, о роли театра в современном обществе, наконец, о характере общения и структуре единой ситуации. «Театральный разъезд...» — своеобразная рефлексия гоголевского гения.

Готовя пьесу к публикации в 1842 году, в четвертом, последнем томе своих Сочинений, Гоголь рассматривал ее как «заключительную статью» всего издания (письмо к Н. Прокоповичу от 10

сентября—29 августа 1842 г.). Тем самым он подчеркнул итоговое, обобщающее значение пьесы для своих многолетних исканий в области драматургии, в теории комического. А то, что все главные выводы «Театрального разезда...» строились на «Ревизоре», вновь возвращало читателя к этой комедии Гоголя как центральному произведению его драматургии, совершившему переворот не только в русском, но и в европейском театре.

И общая ситуация, и «миражная интрига» характеризуют, как правило, те произведения, которым свойственны также стиль нефантастической фантастики и вторая иерархия духовных и физических способностей. Таким образом, мы получаем новые данные для описания собственно «реалистической» стадии поэтики Гоголя (по крайней мере, его драматургии).

В то же время и общая ситуация, и «миражная интрига» стремятся к совмещению, к реализации в пределах одного произведения. Это стремление в полном смысле парадоксальное, так как языком поэтики оно выражает глубокое и динамическое противоречие гоголевского творчества, в котором тенденция к универсализации, к предельному аналитизму наталкивалась на ощущение фрагментарности «миражности». Гоголевская драматургия — наиболее полная реализация этой коллизии, а «Ревизор» — ее высшая точка, апогей. Перенеся это противоречие на эпическую почву «Мертвых душ», Гоголь не устранил его, но дал ему другое выражение, другой облик. Какой облик — это будет ясно из следующей главы.

«МЕРТВЫЕ ДУШИ». ОБЩАЯ СИТУАЦИЯ И «МИРАЖНАЯ ИНТРИГА» НА ЭПИЧЕСКОЙ ПОЧВЕ

Посмотрим, как реализовалась общая ситуация и «миражная интрига» на эпической почве — в центральном гоголевском творении, в «Мертвых душах». Попутно мы будем касаться движения и других явлений гоголевской поэтики, описанных в предыдущих главах, — например, нефантастической фантастики, развития гоголевской характерологии и т. д.

I. О художественном обобщении

Начнем с одного гоголевского определения, которое даже послужило в свое время предметом небольшой научной дискуссии.

В начале первой главы, описывая приезд Чичикова в город NN, повествователь замечает: «Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два *русские мужика*, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем».

Определение «*русские мужики*» кажется здесь несколько неожиданным. Ведь с первых слов поэмы ясно, что ее действие происходит в России, следовательно, пояснение «русский», по крайней мере, тавтологично. На это первым в научной литературе обратил внимание С. А. Венгеров. «Какие же другие могли быть мужики в русском губернском городе? Французские, немецкие?.. Как могло зародиться в творческом мозгу бытописателя такое *ничего не определяющее определение?*»¹

С. Венгеров посвятил выяснению этого вопроса целую главу своей известной работы «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни». Собственно пассаж с мужиками послужил ему одним из доказательств тезиса, сформулированного названием этой работы. Когда мы передаем свои заграничные впечатления, рассуждал Венгеров, мы обычно прибавляем обозначение национальности. «На веранде сидели две *немочки*», «По площади шли, жестикулируя, три *итальянца*» и т. д. Обозначение национальности проводит черту

¹ Венгеров С. А. Собр. соч. Т. 2. СПб., 1913. С. 139 (курсив С. Венгерова).

между рассказчиком-иностранцем и чуждым ему местным населением, бытом, обстановкой и т. д. В аналогичной ситуации, считает Венгеров, находился автор «Мертвых душ» по отношению к русской жизни. «...Русские мужики» бросают яркий свет на основу отношения Гоголя к изображаемому им быту как к чему-то чуждому, поздно узнанному и потому бессознательно этнографически окрашенному»².

Позднее об этом же определении писал А. Белый: «два *русские* мужика... для чего *русские* мужика?» Какие же, как не русские? Не в Австралии ж происходит действие!

Ничто не сказано; кажется ж: что-то сказано»³.

А. Белый видит в этой детали проявление главного «приема» «Мертвых душ»: «Прием написания «Мертвых душ» есть отчетливое проведение фигуры фикции... суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «всё» и «ничто»; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от «всё», другой — от «ничто»...» Примером может служить появление Чичикова. «Явление Чичикова в первой главе эпиталама безличию; это есть явление круглого общего места, спрятанного в брочку; она и вызывает внимание, кажется чем-то (ее обладатель не кажется «чем-то»); но «что» — фикция: в такой брочке разъезжают *все те, которых называют господами средней руки*; «средняя рука» не определение вовсе; для одних она — одна; для других — другая.

Неизвестно какая»⁴.

А. Белый более прав, чем Венгеров, видевший в гоголевском определении «русский» «ошибку», свидетельство своеобразного «отчуждения» писателя от предмета изображения. По Белому, в этом определении, равно как в множестве гоголевских умолчаний, неопределенных словечек и других проявлений «фигуры фикции» скрыт огромный художественный эффект. Гоголевская неопределенность обращается в нашем эстетическом восприятии яркостью и красочностью.

Но Белый не показал, почему происходит эта метаморфоза. Он совершенно не учитывает, что если бы «фигура фикции» была единственным «приемом» «Мертвых душ», то она не давала бы таких результатов, не вела бы ни к какой яркости и изобразительности. Гоголевские «умолчания», неопределенные словечки и т. д. приобретают силу оттого, что они употреблены *вместе* с другими, совершенно точными, красочными и определенными деталями.

² По существу, Венгеров повторил упрек, который высказывали еще современники Гоголя. В письме к Гоголю от 3 ноября 1844 года А. Смирнова сообщала, что «<Ф. И.> Толстой и после него <Ф. И.>Тютчев... заметили, что москвич уже никак бы не сказал: «два русских мужика» (Русская старина, 1888, № 10. С. 133).

³ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 82.

⁴ Там же. С. 81 (курсив А. Белого)

На той же странице «Мертвых душ» мы встречаем еще одного «молодого человека» — «в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульскою булавкою с бронзовым пистолетом». Где же тут «фигура фикции»?

Или, чтобы держаться той же темы (изображения мужика), портрет дяди Миня: «...широкоплечий мужик с черною, как уголь, бородою и брюхом, похожим на тот исполинский самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка...»

Кроме того, для А. Белого определение «русские» мужики, как и другие предметы «фигуры фикции» (которые мы сейчас оставим в стороне) — это только «прием». Между тем это прежде всего элемент поэтической концепции поэмы, ее «внутреннего смысла».

Прежде всего нужно отметить, что определение «русский» выполняет обычно у Гоголя характерологическую функцию. И в прежних его произведениях оно возникало там, где с формальной стороны никакой надобности в этом не было. «...Одни только бабы, накрывшись полами, да *русские* купцы под зонтиками, да кучера попадались мне на глаза» («Записки сумасшедшего»). Здесь, правда, определение «русские», возможно, понадобилось и для отличия от иностранных купцов, бывавших в Петербурге⁵. Зато в следующих примерах выступает уже чистая характерология. «Иван Яковлевич, как всякий порядочный *русский* мастеровой, был пьяница страшный» («Нос»). То, что Иван Яковлевич русский, предельно ясно; определение лишь подкрепляет, «мотивирует» характерологическое свойство. Такова же функция определения в следующем примере: «...Торговки, молодые *русские* бабы, спешат по инстинкту, чтобы послушать, о чем калякает народ» («Портрет»).

А вот и «русские мужики»: «По улицам плетется нужный народ: иногда переходят ее русские мужики, спешащие на работу...», «Русский мужик говорит о гривне или о семи грошах меди...» («Невский проспект»).

Гоголевское определение «русский» — как постоянный эпитет, и если последний кажется стертым, необязательным, то это происходит из его повторяемости⁶.

⁵ Аналогичный пример из «Портрета»: «Тут была целая флотилия русских купцов из гостинного двора...»

⁶ Кстати, Гоголь не единственный, кто прибегал к подобным определениям. Приведем пример из нравоописательной, «физиологической литературы», что в данном случае особенно показательно. В «Записках покойного Колечкина» Ф. Дершау (Або, 1843) Павлуша именуется «*русским* стихотворцем», хотя и так ясно, что действие происходит в России. Здесь же мы встречаем «*русского* книгопродавца» и «*русского* крестьянина». Гоголевское словоупотребление было предопределено господствовавшей традицией; однако, включаясь в произведение, оно, кроме того, подчинялось собственным законам.

В «Мертвых душах» определение «русский» включено в систему других сигналов, реализующих точку зрения поэмы.

Касаясь в одном из писем Плетневу (от 17 марта 1842 г.) тех причин, по которым он может работать над «Мертвыми душами» лишь за границей, Гоголь обронил такую фразу: «Только там она (Россия. — Ю. М.) предстоит мне *вся*, во всей своей громаде».

Для каждого произведения, как известно, важен угол зрения, под которым увидена жизнь и который подчас определяет мельчайшие детали письма. Угол зрения в «Мертвых душах» характерен тем, что Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны — не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей ее «громаде».

В данном случае художественный угол зрения совпал, так сказать, с реальным (то есть с тем, что Гоголь действительно писал «Мертвые души» вне России, смотря на нее из своего прекрасного «далека»). Но суть дела, конечно, не в совпадении. Читатель мог и не знать о реальных обстоятельствах написания поэмы, но все равно он чувствовал положенный в ее основу «общерусский масштаб».

Собственно точка наблюдения — из «далека» — твердо зафиксирована в первом томе лишь раз, в последней главе: «Русь! Русь! вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека...» И затем увиденное там, на родине, дано контрастом к увиденному здесь, в экзотической, южной, древней (хотя прямо не называемой) стране: «не испугают взоров дерзкие дива природы», «не блеснут сквозь заброшенные одна на другую темные арки ...вечные линии сияющих гор» и т. д. Но принцип сопоставления своего с чужим последовательно проведен во всей поэме — и независимо от фиксирования авторской точки наблюдения.

Это легко показать на примере чисто гоголевских оборотов, которые можно назвать *формулами обобщения*. Первая часть формулы фиксирует конкретный предмет или явление; вторая (присоединяемая с помощью местоимений «какой», «который» и т. д.) устанавливает их место в системе целого.

В произведениях, написанных в начале 1830-х годов, вторая часть формулы подразумевает в качестве целого или определенный регион (например, казачество, Украину, Петербург), или весь мир, все человечество. Иначе говоря, или локально ограниченное, или предельно широкое. Но, как правило, не берется средняя, промежуточная инстанция — мир общерусской жизни, Россия. Приведем примеры каждой из двух групп.

1. *Формулы обобщения, осуществляемого в пределах региона.*

«Темнота ночи напомнила ему о той лени, которая мила всем козакам» («Ночь перед Рождеством»). «...наполненные соломой, ко-

тору обыкновенно употребляют в Малороссии вместо дров». «Комнаты домика... какие обыкновенно встречаются у старосветских людей» («Старосветские помещики»). «...Строение, какие обыкновенно строились в Малороссии». «...Начали прикладывать руки к печке, что обыкновенно делают малороссияне» («Вий») и т. д. В приведенных примерах обобщение достигается в масштабе Украины, украинского, казачьего.

Этот масштаб может быть опрокинут и в историческое прошлое: Остап «имел доброту в таком виде, в каком она могла только существовать при таком характере и в тогдашнее время» («Тарас Бульба», 1-я и 2-я редакции). «...Стулья... массивные, какими обыкновенно отличается старина» («Старосветские помещики»). Из контекста видно, что «тогдашнее время», «старина» подразумевают определенный регион.

2. Формулы обобщения, осуществляемого в пределах общечеловеческого.

«Кумова жена была такого рода сокровище, каких не мало на белом свете» («Ночь перед Рождеством»). «Судья был человек, как обыкновенно бывают все добрые люди трусливого десятка» («Повесть о том, как поссорился...»). «...Один из числа тех людей, которые с величайшим удовольствием любят позаняться услаждающим душу разговором» («Иван Федорович Шпонька...»). «Философ был одним из числа тех людей, которых если накормят, то у них пробуждается необыкновенная филантропия» («Вий»). «...Странные чувства, которые одолевают нами, когда мы вступаем первый раз в жилище вдовца...» («Старосветские помещики»). «...Жизнь его уже коснулась тех лет, когда всё, дышащее порывом, сжимается в человеке...» («Портрет», 1-я и 2-я редакции). И т. д.

Но во второй половине 1830-х годов (на которые падает работа над «Мертвыми душами») в творчестве Гоголя резко возрастает количество формул, реализующих обобщение третьего, «промежуточного» вида — обобщение в пределах русского мира. Убедительные данные предоставляет здесь вторая редакция «Портрета», созданная во второй половине 30—в самом начале 40-х годов.

«Черт побери! гадко на свете!» — сказал он с чувством русского, у которого дела плохи». «Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которых извергает из непочатого лона своего только одна Русь...»⁷ «...Пробегала даже мысль, пробегающая часто в русской голове: бросить все и закутить с горя назло всему».

⁷ Сравним вариант этой формулы из первой редакции: «Это был тот скромный набожный живописец, какие только жили во времена религиозных средних веков». Обобщение осуществляется еще в пределах общечеловеческого (а не чисто русского) мира.

Формулы обобщения в пределах общерусского мира характеризуют тенденцию гоголевской художественной (и не только художественной) мысли, усилившуюся именно к рубежу 1830–1840 годов. В подтверждение можно привести еще примеры из «Шинели» (написанной в 1839–1841 гг.) и из второй редакции «Тараса Бульбы» (созданной также к 1841 г.).

«...Значительное лицо... оставался в том приятном положении, лучше которого и не выдумаешь для русского человека...» («Шинель»). Или возьмем рассуждение обобщающего характера: «Так уж на святой Руси всё заражено подражанием, всякой дразнит и корчит своего начальника» (в той же «Шинели»).

В «Мертвых душах» формулы обобщения, реализующие все-русский, всероссийский масштаб, буквально прославляют весь текст.

«...крики, которыми потчевают лошадей по всей России...», «...трактирах, каких немало повыстроено по дорогам...», «...всего страннее, что может только на одной Руси случиться...», «...дом вроде тех, какие у нас строят для военных поселений и немецких колонистов», «...молдавские тыквы... из которых делают на Руси балалайки...», «...закусили, как закусывает вся пространная Россия по городам и деревням...» и т. д.

Формул обобщения в пределах ограниченного региона или в пределах общечеловеческого «Мертвые души» дают значительно меньше, чем формул только что описанного типа.

С этими формулами гармонируют и другие описательные и стилистические приемы. Таково переключение от какого-либо конкретного свойства персонажа к национальной субстанции в целом. «Тут много было посулено Ноздреву <Чичиковым> всяких нелегких и сильных желаний... Что ж делать? Русской человек, да еще и в сердцах», «Чичиков... любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды?» Чичиков (к этому вопросу мы еще вернемся) нередко объединяется в чувстве, в переживании, в душевном свойстве со всяким русским.

Поэма изобилует также нравоописательными или характерологическими рассуждениями, имеющими своим предметом общерусский масштаб. Обычно они включают в себя оборот «на Руси»: «*На Руси* же общества низшие очень любят поговорить о сплетнях, бывающих в обществах высших...», «Должно сказать, что подобное явление редко попадает на *Руси*, где все любит скорее развернуться, нежели съезжиться...» Или известный пассаж об «умении обращаться»: «...У нас *на Руси* если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться. Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения. Француз или немец век не смекнет и не поймет всех его особеннос-

тей и различий... У нас не то: у нас есть такие мудрецы...» и т. д. Гоголь мыслит общенациональными категориями; отсюда преобладание «общих» примет (называние национальностей, притяжательных местоимений), которые в ином контексте действительно не имели бы никакого значения, но в данном случае выполняют обобщающую смысловую функцию.

В. Белинский следующим образом определил направление эволюции писателя от первых произведений к «Мертвым душам»: «...В «Мертвых душах» он совершенно отрешился от малороссийского элемента и стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова. При каждом слове его поэмы читатель может говорить:

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет»⁸.

«При каждом слове» — это не преувеличение. Общерусский пространственный масштаб создается в поэме «каждым словом» ее повествовательной манеры.

В «Мертвых душах» есть, конечно, характеристики и заключения общечеловеческого, общемирового масштаба: о ходе мировой истории (в X главе), о свойстве людей передавать бессмыслицу, «лишь бы она была новость» (VIII глава), и т. д. Все это повышает значение изображаемого до уровня мировой «истории», о чем мы еще будем говорить. Но путь к всечеловеческому лежит в «Мертвых душах» через национальный, русский масштаб.

Приведем еще одно место — описание поездки Чичикова к Манилову: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать *по нашему обычаю* чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикой вереск и тому подобный вздор... Несколько мужиков, *по обыкновению*, зевали, сидя на лавках перед воротами в своих овчинных тулупах. Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон... *Словом, виды известные*».

С точки зрения ортодоксальной поэтики, подчеркнутые нами фразы лишние, потому что они, как говорил С. Венгеров, ничего не определяют. Но нетрудно увидеть, во-первых, что они функционируют вместе с большим числом совершенно конкретных деталей и подробностей. И что они, во-вторых, создают по отношению к описываемому особую перспективу, особую атмосферу. Другими словами, они не столько приносят с собой какую-то добавочную, конкретную черту (вряд ли бы Гоголь, великий мастер живописных подробностей, затруднился бы добавить, — если бы считал нужным, — еще одну-две), сколько возводят описываемый предмет в общенаци-

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 218–219.

ональный ранг. Описательная функция дополняется здесь другой — обобщающей.

С чисто психологической стороны природа последней, безусловно, достаточно сложна. «Наш», «по нашему обычаю», «по обыновению», «виды известные»... При чтении все это служит сигналом «знакомости», совпадаемости изображаемого с нашим субъективным опытом. Едва ли эти сигналы требуют непременно реализации, то есть вызывания каких-либо четких и определенных зрительных, слуховых и иных представлений. Такая реализация, как известно, вообще не в природе художественной литературы, ее читательского восприятия. В данном же случае скорее даже создается противоположная тенденция: мы, наверное, более «легко», беспрепятственно охватываем сознанием подобный текст, так как эти сигналы обволакивают изображаемое особой атмосферой субъективно-близкого, знакомого. В то же время, создавая такую атмосферу, эти знаки выполняют ассоциативно-побудительную функцию, так как они заставляют читателя не только постоянно помнить, что в поле его зрения вся Русь, «во всёй своей громаде», но и дополнять «изображенное» и «показанное» личным субъективным настроением⁹.

Незначашее с первого взгляда определение «русские мужики», конечно же, связано с этим общенациональным масштабом, выполняет ту же обобщающую и побудительно-ассоциативную функцию, что вовсе не делает это определение однозначным, строго однонаправленным¹⁰. Отступление Гоголя от традиции глубоко оправданно, независимо от того, нарочитое ли это отступление или же оно неосознанно вызвано реализацией общего художественного задания поэмы.

⁹ Кстати, к только что приведенному месту из II главы «Мертвых душ» есть параллель — из черновой редакции «Петербургских записок 1836 года»: «...Пошли писать по обеим сторонам дороги кочки, обгорелые пни сосен, молодой ельннк, торчавший как попало по какому-то серо-зеленому грунту... Бог с ними, с этими видами! На Руси их так много, что уже даже слишком». Сходство настолько явное, что напрашивается мысль о близкой по времени работе писателя над соответствующим отрывком и над второй главой «Мертвых душ». И все же есть отличие: в отрывке сигнал «знакомости» лишь заключает картину; в «Мертвых душах» такие сигналы прошивают все изображение.

¹⁰ В. В. Федоров следующим образом оспаривает мою мысль о роли определения «русский» в «Мертвых душах»: «Ведь из того, что А. Пушкин, например, называет Троекурова «старинным русским баринном», не следует, что жизнь в «Дубровском» изображена в общенациональном масштабе» (Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 132). Конечно, не следует — кто с этим спорит? Но я думаю, читатель заметил, что вопрос поставлен нами совершенно иначе: указанная функция выводится не из изолированного словоупотребления, а из той смысловой системы, в которую это слово включено. Этому не противоречит и то обстоятельство, что в формуле «русский мужик» есть элемент тавтологии и что она поэтому может выполнять и другую функцию, подключаясь к тенденции «алогизма», «хаоса». Об этой тенденции уже говорилось выше в главе 3-ей.

Кстати, чтобы уж не возвращаться к этому вопросу задержимся несколько и на других «ошибках» Гоголя. Они крайне симптоматичны для общего строя поэмы, для особенностей художественного мышления Гоголя, хотя подчас нарушают не только традиции поэтики, но и требования правдоподобия.

В свое время профессор древней истории В. П. Бузескул обратил внимание на противоречия в обозначении времени действия поэмы¹¹. Собираясь делать визиты помещикам, Чичиков надел «фрак брусничного цвета с искрой и потом шинель на больших медведях». По дороге Чичиков видел мужиков, сидевших перед воротами «в своих овчинных тулупах».

Все это заставляет думать, что Чичиков отправился в дорогу в холодную пору. Но вот в тот же день Чичиков приезжает в деревню Манилова — и его взгляду открывается дом на горе, одетой «подстриженным дерном». На той же горе «были разбросаны по-английски две-три клумбы с кустами сирени и желтых акаций... Видна была беседка с плоским зеленым куполом, деревянными голубыми колоннами... пониже пруд, покрытый зеленью». Время года, как видим, совсем другое...

Но психологически и творчески эта несогласованность во времени очень понятна. Гоголь мыслит подробности — бытовые, исторические, временные и т. д. — не как фон, а как *часть* образа. Выезд Чичикова рисуется Гоголем как событие важное, заранее продуманное («...отдавши нужные приказания еще с вечера, проснувшись поутру *очень рано*» и т. д.). Очень естественно возникает в этом контексте «шинель на больших медведях»¹² — как и поддерживающий Чичикова, когда он в этом облачении спускался с лестницы, трактирный слуга, как и бричка, выкатившая на улицу с «громом», так что проходивший мимо поп невольно «снял шапку»... Одна подробность влечет за собою другую — и все вместе они оставляют впечатление солидно начавшегося дела (ведь с выездом Чичикова начинает воплощаться в жизнь его план), освещаемого то ироническим, то тревожным светом (характерно упоминание попа: «Встретил попа — не хорош выход», — говорит Даль).

Напротив, Манилов мыслится Гоголем в ином окружении — бытовом и временном. Тут писателю совершенно необходимы и под-

¹¹ Пошана. Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 18. Харьков, 1909. С. 481–484.

¹² В черновых набросках к другой (VII) главе «шинель на больших медведях» прямо связывается с впечатлением солидности: «Набросил шинель на медведях, не затем, чтобы на дворе было холодно, но чтобы внушить должный страх канцелярской мелюзге». В окончательном тексте упоминание о медведе «на плечах» осталось, но без подчеркивания функции этой подробности.

стриженный дерн, и кусты сирени, и «аглицкий сад», и пруд, покрытый зеленью. Все это элементы образа, составные части того понятия, которое называется «маниловщина». Это понятие не может существовать также без светового спектра, образуемого сочетанием зеленой (цвет дерна), голубой (цвет деревянных колонн), желтой (цветущая акация) и, наконец, какой-то неопределенной, не поддающейся точному определению краски: «даже самая погода весьма кстати прислужилась, день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета...» (здесь, конечно, уже намечена тропинка к будущему, прямому называнию одного из качеств Манилова — неопределенности: «ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан»). Снова одна подробность влечет за собою другую, и все вместе они составляют тон, колорит, смысл образа, хотя при этом они иногда и вступают в противоречие с подробностями, относящимися к другому образу.

И, наконец, еще один пример. Как известно, Ноздрев называет Мижуева своим зятем и последний, при его склонности оспаривать каждое слово Ноздрева, оставляет это утверждение без возражений. Очевидно, он действительно зять Ноздрева. Но каким образом он приходится ему зятем? Мижуев может быть зятем Ноздрева или как муж его дочери, или как муж сестры. О существовании взрослой дочери Ноздрева ничего не известно; известно лишь, что после смерти жены у него осталось двое ребятишек, за которыми «присматривала смазливая нянька». Из высказываний Ноздрева о жене Мижуева нельзя также с полной определенностью заключить, что она его сестра. Гоголь, с точки зрения традиционной поэтики (в частности поэтики нравоописательного и семейного романа), допустил явную погрешность, не мотивировав, не прояснив генеалогические связи персонажей.

Но, в сущности, как понятна и закономерна эта «погрешность»? Ноздрев изображается Гоголем в значительной мере по контрасту с Мижуевым, начиная от внешнего облика («один белокурый, высокого роста; другой немного пониже, чернявый...» и т. д.) и кончая характером, манерой поведения и речи. Отчаянная дерзость и наглость одного все время сталкивается с несговорчивостью и простодушным упорством другого, которые, однако, всегда оборачиваются «мягкостью» и «покорностью». Контраст еще выразительнее, оттого что оба персонажа связываются родственно как зять и тесть (тут, конечно, учитывается и возможность комических ассоциаций, когда, скажем, Ноздрев представляет Чичикову «белокурого»: «А вы еще не знакомы? Зять мой Мижуев! Мы с ним все утро говорили о тебе» и т. д.). Связываются вне привычно ожидаемой бытовой проработки всей ситуации.

«Мертвых душ», то они нам уже известны. Это прежде всего общепhilософское умонастроение, отразившееся, в частности, в его исторических научных занятиях. Они как раз предшествовали названному художественным замыслам и сообщили им тот поиск «общей мысли», который Гоголь примерно с середины 30-х годов считал обязательным и для художника и для историка.

«Все события мира должны быть... тесно связаны между собою», — писал Гоголь в статье «О преподавании всеобщей истории». И затем делал вывод относительно характера изображения этих событий: «...Должно развить его во всем пространстве, вывести наружу все тайные причины его явления и показать, каким образом следствия от него, как широкие ветви, распростираются по грядущим векам, более и более разветвляются на едва заметные отпрыски, слабеют и наконец совершенно исчезают...» (VIII, 28). Гоголь намечает в этих словах задачу историка, ученого, но они — в известном смысле — характеризуют и принципы его художественного мышления.

Автор «Мертвых душ» называет себя «историком предлагаемых событий» (глава II). Определение совсем не ироничное или, точнее, не только ироничное. Помимо широты задачи (о чем уже говорилось выше), в художественной манере Гоголя по-своему преломились строго «историческая» последовательность изложения, стремление обнажить все тайные «пружины» поступков и намерений персонажей, мотивировать обстоятельствами и психологией любое изменение действия, любой поворот в сюжете. Повторяем, что прямой аналогии здесь, конечно, нет. Но родственность научных и художественных принципов Гоголя несомненна.

От этой же родственности — известный рационализм общего «плана» «Мертвых душ» (по крайней мере, законченной первой части), при котором каждая глава как бы завершена тематически, имеет свое задание и свой «предмет». Первая глава — приезд Чичикова и знакомство с городом. Главы со второй по шестую — посещение помещиков, причем каждому помещику отводится отдельная глава: он сидит в ней, как в клетке, а читатель путешествует из главы в главу как по зверинцу. Глава седьмая — оформление купчих и т. д. Последняя, одиннадцатая, глава (отъезд Чичикова из города) вместе с главой первой создает обрамление действия. Все логично, все строго последовательно. Каждая глава — как кольцо в цепи. «Если одно кольцо будет вырвано, то цепь разрывается...» Здесь традиции поэтики романа Просвещения — западноевропейского и русского¹⁴ —

¹⁴ Об отношении Гоголя к традициям просветительского романа (в частности, к Филдингу) см.: Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972.

переплетались в сознании Гоголя с идущей от немецкой классической философии традицией научного систематизма.

Но вот оказывается, что наряду с этой тенденцией в «Мертвых душах» развивается другая — противоположная. В противовес авторскому тяготению к логике то там, то здесь бьет в глаза алогизм. Стремление объяснить факты и явления на каждом шагу сталкивается с необъяснимым и неконтролируемым разумом. Последовательность и рационалистичность «нарушаются» непоследовательностью самого предмета изображения — описываемых поступков, намерений — даже «вещей».

Легкие отклонения от стройности можно увидеть уже во внешнем рисунке глав. Хотя каждый из помещиков — «хозяин» своей главы, но хозяин не всегда единовластный. Если глава о Манилове построена по симметричной схеме (начало главы — выезд из города и приезд к Манилову, конец — отъезд из его имения), то последующие обнаруживают заметные колебания (начало третьей главы — поездка к Собакевичу, конец — отъезд от Коробочки; начало четвертой — приезд в трактир, конец — отъезд от Ноздрева). Лишь в шестой главе, повторяющей в этом отношении рисунок главы о Манилове, начало гармонирует с концом: приезд к Плюшкину и отъезд из его имения.

Обратимся теперь к некоторым описаниям. В них можно увидеть еще большее отступление от «нормы».

Трактир, в котором расположился Чичиков, не представлял собою ничего особенного. И общая зала — как везде. «Какие бывают эти общие залы — всякой проезжающий знает очень хорошо». (Между прочим, опять, наряду с конкретными «детальями», нарочито обобщенная, побудительно-ассоциативная форма описания!) «Словом, все то же, что и везде, только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал». Казалось бы, случайная, комическая подробность... Но она брошена не даром. В художественную ткань поэмы вплетается мотив, как говорит Гоголь, странной «игры природы».

Ту же «игру природы» мы наблюдаем в доме Ноздрева. «...Были показаны *турецкие* кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано: «*Мастер Савелий Сибиряков*». Вслед за тем показались гостям шарманка... Шарманка играла не без приятности, но в середине ее, кажется, *что-то случилось*: ибо мазурка оканчивалась песнею «Мальбруг в поход поехал», а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершился каким-то давно знакомым вальсом».

Излюбленный мотив Гоголя — неожиданное отступление от правила — со всею силою звучит в «Мертвых душах».

В доме Коробочки висели все только «картины с какими-то птицами», но между ними каким-то образом оказался портрет Кутузова и какого-то старика.

У Собакевича «на картинах все были молодцы, все греческие полководцы, гравированные во весь рост... Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу». Но — «между крепкими греками, *неизвестно каким образом и для чего*, поместился Багратион, *тощий, худенький*, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках».

Затем в той же главе о Собакевиче мотив отступления от нормы переходит незаметно из сферы описания картин в сферу описания обстановки и персонажей. Упоминается портрет Бобелины («которой одна нога казалась больше всего туловища» современных щеголей), потом — клетка с дроздом, очень похожим «тоже на Собакевича», и потом сразу же следует появление тощей супруги Собакевича Феодулии Ивановны, которая вошла «держа голову прямо, как пальма». Роль Феодулии Ивановны здесь примерно та же, что очутившегося среди дюжих молодцов худенького Багратиона. И там и здесь вкус хозяина, любившего, чтобы его дом «украшали... люди крепкие и здоровые», дал непонятную осечку.

То же неожиданное отступление от правил в нарядах губернских дам: все прилично, все обдуманно, но «вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то чуть не павлиное перо, в противность всем модам, по собственному вкусу. Но уж без этого нельзя, таково свойство губернского города: *где-нибудь уж он непременно оборвется*».

«Игра природы» не только в домашней утвари, картинах, нарядах, но и в поступках и мыслях персонажей.

Чичиков, как известно, имел обыкновение сморкаться «чрезвычайно громко», «нос его звучал, как труба». «Это, по-видимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосами, выпрямливался почтительнее и, нагнувши с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?» Почему трактирный слуга реагировал так именно на *сморкание* Чичикова, внешне столь же необъяснимо, как и то, «каким образом поместился Багратион» в галерее греческих полководцев Собакевича¹⁵. Но как и другие случаи проявления странного в

¹⁵ Во втором томе поэмы сморкание Чичикова становится предметом специального описания. «В заключение же речи высморкался он в белый батистовый платок так громко, как Андрей Иванович еще и не слышал. Подчас попадаетея в оркестре такая пройдохатруба, которая когда хватит, то кажется, что крикнуло не в оркестре, но в собственном ухе. Точно такой же звук раздался в пробужденных покоех дремавшего дома...» Коми-

поступках и мыслях персонажей, этот факт не исключает возможности внутренней мотивировки: кто знает, какие именно понятия о солидности должен был приобрести слуга в губернском трактире.

В речи персонажей или повествователя алогизм подчас заостряется противоречием грамматической конструкции смыслу. Чичикову, заметившему, что он не имеет «ни громкого имени», ни «ранга заметного», Манилов говорит: «Вы всё имеете... даже еще более». Если «всё», то зачем усилительная частица «даже»? Однако внутренняя мотивация вновь не исключена: Манилову, не знающему меры, хочется прибавить что-то и к самой беспредельности¹⁶.

Несколько иной пример встречаем мы в речи Ноздрева: «*Вот граница!*... всё, что ни видишь *по эту сторону*, всё это мое, и даже *по ту сторону*... всё это мое». Алогизм создается здесь не усилительной частицей «даже» и вообще не столько грамматическим строем, сколько нелогичным использованием таких слов, как «граница», «по эту сторону», «по ту сторону». Но внутренняя мотивация опять не исключена: субъективно для Ноздрева граница — как раз то, что не является препятствием и подлежит преодолению.

Пышным цветом расцветает алогизм в последних главах поэмы, где говорится о реакции городских жителей на аферу Чичикова. Тут что ни шаг, то нелепость; каждая новая «мысль» смехотворнее предыдущей. Дама приятная во всех отношениях сделала из рассказа о Чичикове вывод, что «он хочет увести губернаторскую дочку», — версия, которую затем подхватила вся женская часть города. Почтмейстер вывел заключение, что Чичиков — это капитан Копейкин, забыв, что последний был «без руки и ноги»¹⁷. Чиновники, вопреки всем доводам здравого смысла, прибегли к помощи Ноздрева, что дало Гоголю повод для широкого обобщения: «*Странные люди* эти господа чиновники, а за ними и все прочие звания: ведь очень хорошо знали, что Ноздрев лгун, что ему нельзя верить ни в одном слове, ни в самой безделице, а между тем именно прибегнули к нему».

ческий эффект тут не только в контрасте обоих планов сравнения (с одной стороны, акт рефлекторной жизни персонажа, с другой — духовная деятельность, искусство), но и в перебое *внутри* этих планов. Сморгание Чичикова подобно выходке «пройдохи-трубы», выступающей из оркестра, общего, согласованного гармонического звучания. Это звучащее нарушение гармонии, наглядный диссонанс.

¹⁶ См. выше, в главе IV — о внутренней мотивировке (мотивировке в речи повествователя) другого алогичного использования усилительной частицы *даже* («...кто даже и совсем ничего не читал»).

¹⁷ Разумеется, этим не исчерпываются художественные функции «Повести о капитане Копейкине». Одна из них — перебивка «губернского» плана петербургским, столичным, включение в сюжет поэмы высших столичных сфер русской жизни. См. подробнее в моей книге: Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя. М., 1975 (глава «Какое имеет отношение к действию поэмы история капитана Копейкина»), а также в наст. изд. работу «“Повесть о капитане Копейкине” как вставное произведение».

Таким образом, в «Мертвых душах» можно встретить почти все отмеченные нами (в III гл.) формы «нефантастической фантастики» — проявление странно-необычного в речи повествователя, в поступках и мыслях персонажей, поведении вещей, внешнем виде предметов, дорожной путанице и неразберихе и т. д. (Не представлена в развитом виде лишь такая форма, как странное вмешательство животного в сюжет, хотя некоторые близкие к ней мотивы возникают и в «Мертвых душах»). При этом подтверждается закономерность, также отмеченная нами в III главе: на развитие сюжета оказывают влияние странно-необычное в суждениях и поступках персонажей (версия чиновников и дам о том, кто такой Чичиков), дорожная путаница (об этом ниже). Но не оказывает прямого влияния странное во внешнем виде предметов, в поведении вещей и т. д.

Развитие форм алогизма не ограничивается отдельными эпизодами и описаниями и находит свое отражение в ситуации произведения (если принимать ее за однократную, единую ситуацию, что, как мы увидим потом, не совсем точно). В этом отношении ситуация «Мертвых душ» продолжает гоголевскую установку на создание неправильных (усложненных) ситуаций. Ни идея ревизии в «Ревизоре», ни идея игры в «Игроках», ни тем более идея женитьбы в «Женитьбе» сами по себе не алогичны; для достижения подобного эффекта понадобилось отступление от «нормального» уровня внутри избранной ситуации. Сама идея купли-продажи также не алогична, но внутри создаваемой таким образом ситуации вновь происходит отступление от «нормального» уровня. Чичиков торгует ничем, покупает ничто («ведь предмет просто: фу-фу»), а между тем эта операция сулит ему реальное, осязаемое богатство. К противоречию, тягущемуся в ситуации поэмы, стянуты другие контрастные моменты действия.

Ревизские, мертвые души словно поднимаются из небытия. Уж и не один Чичиков относится к ним почти как к живым людям. Коробочка хотя и соглашается с доводом, что это все «прах», но все же допускает мысль: «А может, в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся...» Собакевич же и вовсе принимается с увлечением расхваливать умерших («Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня, что ядреный орех, все на отбор...»).

А. Слонимский считал, что «подмена понятий *мотивируется* желанием Собакевича набавить цену на мертвые души»¹⁸. Но никакой мотивировки Гоголь в данном случае не дает; причины «подмены понятий» Собакевичем неясны, не раскрыты, особенно если принять во внимание сходный эпизод в VII главе: Собакевич рас-

¹⁸ Слонимский А. Техника комического у Гоголя. С. 49.

хваливает товар уже после продажи, когда всякая необходимость «набавить цену» отпала — расхваливает перед председателем палаты, что было и не совсем безопасно. Положение здесь аналогичное уже отмеченной нами двойственности гоголевской характерологии: психологическая мотивировка в общем не исключается, но ее незафиксированность, «закрытость» оставляет возможность иного, так сказать, гротескного прочтения. И в данном случае — какие бы мотивы ни управляли Собакевичем, остается возможность предположить в его действиях присутствие некой доли «чистого искусства». Кажется, Собакевич неподдельно увлечен тем, что говорит («...откуда взялась рысь и дар слова»), верит (или начинает верить) в реальность сказанного им. Мертвые души, став предметом торга, продажи, приобретают в его глазах достоинства живых людей.

Изображение все время двойится: на реальные предметы и явления падает отблеск какой-то странной «игры природы»...

«Покупки Чичикова сделались предметом разговоров в городе». Стали рассуждать, каким образом крестьяне будут переведены в южные губернии. «Конечно, — говорили иные, — это так, против этого и спору нет: земли в южных губерниях, точно, хороши и плодородны; но каково будет *крестьянам Чичикова* без воды?..» «...Но, Иван Григорьевич, ты упустил из виду важное дело: ты не спросил, каков еще *мужик у Чичикова*. Позабыл ты, что ведь хорошего человека не продаст помещик; я готов голову положить, если *мужик Чичикова* не вор и не пьяница в последней степени, праздношатайка и буйного поведения». Ворох мнений растет как огромный снежный ком, — но растет из ничего, из фикции, какую представляли собою «крестьяне Чичикова»; за нею нет не то чтобы ленивого и праздношатающегося мужика, но и ни одной живой души (на возможности подстановки под эту фикцию реальных людей все время «играет» Гоголь; тут один из источников неподражаемого комизма «Мертвых душ» и — одновременно — его перехода в грусть, в «слезы», в трагическое).

Последствия «негоции» Чичикова не ограничились только слухами и рассуждениями. Не обошлось и без смерти — смерти прокурора, появление которой, говорит повествователь, так же «страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке». Если, скажем, в «Шинели» из реальных событий следовала приближенная к фантастике развязка, то в «Мертвых душах» из события не совсем обычного, окрашенного в фантастические тона (приобретение «мертвых душ»), следовали вполне осязаемые в своем реальном трагизме результаты.

Отводя возможный упрек в невероятности изображаемых событий («...это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напу-

гать себя... так отдалиться от истины...»), Гоголь апеллирует к невыдуманным фактам, к историческому опыту человечества. «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону *дороги* избирало человечество, стремясь достигнуть *вечной истины*, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь... И сколько раз, уже наведенные нисходящим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону... умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи, и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: «Где выход, *где дорога?*» Все знаменательно в этом лирическом «отступлении»: и то, что Гоголь придерживается просветительских категорий («дорога»¹⁹, «вечная истина»), и то, что, держась их, он видит чудовищное отклонение человечества от прямого пути.

Образ дороги — важнейший образ «Мертвых душ» — постоянно сталкивается с образами иного, противоположного значения: «непроходимое захолустье», болото («болотные огни»), «пропасть», «могила», «омут»... В свою очередь, и образ дороги расслаивается на контрастные образы: это (как в только что приведенном отрывке) и «прямой путь», и «заносящие далеко в сторону дороги». В сюжете поэмы — это и жизненный путь Чичикова («но при всем том трудна была его *дорога*...»), и дорога, пролегающая по необозримым русским просторам; последняя же оборачивается то дорогой, по которой спешит тройка Чичикова, то дорогой истории, по которой мчится Русь-тройка²⁰.

К антитезе рациональное и алогичное (гротескное) в конечном счете восходит двойственность структурных принципов «Мертвых душ».

Ранний Гоголь чувствовал противоречия «меркантильного века» острее и обнаженнее. Аномалия действительности подчас прямо, диктаторски вторгалась в гоголевский художественный мир, вызвала буйную игру фантастики, столкновение ирреальных сил. Перемена в его творчестве в середине 30-х годов выразилась, между прочим, и в том, что он подчинил фантастику строгому расчету, выдвинул на первый план начало синтеза, трезвого и полного охвата целого, изображения человеческих судеб в соотношении с главной «дорогой» истории. Но гротескное начало не исчезло из гого-

¹⁹ Ср. также в приведенной выше цитате о назначении комедии: комедия показывает «уклонение всего общества от прямой *дороги*». Или в письме П. Анненкову от 7 сентября 1847 года: «...все мы стремимся к тому различными *дорогами*». В «Авторской исповеди»: «...мир в *дороге*, а не у пристани...» (VIII, 455) и т. д.

²⁰ Об образе дороги см. также: *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. С. 130–132.

левской поэтики — оно только ушло вглубь, более равномерно растворившись в художественной ткани.

Проявилось гротескное начало и в «Мертвых душах», проявилось на разных уровнях: и в стиле — с его алогизмом описаний, чередованием планов, и в самом зерне ситуации — в «негоции» Чичикова, и в развитии действия.

Рациональное и гротескное образуют два полюса поэмы, между которыми разворачивается вся ее художественная система. В «Мертвых душах», вообще построенных контрастно, есть и другие полюса: эпос — и лирика (в частности, конденсированная в так называемых лирических отступлениях); сатира, комизм — и трагедийность. Но названный контраст особенно важен для общего строя поэмы; это видно и из того, что он пронизывает «позитивную» ее сферу.

Говоря конкретно, в этой сфере есть очевидный разрыв между «посылкой» и «заключением», между наличным материалом и выводами. «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» Тем не менее «богатыри» не заводятся от одного пространства. Переход от возможности к реальности нарочито неявен, как переход от богатырства Мокия Кифовича к истинному богатырству, от дороги Чичикова к истинной прямой дороге, наконец, от тройки с Селифаном, Петрушкой и Чичиковым к Руситройке.

Благодаря этому мы не всегда отчетливо сознаем, кого именно мчит вдохновенная гоголевская тройка. А персонажей этих, как подметил еще Д. Мережковский, трое, и все они достаточно характерны. «Безумный Поприщин, остроумный Хлестаков и благоразумный Чичиков — вот кого мчит эта символическая русская тройка в своем страшном полете в необъятный простор или необъятную пустоту»²¹.

Обычные контрасты — скажем, контраст между низким и высоким — в «Мертвых душах» не скрываются. Наоборот, Гоголь их обнажает, руководствуясь своим правилом: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» («Об архитектуре нынешнего времени, VIII, 64). По этому «правилу» построены в VI главе пассаж о мечтателе, заехавшем «к Шиллеру... в гости» и вдруг вновь очутившемся «на земле»: в XI главе — размышления «автора» о пространстве и дорожные приключения Чичикова: «...Неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..

«Держи, держи, дурак!» — кричал Чичиков Селифану».

²¹ Мережковский Д. С. Судьба Гоголя // Новый путь, 1903, январь. С. 53.

А. А. Потебня находил это место «гениальным» по тому, «как неожиданно обрывает занесшуюся мысль холодная действительность, по той резкости, с которой этим выставлена противоположность вдохновенной мечты и отрезвляющей яви»²².

Но тот контраст в позитивной сфере, о котором мы сейчас говорили, нарочито неявен, завуалирован или же формальной логичностью повествовательного оборота («здесь ли не быть богатырю, когда есть место...» и т. д.), или же почти незаметной, плавной сменной перспективы, точек зрения. Примером последнего является заключающее поэму место о тройке: вначале все описание строго привязано к тройке Чичикова и к его переживаниям; потом сделан шаг к переживаниям русского вообще («И какой же русский не любит быстрой езды?»), потом адресатом авторской речи и описания становится сама тройка («Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?..»), для того чтобы подвести к новому авторскому обращению, на этот раз — к Руси («Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?..»). В результате граница, где тройка Чичикова превращается в Русь-тройку, маскируется, хотя прямого отождествления поэма не дает²³.

III. Контраст живого и мертвого

Контраст живого и мертвого в поэме был отмечен еще Герценом в дневниковых записях 1842 года. С одной стороны, писал Герцен, «мертвые души... все эти Ноздревы, Манилов и tutti quanti <все прочие>»²⁴. С другой стороны: «там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых навозных испарений, там он видит удалую, полную сил национальность»²⁵. Как проявляется этот контраст бессилия и силы, мертвого и живого в самом стиле поэмы? Применительно к «Мертвым душам» — этот вопрос имеет особенно важное значение, и вот почему.

Контраст живого и мертвого и омертвление живого — излюбленная тема гротеска, воплощаемая с помощью определенных и более или менее устойчивых мотивов (форм). Таковы мотивы куклы, автомата, маски (в частности, маски животного), вещи и некоторые другие. При этом гротеск требует, чтобы названные мотивы достигли определенной степени интенсификации. Нужно, чтобы кукла или

²² Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 372.

²³ Кстати, приведем пример из второго тома поэмы, где с помощью сравнения образ чичиковской тройки расширен до образа триумфальной колесницы: «В воротах показались кони, точь-в-точь, как лепят или рисуют их на триумфальных воротах: морда направо, морда налево, морда посередине».

²⁴ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. II. М., 1954. С. 220.

²⁵ Там же. С. 214.

автомат как бы подменили собой человека, чтобы маска как бы срослась с человеческим лицом, чтобы человеческое тело или его части как бы опредметились, стали неодушевленной вещью. Наша оговорка «как бы» передает двуединую природу этих мотивов к гротеску: стремясь к самостихийности и автономии, они в то же время подчинены содержательной установке. «...Настоящий гротеск, — писал Станиславский, — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания»²⁶.

О кукле Олимпии в «Песочном человеке» сказано: «Ее можно было бы почесть красавицей, когда бы взор ее не был так безжизнен... В ее поступке какая-то удивительная размеренность, каждое движение словно подчинено ходу колес заводного механизма. В ее игре, в ее пении приметен неприятно правильный, бездушный такт поющей машины; то же можно сказать и о ее танце. Нам сделалось не по себе от присутствия этой Олимпии, и мы, право, не хотели иметь с нею дела, нам все казалось, будто она только поступает, как живое существо...» Но ведь, с другой стороны, многие живые существа поступают как куклы. На этой почве реализуется возможность подмены, вытеснения «живых» форм «механическими». И для первого и для второго слова кавычки насущно необходимы, так как живое выступает не совсем как живое и механическое оказывается не совсем механическим.

Часто гротескные мотивы подмены (как и другие гротескные мотивы) сопровождалось открытым (или завуалированным) участием в действии сверхъестественного, фантастического лица, которое мы называем носителем фантастики. Таков в «Песочном человеке» Коппола (Коппелиус, Песочник) или — если перейти к Гоголю — колдун в «Страшной мести», Петромихали в первой редакции «Портрета» и т. д.

Но в «Мертвых душах», как мы говорили, положение коренным образом меняется. В них уже не встретишь образов, аналогичных гофмановской Олимпии. Иначе говоря, в них нет уже собственно гротескных образов куклы, маски, автомата, получеловека-полуживотного и т. д. Но след этих гротескных образов остался. Мы ощущаем его в особой подаче деталей портрета, обстановки, в особом развитии сравнений и т. д. Многие гротескные мотивы словно ушли в стиль, продолжая в нем свою своеобразную жизнь. Поэтому-то стилистический план «Мертвых душ» получает особый вес.

Вот описание чиновников из VII главы «Мертвых душ». Войдя в гражданскую палату для совершения купчей, Чичиков и Манилов

²⁶ Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 256.

увидели «много бумаги и черновой и белой, наклонившиеся головы, широкие затылки, фраки, сертуки губернского покроя и даже просто какую-то светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову набок и положив ее почти на самую бумагу, выписывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол...». Возрастающее количество синекдох совершенно заслоняет живых людей; в последнем примере сама чиновничья голова и чиновничья функция писания оказывается принадлежностью «светло-серой куртки».

С другой стороны, эта картина, конечно, близка знаменитому параду «лучших произведений человека» на Невском проспекте: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные... Здесь вы встретите усы чудные... Тысячи сортов шляпок, платьев, платков пестрых... ослепят хоть кого...» и т. д. Но в «Невском проспекте» эта пестрая мозаика явно соотнесена с той фразой, которая характеризует переживания Пискарева на балу: «...Ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». В «Мертвых душах» перед нами то же раздробление и обезжизнивание целого, но уже без всякого участия и даже упоминания «демона»²⁷.

Интересна, с этой точки зрения, излюбленная у Гоголя форма описания сходных, почти механически повторяющихся действий или реплик. В «Мертвых душах» эта форма встречается особенно часто.

«Все чиновники были довольны приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснился, что он благонамеренный человек; прокурор, что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты, что он знающий и почтенный человек; полицеймейстер, что он почтенный и любезный человек; жена полицеймейстера, что он любезнейший и обходительнейший человек». Педантическая строгость фиксирования повествователем каждой из реплик контрастирует с их почти полной однородностью. В двух последних случаях примитивизм усилен еще тем, что каждый подхватывает одно слово предыдущего, как бы силясь добавить к нему нечто свое и оригинальное, но добавляет столь же плоское и незначущее. Это явная стилизация примитива, если перефразировать удачное выражение В. В. Гиппиуса, сказанное по другому поводу²⁸. Эти примитивные однозначные реплики вполне уместны были бы в устах какой-нибудь куклы или автомата, и подобные случаи мы действительно встречаем и у предшественников и у

²⁷ В черновой редакции в связи с проделками Ноздрева замечено: «И это вовсе не происходило от того, чтобы он был какой-нибудь демон». В окончательном тексте вся фраза снята.

²⁸ См.: Гиппиус В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 318.

последователей Гоголя²⁹. Однако в «Мертвых душах» замещающих людей кукол и автоматов нет, но некая автоматичность и бездушность стереотипа осталась.

При этом важно не упустить дополнительную, чисто гоголевскую тонкость и многозначность гротескного стиля. Обратим внимание на соотношение каждого из упомянутых персонажей с принадлежащими им репликами. О последних можно сказать, что они или нейтральны, или уместны: так, вполне уместно, что полностью отвечающий за вверенный ему край губернатор отметил благонамеренность Чичикова. Но вот одна реплика диаметрально контрастна ее «хозяину»: жандармский полковник отметил *ученость* Чичикова, то есть именно то, в чем он был наименее компетентен. Сказались ли в том особый интерес жандармского генерала к проблемам «невещественным»? Или его особое тщеславие, наподобие того, которое отличало судью Ляпкина-Тяпкина, прочитавшего «пять или шесть книг» и потому мнившего себя философом? Гоголевский комический лаконизм ничем не сговывает фантазию читателя. В то же время он чудесным образом «оживляет» примитив, заставляя подозревать в нем что-то не до конца высказанное, таинственное.

Еще один-два примера стилизации примитива в «Мертвых душах». «Появление его <Чичикова> на бале произвело необыкновенное действие... «Павел Иванович! Ах, боже мой, Павел Иванович! Любезнейший Павел Иванович! Почтеннейший Павел Иванович! Душа моя Павел Иванович! Вот вы где, Павел Иванович! Вот он, наш Павел Иванович! Позвольте прижать вас, Павел Иванович! Давайте-ка его сюда, вот я его поцалую покрепче, моего дорогого Павла Ивановича!» Если вынести за скобку общее: «Павел Иванович», то вариантность реплик примет следующий вид: «Ах, боже мой; любезнейший; почтеннейший; душа моя; вот вы где; вот он, наш; позвольте прижать вас» и, наконец, как самое резкое отклонение: «Давайте-ка его сюда, вот я его поцалую покрепче, моего дорогого...» Примитивизм усилен здесь еще тем, что он подан на приподнятой интонации; это примитивизм с патетикой³⁰.

Несколько раз стилизация примитива характеризует действия Чичикова. Чичиков рассказывал «множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных

²⁹ Так, у В. Одоевского в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» (1833) кукла терзает слух «молодого человека» примитивизмом и заученностью реплик:

«— Ну, теперь знаю, знаю; есть на свете добродетель, есть искусство, есть любовь... Примите, милостивый государь, уверения в чувствах моей истинной добродетели и планетной любви, с которыми честь имею быть...»

— О! перестань, бога ради, — вскричал молодой человек...»

³⁰ Ср.: Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М., 1954. С. 461.

местах, именно...» — далее следует длинный перечень «мест» и имен слушателей, свидетельствующий о частоте и повторяемости «приятных» рассказов Чичикова.

«О чем бы разговор ни был, он <Чичиков> всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, — он показал, что ему неизвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о биллиартной игре — и в биллиартной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок...» Мгновенная готовность к ответу на любой спор и любой запрос «общества» почти уподобляют поведение Чичикова серии рефлекторных поступков. Но вот характерно гоголевское усложнение примитива: о добродетели Чичиков рассуждал «даже со слезами на глазах». Это, конечно, зауценные слезы. Но лицемерие, обратившееся в штамп, по крайней мере, при начале своем предполагает способность к отличению добра от зла. И в связи с тем же Чичиковым автор заметит в конце первого тома: «Нельзя, однако же, сказать, чтобы природа героя нашего была так сурова и черства и чувства его были до того притуплены, чтобы он не знал ни жалости, ни сострадания...»

Столь же своеобразно разработаны автором «Мертвых душ» такие гротескные мотивы, которые связаны с передвижением персонажей в ряд животных и неодушевленных предметов. Никакого отождествления или подмены человека животным (или неодушевленным предметом) мы в «Мертвых душах» не найдем. Но тончайшие смысловые ассоциации, игра комических деталей подводят как бы к самой грани этой гротескной подмены.

Еще в произведениях, предшествовавших «Мертвым душам», с помощью комического сдвига лексических планов человек нередко ставился в доверительно-интимные отношения с животным (собакой, свиньей и т. д.). В повести о ссоре, когда Иван Иванович подошел к воротам Ивана Никифоровича, собачья стая подняла лай, но потом «побежала, помахивая хвостами, назад, увидевши, что это было знакомое лицо». Несколько позднее, во время ночной вылазки Ивана Ивановича, собаки Ивана Никифоровича «позволили ему, как старому приятелю, подойти к хлеву», так как «еще ничего не знали о ссоре между ними». В этой же повести Иван Никифорович советует Ивану Ивановичу: «Поцелуйтесь со своею свиньей, а коли не хотите, так с чертом!» В «Ревизоре» судья Ляпкин-Тяпкин предлагает «попотчевать» Городничего собачонкою: «Родная сестра тому кобелю, которого вы знаете».

От этих эпизодов и реплик нити ведут к сцене посещения псарни Ноздрева в IV главе «Мертвых душ»: «Ноздрев был среди их <собак> совершенно как отец среди семейства: все они, тут же пустивши вверх хвосты, зовомые у собачеев правилами, полетели прямо навстречу гостям и стали с ними здороваться. Штук десять из них положили свои лапы Ноздреву на плеча. Обругай оказал такую же дружбу Чичикову и, поднявшись на задние ноги, лизнул его языком в самые губы, так что Чичиков тут же выплюнул».

Реакция Чичикова на дружественное расположение собак, как видим, несколько иная, чем Ноздрева и других персонажей, что полно скрытого комизма. С одной стороны, Чичиков не раз оказывается в ситуации, весьма близкой животным, насекомым и т. д. «...Да у тебя, как у *борова*, вся спина и бок в грязи! где так изволил засалиться?» — говорит ему Коробочка. На балу, ощущая «всякого рода благоухания», «Чичиков подымал только нос кверху да нюхал» — действие, явно намекающее на поведение собак. У той же Коробочки спящего Чичикова буквально облепили мухи — «одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз» и т. д. На протяжении всей поэмы животные, птицы, насекомые словно теснят Чичикова, набиваясь ему в «приятели». А с другой стороны, случай на псарне Ноздрева не единственный, когда Чичиков оскорбился такого рода «дружбой». Проснувшись у Коробочки, Чичиков «чихнул опять так громко, что подошедший в это время к окну индейский петух... заболтал ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке, вероятно, «желаю здравствовать», на что Чичиков сказал ему дурака».

На чем основан комизм реакции Чичикова? Обычно человек не станет обижаться на животное и тем более птицу, не рискуя попасть в смешное положение. Чувство обиды предполагает или биологическое равенство, или же превосходство обидчика (поэтому-то возможна «обида» домашнего животного, скажем, собаки на своего хозяина). Своей неожиданной репликой Чичиков снимает эту дистанцию, словно допуская возможность оскорбления себе со стороны «индейского петуха».

В другом месте сказано, что Чичиков «не любил допускать с собой ни в коем случае фамильярного обращения, разве только если особа была слишком высокого звания». Чичиков словно хочет возвыситься над тем уровнем, где жизнь человеческая почти совпадает с животным существованием. Но самой своей амбициозностью он комическим образом ставит животных в ряд человеческих существ — только с еще меньшим чином³¹.

³¹ Проследим развитие той же логики комизма на другом примере (из «Театрального разезда...»). «Господин с весом» говорит об «авторе»: «Для этого человека нет ничего священного: сегодня он скажет, такой-то советник нехорош, а завтра скажет, что и Бога

(Тут возникает озорной вопрос: а как бы реагировал Чичиков, окажись у «индейского петуха» действительно высокий чин? Реализация этого предположения не в стиле поэтики «Мертвых душ», лишенной прямой фантастики. Но как повел себя майор Ковалев перед собственным носом, обладающим чином статского советника, мы знаем: «Ковалев совершенно смешался, не знал, что делать и что даже подумать»...)

Показательна такая деталь гоголевских персонажей, как глаза, описание глаз. Дело в том, что глаза наиболее яркое воплощение духовности, существующей, по определению Гегеля, как «то внутреннее начало, которое проступает вне своего смешения с объективным и внешним, превращается в средоточие, испускающее из себя лучи света»³². Именно поэтому глаза — излюбленная деталь романтического портрета. «...Глаза ведь самое задушевное, что есть в человеке», — читаем мы в «Изабелле Египетской» Арнима, — поэтому нетерпима всякая помеха, застилающая выражение глаз, например, очки, эти «бесчувственные стеклышки между любимым человеком и нами».

У Гоголя контраст живого и мертвого, омертвление живого часто обозначается именно описанием глаз. С одной стороны — «небесные глаза» красавицы в сновидении Пискарева в «Невском проспекте». Одушевлены и глаза селянина в «Главе из исторического романа»: «Огонь вылетал из небольших карих глаз, и в огне том высвечивались попеременно то хитрость, то простодушие». Но уже о старухе из того же произведения замечено: «Ни искры какой-нибудь живости в глазах!» Отметим, кстати, что столь значащая в поэтике Салтыкова-Щедрина деталь, как «оловянные» глаза, прямо ведущая к его другому образу — оловянных солдатиков³³, встречается уже у Гоголя. У настоятеля в «Кровавом бандуристе»: «оловянные... глаза, которые, казалось, давно уже не принадлежали миру сему, потому что не выражали никакой страсти...»

В «Мертвых душах» в портрете персонажей глаза или никак не обозначаются (так как они просто излишни), или подчеркивается их бездуховность. Опредмечивается то, что по существу своему не может быть опредмечено. Так, Манилов «имел глаза сладкие, как сахар», а применительно к глазам Собакевича отмечено то орудие, которое употребила на этот случай натура: «большим сверлом ковырнула глаза» (как в деревянной кукле!).

нет. Ведь тут всего только один шаг». Комизм здесь в том, что небесная иерархия выступает как продолжение земной и Бог мыслится где-то в начале таблицы о рангах. Иерархическое сознание комически последовательно и упорядочено: у нижней черты таблицы о рангах мыслятся животные, у верхней — Бог, в середине — человечество.

³² Гегель. Соч. Т. XIV. М., 1958. С. 11.

³³ Разумеется, в этом образе была переосмыслена и традиция Андерсена («Стойкий оловянный солдатик»).

О глазах Плюшкина говорится: «Маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остеренные морды, настоорожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух». Это уже нечто одушевленное и, следовательно, более высокое, чем одеревенелый или опредмеченный взгляд (в той мере, в какой Плюшкин — как и Чичиков — несколько возвышается над другими персонажами). Но это не человеческая живость, а скорее животная; в самом развитии условного, метафорического плана передана бойкая юркость и подозрительность маленького зверька.

Развернутые сравнения уже описывались в литературе о Гоголе, но они должны быть поставлены в прямую связь с гротескным стилем «Мертвых душ». Характерно не только интенсивное, почти самостоятельное развитие в сравнениях условного плана, но и направление этого развития. Условный план или опредмечивает сравниваемое явление, или переводит его в ряд животных, насекомых и т. д. — то есть в обоих случаях осуществляет функцию гротескного стиля.

Первый случай — описание лиц чиновников: «У иных были лица точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому же еще и треснула...» Второй случай — описание черных фраков: «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая клюшница рубит и делит его на сверкающие обломки...» и т. д. С другой стороны, если человеческое передвигается в более низкий, «животный» ряд, то последний «возвышается» до человеческого: напомним сравнения заливающихся псов с хором певцов.

Во всех случаях сближение человеческого с неживым или животным происходит по-гоголевски тонко и многозначно. Условный план развернутого сравнения — именно благодаря тому, что это сравнение — не нивелирует предмет, но словно набрасывает на него прозрачный флер. Сравнение колоритно, ярко, живет по законам маленькой жанровой сценки; в то же время каждая ее подробность ассоциативно ведет к тому явлению, которое подразумевается (так, мухи, ползающие по сахарной куче и потирающие «одна о другую задние или передние ножки», напоминают фланирующих и показывающих себя на балу молодых мужчин). Как в комнате Собакевича (описание которой близко скрытому развернутому сравнению ³⁴)

³⁴ Близко к скрытому развернутому сравнению и описание Коробочки, построенное на параллели: человеческое — птичье. Это отмечено Е. Смирновой: «Личность Коробочки прямо не уподобляется, но внутренне, безусловно, соотносена с суматошно-бестолковыми птицами... Все упоминаемые в связи с Коробочкой птицы (индюк, куры, сороки, воро-

каждая деталь могла бы сообщить о себе, что она тоже очень похожа на такого-то персонажа, хотя прямого отождествления или полного уподобления гоголевский стиль, повторяем, не допускает.

Иногда же распространенные сравнения строятся так, что по мере своего развития все дальше и дальше *уводят от описываемого предмета*. Подъезжая к дому Собакевича, Чичиков видит в окне «два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья».

«Гротескное этого реалистического сравнения в том, что сравнение овеществляет живое (головы как огурец и дыня), но на этом не останавливается и продолжает свое движение с помощью ассоциативных связей. Из монтажа разных семантических областей возникает мозаичная постройка, которая вначале пребывает в сфере вещественного и из которого в заключение вырастают образы играющих парней и девушек»³⁵. Особый эффект тут именно в удалении от первоначальной точки: «лица» Собакевича и его супруги послужили лишь поводом для перехода к другим лицам, к живой сценке из деревенского быта. Словно та «горлянка», с которою сближено лицо Собакевича и которая, став материалом для изготовления «тихострунного» инструмента, в ту же минуту исчезла («Выглянувши, оба лица в ту же минуту спрятались»).

В 40-е годы прошлого века в так называемом «физиологическом очерке» большое распространение получила сатирическая анималистика — описание персонажей, построенное на откровенном сближении их с животными. Такую живописную манеру развивали и иллюстраторы «физиологий», например, известный французский художник Гранвиль. Но описание гоголевских персонажей не сводится к анималистике³⁶.

бь) прочно связаны в фольклорной традиции с обозначением глупости, бессмысленной хлопотливости...» (Смирнова Е. Эволюция творческого метода Гоголя от 1830-х годов к 1840-м. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Тарту, 1974. С. 20).

³⁵ Günther Hans. Das Grotleske bei N. V. Gogol. Formen und Funktionen. München, 1968, S. 206.

³⁶ Ср. замечание «Северной пчелы» об иллюстрациях Гранвиля: «Это сочинение есть остроумная сатира на все сословия французского общества в нынешнем его составе, и действующие лица — животные с человеческими страстями, одаренные словом, в людской одежде» (Северная пчела, 1841, № 227). Так о персонажах Гоголя не скажешь! Недостаточность метода Гранвиля показывал и Даль, изображая Якова Торцеголового (см.: Даль В. И. Повести, рассказы, очерки, сказки. М.; Л., 1961. С. 258).

Вообще всякое слишком аффектированное подчеркивание исключительно одной черты — в ущерб всем остальным — противоречит гоголевскому стилю, умеющему совместить определенность и резкость с чрезвычайной тонкостью и неуловимостью. Об этом хорошо писал И. С. Тургенев, разбирая рисунки Агина к «Мертвым душам»: «...Это толстое, коротконогое созданище, вечно одетое в черный фрак, с крошечными глазками, пухлым лицом и курносом носом, — Чичиков? да помилюйте, Гоголь же сам нам говорит, что Чичиков был ни тонок, ни толст, ни безобразен, ни красив. Чичиков весьма благовиден и благонамерен; в нем решительно нет ничего резкого и даже особенного, а между тем он весь с ног до головы — Чичиков. Уловить такой замечательно оригинальный тип, при отсутствии всякой внешней оригинальности, может только весьма большой талант»³⁷. Надо добавить, что Чичиков труднее и сложнее других персонажей первого тома благодаря особой структуре этого образа, о чем мы будем говорить ниже.

Но, конечно, не Чичиков воплощает «ту удалую, полную силы национальность», о которой писал Герцен и которая должна противостоять «мертвым душам». Изображение этой силы, проходящее «вторым планом», тем не менее очень важно именно своим стилистическим контрастом гротескной неподвижности и омертвлению. «И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь...»

Все здесь дано по контрасту к образу жизни Маниловых или Собакевичей; все здесь пестро, ярко и одушевленно. В то же время в этом описании, как и в стилистически родственном ему описании тройки, есть необузданная стремительность, ведущая к гротескному слиянию и неразличимости форм. Одна из причин этого явления — та неоформленность позитивных элементов, которая, пожалуй, лучше всех была угадана Белинским в его определении «пафоса» «Мертвых душ». «Пафос» поэмы «состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом, доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию и неуловимым ни для какого определения»³⁸. В этих словах запечатлена не только особенность интерпретации критика, но и собственная проблема Гоголя, который в последующих частях поэмы ставил своей задачей конкретизировать «субстан-

³⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Соч. Т. I. С. 307.

³⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 431.

циональное начало», сделать его доступным для «определения». В какой степени это ему удалось бы, сказать невозможно.

IV. О композиции поэмы

Теперь рассмотрим, как названные контрасты, прежде всего контраст «правильного» и алогичного, проявляются в композиции поэмы.

Считается, что первый том «Мертвых душ» строится по одному принципу. Этот принцип А. Белый формулировал так: каждый последующий помещик, с которым судьба сталкивала Чичикова, «*более мертв, чем предыдущий*»³⁹. А. Воронский в названной выше книге писал: «Герои *все более* делаются мертвыми душами, чтобы потом почти совсем окаменеть в Плюшкине»⁴⁰.

Подобные утверждения получили широкое распространение и встречаются почти в каждой работе о «Мертвых душах». При этом часто ссылаются на слова Гоголя из «Четырех писем к разным лицам по поводу «Мертвых душ» (письмо 3-е): «Один за другим следуют у меня герои один пошлее другого» (VIII, 293). Отсюда делается вывод о едином принципе строения первого тома поэмы.

Однако этот единый принцип сразу же вызывает недоумение. Как известно, помещики следуют у Гоголя в следующем порядке: Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин. Действительно ли Коробочка «более мертва», чем Манилов, Ноздрев «более мертв», чем Манилов и Коробочка, Собакевич мертвее Манилова, Коробочки и Ноздрева?..

Напомним, что говорит Гоголь о Манилове: «От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова, какое можешь услышать почти от всякого, если коснешься задирающего его предмета. У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки... словом, у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было»⁴¹. Оказывается, с точки зрения выявившейся страсти, Манилов «более мертв», чем, скажем, Ноздрев или Плюшкин, у которых, конечно же, есть «свой задор». А ведь Манилов следует в галерее помещиков первым...

Если же под «мертвенностью» подразумевать общественный вред, приносимый тем или другим помещиком, то и тут еще можно поспо-

³⁹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 103.

⁴⁰ Воронский А. Гоголь. С. 239.

⁴¹ О работе Гоголя над этим местом, о поисках им «главного слова» («задор») см.: Манинский С. И. Художественный мир Гоголя. М., 1971. С. 285.

ритель, кто вреднее: хозяйственный Собакевич, у которого «избы мужиков... срублены были на диво», или же Манилов, у которого «хозяйство шло как-то само собою» и мужики были отданы во власть хитрого приказчика. А ведь Собакевич следует после Манилова.

Словом, существующая точка зрения на композицию «Мертвых душ» довольно уязвима. Не подкрепляет ее и цитата из третьего письма по поводу «Мертвых душ». Гоголевское замечание не преследует цели определить «единый принцип» композиции⁴². Да и можно ли свести ее к «единому принципу»?

Говоря о великолепии сада Плюшкина, Гоголь, между прочим, замечает: «...Все было как-то пустынно-хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит *грубоощутительную правильность* и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, *нагой план*, и даст чудную теплоту всему, что создалось в хладе размеренной чистоты и опрятности».

Единый принцип композиции, то есть в конечном счете «грубоощутительная правильность» «нагого плана», бывает только в посредственных, в лучшем случае хороших, произведениях. В произведениях гениальных один, «единый принцип» искать бесполезно. Вся сила их в том, что в них по «нагому плану» прошла «окончательным резцом своим природа», сообщив полноту и множественность значений почти каждому элементу композиции.

Подобно тому как в общей поэтике «Мертвых душ» мы отмечали несколько противоположных принципов («контрастов»), так и смена образов, характер этой смены выполняет одновременно несколько функций.

Почему, например, Гоголь открывает галерею помещиков Маниловым?

Во-первых, понятно, что Чичиков решил начать объезд помещиков с Манилова, который еще в городе очаровал его своей обходительностью и любезностью и у которого (как мог подумать Чичиков) мертвые души будут приобретены без труда. Особенности характеров, обстоятельства дела — все это мотивирует развертывание композиции, сообщая ей такое качество, как естественность, легкость.

⁴² Гоголь пишет: «Герои мои вовсе не злодеи... Но пошлость всего вместе испугала читателей. Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже и отдохнуть или перевести дух бедному читателю...» (VIII, 293). Приведенные слова характеризуют общий тон, общую установку «Мертвых душ», общий колорит образов. Лишь при буквальном понимании подчеркнутой фразы можно заключить, что Гоголь дает ключ к композиции поэмы.

Однако на это качество тут же наслаиваются многие другие. Важен, например, способ раскрытия самого дела, «негоции» Чичикова. В первой главе мы еще ничего не знаем о ней. Но начатая в подчеркнуто эпической, безмятежно-повествовательной манере, эта глава вдруг бросает, в конце, луч на последующие события поэмы: «...одно странное свойство гостя и предприятие... привело в совершенное недоумение почти весь город». «Странное свойство гостя и предприятие» открывается впервые в общении Чичикова с Маниловым. Необычайное предприятие Чичикова выступает на фоне мечтательной, «голубой» идеальности Манилова, зияя своей ослепительной контрастностью. Если бы Чичиков вначале столкнулся с Собакевичем, Коробочкой или с Плюшкиным, для которых покупка Чичикова — забота в какой-то мере реальная, то эта контрастность пропала бы. Собакевич, как мы помним, выслушав странную просьбу Чичикова, не дрогнул ни одной жилкой. Иной была реакция Манилова: он «выронил тут же чубук с трубкою на пол, и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом...». Это прямое закрепление мотива, возникшего в конце предыдущей главы («совершенное недоумение...»), которому затем предстояло сыграть такую большую роль.

Но и этим не исчерпывается композиционное значение главы о Манилове. Гоголь первым делом представляет нам человека, который еще не вызывает слишком сильных отрицательных или драматических эмоций. Не вызывает как раз благодаря своей безжизненности, отсутствию «задора». «Задор», подобный скупости Плюшкина или даже неугомонной юркости и нахальству Ноздрева, приковал бы к себе вначале чрезмерное внимание читателя, сгладил бы или нейтрализовал те «страсти», которые следовали бы за ними. Гоголь нарочно начинает с человека, не имеющего резких свойств, то есть с «ничего». Общий эмоциональный тон вокруг образа Манилова еще безмятежен, и тот световой спектр, о котором уже упоминалось, приходится к нему как нельзя кстати. (Разумеется, тут не краски сами по себе — зеленая, синяя, желтая — рождают смысловое значение, но краски *вместе* с другими подробностями образа: с деталями обстановки, с рассуждением об отсутствии «задора» и т. д.). В дальнейшем световой спектр изменяется; в нем начинают преобладать темные, мрачные тона — как и в развитии всей поэмы. Происходит это не потому, что каждый последующий герой мертвее, чем предыдущий, а потому, что каждый привносит в общую картину свою долю «пошлости», и общая мера пошлости, «пошлость всего вместе» становится нестерпимой. Но первая глава нарочно инкрустирована так, чтобы не предвосхищать мрачно-гнетущего впечатления, сделать возможным его постепенное возрастание.

Можно было бы показать глубокую оправданность последующих глав, их смены. И каждый раз нам пришлось бы отмечать множественность их функций, создающую одновременное звучание и развитие нескольких мотивов поэмы.

Но особое значение имеет тот мотив, который тесно связан со структурными принципами «Мертвых душ», отмеченными выше.

Вначале расположение глав как бы совпадает с планом визитов Чичикова. Чичиков решает начать с Манилова — и вот следует глава о Манилове. Но после посещения Манилова возникают неожиданные осложнения. Чичиков намеревался посетить Собакевича, но сбился с дороги, бричка опрокинулась и т. д. Тут очень важным является замечание А. Белого о том, что в развитии действия «Мертвых душ» все время дают себя знать «боковые ходы»: «...тройка коней, мчащих Чичикова по России, — предпринимательские способности Чичикова; одна из них — не везет, куда нужно, отчего ход тройки — *боковой ход*, поднимающий *околесину* («все пошло, как кривое колесо»); с тщательностью перечислены *недолжные повороты* на пути к Ноздреву, к Коробочке...»⁴³

Итак, вместо ожидаемой встречи с Собакевичем последовала встреча с Коробочкой. О Коробочке ни Чичикову, ни читателям до сих пор ничего не было известно. Мотив такой неожиданности, новизны усиливается вопросом Чичикова: слыхала ли хоть старуха о Собакевиче и Манилове? Нет, не слыхала. Какие же живут кругом помещики? — «Бобров, Свинын, Канапатьяев, Харпакин, Трепакин, Плешаков» — то есть следует подбор нарочито незнакомых имен. План Чичикова начинает расстраиваться. Он расстраивается еще более оттого, что в приглуповатой старухе, с которой Чичиков не очень-то стеснялся и церемонился, он вдруг встретил неожиданное сопротивление...

В следующей главе, в беседе Чичикова со старухой в трактире, вновь всплывает имя Собакевича («старуха знает не только Собакевича, но и Манилова...»), и действие, казалось, входит в намеченную колею. И снова осложнение: Чичиков встречается с Ноздревым, с которым познакомился еще в городе, но которого навещать не собирался. А тут он не только отправляется к Ноздреву в гости, но и весьма неосторожно заговаривает о своем деле («...Ноздрев может наврать, прибавить... «Просто, дурак я!» говорил он сам себе...»).

Но если бы действие поэмы все время развивалось только «боковыми ходами», только неожиданно, это была бы тоже «грубоощутельная правильность» — лишь на иной лад. Чичиков все же попадает к Собакевичу. Кроме того, не каждая неожиданная встреча

⁴³ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 95.

сулит Чичикову неприятности: визит к Плюшкину (о котором Чичиков узнал лишь от Собакевича) приносит ему «приобретение» двухсот с лишним душ и как будто бы счастливо венчает весь вояж. Чичиков и не предполагал, какие осложнения ожидают его в городе...

Тончайшая игра задуманного и неожиданного отражается и на дальнейшем течении действия поэмы. И не только первого тома. Во втором томе, насколько можно судить по сохранившимся главам, частично сохранена эта особенность композиции. В третьей главе возникает дорожная путаница, напоминающая «боковой ход» к Коробочке: Чичиков ехал к Кошкареву, а попал к Петуху, и т. д.

Хотя все необычное в «Мертвых душах» (например, появление в городе Коробочки, которое имело для Чичикова самые горестные последствия) так же строго мотивировано обстоятельствами и характерами персонажей, как и обычное, но сама игра и взаимодействие «правильного» и «неправильного», логичного и нелогичного бросает на действие поэмы тревожный, мерцающий свет. Он усиливает впечатление той, говоря словами писателя, «кутермы, сутолоки, сбивчивости» жизни, которая отразилась и в главных структурных принципах поэмы.

V. Два типа характеров в «Мертвых душах»

Когда мы в галерее образов поэмы подходим к Плюшкину, то явственно слышим в его обрисовке новые, «доселе не бранные струны». В шестой главе тон повествования резко меняется — возрастают мотивы грусти, печали. От того ли это, что Плюшкин «мертвее» всех предшествующих персонажей? Посмотрим. Пока же отметим общее свойство всех гоголевских образов.

«Мертвые души» — новая ступень в развитии типологического искусства Гоголя. Определенность *диапазона* любого гоголевского образа (о чем говорилось в предыдущей главе) совмещена с тончайшей его нюансировкой.

Посмотрите, какая сложная игра противоположных движений, свойств происходит в любом, самом «примитивном» гоголевском характере.

Коробочка подозрительна и недоверчива; никакие уговоры Чичикова на нее не действовали. Но «неожиданно удачно» упомянул Чичиков, что берет казенные подряды, и «дубинноголовая» старуха вдруг поверила ему...

Собакевич хитер и осторожен, однако не только Чичикову, но и председателю палаты (в чем уже совсем не было никакой нужды) он расхваливает каретника Михеева, и когда тот вспоминает: «Ведь вы мне сказали, что он умер», — без тени колебания говорит: «Это

его брат умер, а он преживехонькой и стал здоровее прежнего»... Собакевич ни о ком не отзывался хорошо, но Чичикова назвал «приятным человеком»...

Ноздрев слывет «за хорошего товарища», но готов напакостить приятелю. И пакостит он не со зла, не с корыстью, а так — неизвестно от чего. Ноздрев бесшабашный кутила, «разбитной малый», лихач, но в игре — карточной или в шашки — расчетливый плут. У Ноздрева, казалось, легче всего было заполучить мертвые души — что они ему? А между тем он единственный из помещиков, кто оставил Чичикова ни с чем...

О многообразии Ноздрева писал один из первых рецензентов «Мертвых душ» П. Плетнев, причем его слова могут быть отнесены почти к любому персонажу поэмы: «Не говоря уже о том, как в каждом его движении разыгрывается сцена типической жизни, наблюдайте его во всех явлениях, где только автор встречается с ним, — вы изумлены будете неистощимостью его оттенков, всегда новых, всегда поэтических, всегда истинных, всегда однородных при самых противоречащих по наружности действиях»⁴⁴.

Плетнев отметил, что гоголевские характеры совмещают в себе многообразие оттенков с определенностью («однородностью»), так что в каждом из них просматривается устойчивое ядро. Но как не похоже это ядро на «доминанту» характеров в литературе классицизма, скажем, на «доминанту» мольеровских характеров! «Метод мольеровской характеристики аналогичен созданию общих понятий, которые отвлекаются от индивидуальных черточек отдельных явлений, отдельных предметов. Метод Мольера исключает всякие противоречия внутри героев. Он параллелен тому, что в философии называется методом формально-логического обобщения. Лицемер равен лицемеру. А равно А; скупость изображается Мольером только как скупость»⁴⁵.

Гоголевские характеры не подходят под это определение не только потому, что они (как мы видели) совмещают в себе противоположные элементы. Главное в том, что «ядро» гоголевских типов не сводится ни к лицемерию, ни к грубости, ни к легковерию, ни к любому другому известному и четко определяемому пороку. То, что мы называем маниловщиной, ноздревщиной и т. д., является по существу новым психологически-нравственным понятием, впервые «сформулированным» Гоголем. В каждое из этих понятий-комплексов входит множество оттенков, множество (подчас взаимоисклю-

⁴⁴ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. СПб., 1885. С. 490. Статью Плетнева высоко ценил Белинский; он назвал ее «умной и прекрасно написанной» (Полн. собр. соч. Т. II. С. 408).

⁴⁵ Гриб В. Р. Избранные работы. С. 374.

чающих) свойств, вместе образующих новое качество, не покрываемое одним определением.

У Гоголя А не равно А — это во-первых. Но гоголевский характер не может быть передан и сочетанием А с В и т. д. (скажем, Ноздрев — сочетанием нахальства с хитростью и т. д.), так как он представляет совершенно новое, особое явление.

То, что обычно Гоголь дает своему герою, вводя его в действие, подробную «характеристику» (Коробочка была «одна из тех матушек, небольших помещиц, которые...»; Ноздрев: «таких людей приходилось всякому встречать не мало...» и т. д.), не преследует цели исчерпать образ. Ничего нет ошибочнее считать, что персонаж «сразу открывается». Это скорее абрис характера, его набросок, который в дальнейшем будет углублен и дополнен. Да и строится эта «характеристика» не столько на прямом назывании уже известных качеств, сколько на образных ассоциациях, вызывающих в нашем сознании совершенно новый тип. «Ноздрев был в некотором отношении исторический человек» — это совсем не то же самое, что: «Ноздрев был нахалом», или: «Ноздрев был выскочкой». За первым утверждением разворачивается длинная цепь совершенно неожиданных представлений: например, ироническое переосмысление слова «исторический» сообщает нам и о том, какие «исторические», волнующие всех события происходят в общественной жизни «губернского города» и кто является героем этих событий (этот намек впоследствии реализовался в описании поведения Ноздрева на балу).

До самого последнего своего появления в поэме гоголевский персонаж сулит читателю неожиданные открытия.

Теперь — о типологических различиях персонажей в «Мертвых душах».

То новое, что мы чувствуем в Плюшкине, может быть кратко передано словом «развитие». Плюшкин дан Гоголем во времени и в изменении. Изменение — изменение к худшему — рождает минорный драматический тон шестой, переломной главы поэмы.

Гоголь вводит этот мотив постепенно и незаметно. В пятой главе, в сцене встречи Чичикова с красавицей-«блондинкой», он уже дважды отчетливо пробивается в повествование: В первый раз в контрастном описании реакции «двадцатилетнего юноши» («долго бы стоял он бесчувственно на одном месте...») и Чичикова: «но герой наш был уже средних лет и осмотрительно-охлажденного характера...». Во второй раз — в описании возможного изменения самой красавицы: «Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!»

Начало шестой главы — это элегия об уходящей молодости и жизни. Все, что есть лучшего в человеке — его «юность», его «свежесть», — невосвратно растрачивается на дорогах жизни. Вначале

эта тема развивается применительно к образу автора: «...то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице... то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста...» Потом — в описании дома Плюшкина («каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок...»). Потом — в картине запущенного сада (однако враг «грубоошутительной правильности», Гоголь здесь усложняет тему: сад запущен, но прекрасен — как все в природе, в противовес человеческому прозябанию и увяданию). Так подготавливается рассказ об изменении Плюшкина...

Большинство характеров в «Мертвых душах» (речь идет только о первом томе), в том числе все характеры помещиков, статичны. Это не значит, что они ясны с самого начала; напротив, постепенное раскрытие образа, обнаружение в нем непредвиденных «готовностей» — закон всей гоголевской типологии. Но это именно раскрытие, а не эволюция. Персонаж, с самого начала, дан сложившимся, со своим устойчивым, хотя и не исчерпаемым «ядром».

Обратим внимание: у всех помещиков до Плюшкина нет прошлого. О прошлом Коробочки известно лишь то, что у нее был муж, который любил, когда ему чесали пятки. О прошлом Собакевича не сообщается ничего: известно лишь, что за сорок с лишним лет он еще ничем не болел и что отец его отличался таким же отменным здоровьем. «Ноздрев в тридцать пять лет был *таков же совершенно*, каким был в осьмнадцать и в двадцать...» Манилов, говорится мелко, служил в армии, где «считался скромнейшим и образованнейшим офицером», то есть тем же Маниловым. Кажется, и Манилов, и Собакевич, и Ноздрев, и Коробочка уже родились такими, какими их застаёт действие поэмы. Не только Собакевич — все они вышли готовыми из рук природы, которая «их пустила на свет, сказавши: живёт!» — только инструменты употребила разные.

Иное дело — Плюшкин. «...*Было время*, когда он только был бережливым хозяином! был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему сытно пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости... Слишком сильные чувства не отражались в чертах лица его, но в глазах был виден ум; *опытностью и познанием света* была проникнута речь его, и гостю было приятно его слушать». Вначале Плюшкин — человек совершенно иной душевной организации, или (прибегая к категориям классической эстетики) иного «пафоса». Ядро образа сложится потом. В раннем Плюшкине есть только возможности его будущего порока («мудрая скупость», отсутствие «слишком сильных чувств»), не больше. С Плюшкиным впервые в поэму входит биография и история характера.

Вторым персонажем, имеющим биографию, является Чичиков. Правда, «страсть» Чичикова (в отличие от Плюшкина) сложилась

очень давно, с детских лет; но биография — в XI главе — демонстрирует, если так можно сказать, перипетии этой страсти, ее превратности и ее драматизм.

(Мимоходом заметим, что характеры, имеющие свою «биографию», начинают играть все большую роль во втором томе. Есть прошлое у Бетрищева, причем героическое прошлое: «...это был один из тех картинных генералов, которыми так богат был знаменитый 12-й год». В главе о Тентетникове Гоголь задает вопрос: «...*родятся* ли уже такие характеры или *потом* образуются?..» и в качестве ответа рассказывает биографию персонажа. Есть «прошлое» и у Платонова и у других.)

Различие двух типов характеров играет важную роль в художественной концепции «Мертвых душ». С ним связан центральный мотив поэмы — опустошенности, неподвижности, мертвенности человека. Мотив «мертвой» и «живой» души.

В персонажах первого типа — в Манилове, Коробочке и т. д. — сильнее выражены мотивы кукольности, автоматичности, о которых мы уже говорили. Кукольность (как и гротеск в целом) не исключает глубины образа, совмещения в нем многих черт; однако она «обезжизнивает», остраниает. При самых разных внешних движениях, поступках и т. д., что происходит в душе Манилова, или Коробочки, или Собакевича, точно неизвестно. Да и есть ли у них «душа»? Или — как в марионетке — неведомый нам механизм?

Гоголь, впрочем, не дает на этот вопрос определенного ответа. Характерно замечание о Собакевиче: «Собакевич слушал, все по-прежнему нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось в лице его. Казалось, в этом теле *совсем не было души*, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а как у бессмертного Кошеля где-то за горами и закрыта такую толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности».

Нельзя также определенно сказать, есть или нет «души» у Ноздрева, Манилова и т. д. Может быть, она у них просто еще дальше запрятана, чем у Собакевича?

О «душе» прокурора (который, конечно же, относится к тому же типу персонажей, что Манилов, Собакевич и т. д.) узнали лишь тогда, когда тот стал вдруг «думать, думать и вдруг... умер». «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал». Значение этой смерти и этого «узнавания» далеко не только комическое. Мы уже говорили о месте эпизода в общей гоголевской концепции целого и индивидуального (см. I гл.). Теперь подчеркнем связь эпизода с типологией персонажей поэмы. Человек, который всю жизнь

молчал и лишь произвольно подмигивал, «как будто бы говорил: пойдём, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу...» (произвольное движение персонажа, иначе говоря — штрих гротескного, марионеточного остранения), вдруг занялся тем, к чему меньше всего был приготовлен, — стал «думать». И тут-то, уже после смерти, обнаружилась у прокурора «душа». Парадоксально, что душа обнаружилась самим фактом смерти, так сказать, фактом своего отсутствия.

Кажется, с другими персонажами поэмы тоже должно произойти что-то необычное, смерть ли или страшное потрясение, чтобы мы могли сказать: у них «была, точно, душа». До тех пор никаких определенных признаков этого нет.

Но вот о Плюшкине, услышавшем имя своего школьного приятеля, говорится: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул *какой-то теплый луч*, выразилось не чувство, а *какое-то бледное отражение чувства*, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего». Пусть это только «бледное отражение чувства», но все же «чувства», то есть истинного, живого движения, которым прежде одухотворен был человек. Для Манилова или Собакевича и это невозможно. Они просто созданы из другого материала. Да они и не имеют прошлого.

«Отражение чувства» не раз переживает и Чичиков, например, при встрече с красавицей, или во время «быстрой езды», или в думах о «разгуле широкой жизни». Пошлость задавила в Чичикове живое и истинное. Но в нем была и возможность иного, человеческого развития, и как воспоминания об этой возможности в Чичикове время от времени возникают «странные», «противоречащие» его характеру движения. В этом же и мотивированность «передачи» Чичикову раздумий о судьбе русских мужиков (в VII главе) — факт, который смущал некоторых критиков и исследователей поэмы. Передача этих раздумий Манилову, или Ноздреву, или любому другому персонажу поэмы действительно была бы невозможной.

Фигурально говоря, характеры первого и второго типа относятся к двум разным геологическим периодам. Манилов, может быть, и «симпатичнее» Плюшкина, однако процесс в нем уже завершился, образ окаменел, тогда как в Плюшкине заметны еще последние отзвуки подземных ударов.

Выходит, что он не мертвее, а живее предшествующих персонажей. Поэтому он венчает галерею образов помещиков. В шестой главе, помещенной строго в середине, в фокусе поэмы, Гоголь дает «перелом» — и в тоне и в характере повествования. Впервые тема омертвения человека переводится во временную перспективу, представляется как итог, результат всей его жизни: «И до такой нич-

тожности, мелочности, гадости мог снизить человек! мог так *измениться!*» Отсюда же «прорыв» в повествование как раз в шестой главе скорбных, трагических мотивов. Там, где человек не менялся (или уже не видно, что он изменился), не о чем скорбеть. Но там, где на наших глазах происходит постепенное угасание жизни (так, что еще видны ее последние отблески), там комизм уступает место патетике.

И во второй раз, и снова глубоко продуманно, в завершающей главе вводится временная перспектива в поэму — на этот раз в жизнеописании Чичикова.

Различие двух типов характеров подтверждается, между прочим, следующим обстоятельством. Из всех героев первого тома Гоголь (насколько можно судить по сохранившимся данным) намеревался взять и провести через жизненные испытания к возрождению — не только Чичикова, но и Плюшкина⁴⁶.

С характерами, подобными Манилову или Коробочке, Гоголю, видимо, нечего было делать. Но образ Плюшкина (как и Чичикова) благодаря своему движению «во времени», благодаря иначе намеченным структурным основам мог еще сослужить Гоголю свою службу.

Интересные данные для гоголевской типологии персонажей может предоставить ее анализ с точки зрения *авторской интроспекции*. Под этим понятием мы подразумеваем объективное, то есть принадлежащее повествователю свидетельство о внутренних переживаниях персонажа, о его настроении, мыслях и т. д. Интроспекция интересует нас в данном случае не в смысле «художественного мастерства» писателя, а как определенное свойство персонажа, как момент — и очень важный момент — его характеристики. Ведь возможность (или невозможность) сказать что-то о переживаниях персонажа уже характеризует его. Применение интроспекции есть свидетельство открытости характера, так же как и ее отсутствие — свидетельство закрытости, или, точнее, психологической и внутренней неопределенности («неопределимости»).

Но, в свою очередь, формы интроспекции не равноценны: простейшая форма — однократная внутренняя реплика или фиксирова-

⁴⁶ В статье «Предметы для лирического поэма в нынешнее время» Гоголь писал: «Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку. Брось ему с берега доску и закричи во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу... О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома <Мертв<ых> душ» (VIII, 280). Характерно, между прочим, развитие той же символики утопающего человека, которая была намечена при обрисовке Плюшкина в шестой главе первого тома.

ние однозначного внутреннего движения. Более сложная форма — внутренняя речь или фиксирование текучего внутреннего состояния. Еще сложнее такая форма интроспекции, когда фиксируется и описывается противоречивое, неопределенное чувство. Наконец, при всех формах интроспекции важна еще степень вхождения повествователя (автора) во внутренний мир персонажа, то есть степень близости между повествователем и персонажем.

С Маниловым связано несколько случаев интроспекции. Первый случай (еще в начальной главе) — фиксирование однозначного внутреннего движения: Манилов «был от него <от Чичикова> без памяти». Другие случаи (из II главы) представляют более сложную форму.

Предложение Чичикова относительно продажи мертвых душ свергло Манилова в состояние, подробно описываемое повествователем. Манилов «подумал, не спятил ли гость как-нибудь невзначай с ума, и со страхом посмотрел на него пристально... Как ни придумывал Манилов, как ему быть и что ему сделать, но ничего другого не мог придумать, как только выпустить изо рта оставшийся дым». Несколько далее: «Последние слова <Чичикова> понравились Манилову, но в толк самого дела он все-таки никак не вник и вместо ответа принялся насасывать свой чубук...» Наконец, в заключение главы: просьба Чичикова «как-то особенно не варилась в его голове: как ни переворачивал он ее, но никак не мог изъяснить себе, и все время сидел он и курил трубку».

Все три случая интроспекции однотипны. Фиксируется внутреннее состояние, внутреннее течение мысли, но как бы заведомо безрезультатное, не приводящее ни к какому итогу и разрешающееся одинаково — в случайном внешнем жесте (выпускание дыма, насасывание чубука).

Обратим внимание также на интроспекцию, предшествующую последней мысли о просьбе Чичикова: Манилов «предался размышлению, душевно радуясь, что доставил гостю своему небольшое удовольствие»; «мысли его... занеслись Бог знает куда»; «он думал о благополучии дружеской жизни» и «далее наконец Бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать». Течение мысли словно отделяется от субъекта, становится неподвластным и неконтролируемым процессом. Редкая для персонажей «Мертвых душ» обстоятельность интроспекции оборачивается ироническим умолчанием относительно самого результата мысли — не в виду ее сложности, а в виду возрастающей отдаленности от предмета («Бог знает куда» занеслись). Дескать, если уж сам персонаж «не мог разобрать», что он думал, то тем более бессилён это сделать повествователь. В главе о Манилове, в другом месте, впервые появляется и

характерный гоголевский прием, когда автор, как бы подходя к интроспекции, вдруг отказывается свидетельствовать о переживаниях и размышлениях персонажа. Назовем этот прием *отказом от интроспекции*: «Дома он... большею частью размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве богу было известно».

Два-три случая интроспекции, связанных с Коробочкой, фиксируют относительно несложное психологическое состояние. «Она видела, что дело, точно, как будто выгодно, да только уж слишком новое и небывалое; а потому начала сильно побаиваться, чтобы как-нибудь не надул ее этот попушник...» Почти аналогичное состояние выражает и внутренняя речь: «Хорошо бы было, — подумала между тем про себя Коробочка, — если бы он забирал у меня в казну муку и скотину, нужно его задобрить...» и т. д. Последний случай — в своем роде итоговый (из VIII главы) — фиксирует однозначное (хотя и длительное) психологическое движение: «Старушка... в такое пришла беспокойство насчет могущего произойти со стороны его обмана, что, не пославши три ночи сряду, решила ехать в город...» и т. д. Можно добавить, что все три случая интроспекции имеют своим предметом психологические движения чисто практического свойства: продать или не продать и как продать повыгоднее.

У Ноздрева (в X главе) один-два раза фиксируется однозначное внутреннее движение. Зато все его описание во время встречи с Чичиковым (в IV главе) не содержит *ни одного* случая интроспекции. Факт любопытный: внешне наиболее открытый, общительный, легко вступающий в отношения с другими персонажами («в их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое. Они скоро знакомятся...» и т. д.), внутренне, оказывается, наиболее закрыт. Неясно, какими побуждениями, переживаниями, мыслями сопровождаются его действия, неясно, что за ними скрывается. До некоторой степени это напоминает способ подачи Хлестакова, у которого почти нет реплик в сторону; между тем как его психологическая «открытость», казалось, необходимо вела к таким репликам.

У Собакевича есть один случай интроспекции, имеющий характер однократной внутренней реплики: «Его не собьешь, неподатлив!» — подумал Собакевич». Зато дважды выступают формы, близкие отказу от интроспекции. Первый случай — уже цитировавшиеся строки о непроницаемом выражении лица Собакевича («Казалось, в этом теле совсем не было души» и т. д.). Второй случай: «Да, конечно, мертвые, — сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые». Иначе говоря, могло только показаться, что Собакевич «одумался» и «припомнил»; что стоит за этой кажимостью, повествователь вновь отказывается объяснить.

Если обратиться к другим персонажам — чиновникам и дамам города NN, а также двум спутникам Чичикова, то можно констатировать примерно такой же характер интроспекции: преобладают случаи однократных внутренних реплик или фиксирование однозначного внутреннего движения (см., например, в описании беседы двух дам или в передаче состояния испуганных чиновников в IX главе).

Несколько раз встречается форма отказа от интроспекции. Один раз — применительно к Петрушке (во II главе): «Что думал он в то время, когда молчал... Бог ведает, трудно знать, что думает дворовый крепостной человек в то время, когда барин ему дает наставление». Та же самая форма — в десятой главе, применительно к Селифану, причем с аналогичным переходом к обобщающему суждению: «Что означало это почесыванье? и что, вообще, оно значит?.. Бог весть, не угадаешь. Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке». Близко к этой форме и замечание о Селифане в следующей главе: «...Селифан ничего не отвечал, но, потупивши голову, *казалось*, говорил сам себе...» и т. д. Внутренняя реплика подана с той же проблематичностью, как перед этим — внутреннее состояние Собакевича («...как бы одумавшись...»). Апогеем же этой закрытости, ухода от интроспекции может считаться уже не раз упоминавшийся пассаж с прокурором. Ведь само подчеркивание длительности, интенсивности процесса («...пришедши домой, стал думать, думать...»), да еще разрешившегося столь необыкновенным трагическим образом, заставляло ожидать хоть какого-нибудь намека на то, о чем думал прокурор; между тем об этом не сказано *ровно ничего*.

На фоне тенденции к сдержанности (или отмене) интроспекции применительно к людям интересен случай внутренней речи... коня Чубарого. «Вишь ты, как разнесло его!» думал он сам про себя, несколько припрыгивая ушами. «Небось, знает, где бить! Не хлыснет прямо по спине, а так и выбирает место, где поживее: по ушам зацепит или под брюхо захлыснет». Этой внутренней речью Чубарый мог бы похвастать перед Собакевичем, имеющим лишь одну однократную внутреннюю реплику.

У Плюшкина есть три случая интроспекции: первый случай — фиксирование внутреннего состояния; два других — довольно обширная внутренняя речь. Таковы, например, размышления о подарке: «Я ему подарю», подумал он про себя: «карманные часы: они ведь хорошие, серебряные часы, а не то чтобы какие-нибудь томпаковые или бронзовые, немножко поиспорчены, да ведь он себе переправит; он человек еще молодой, так ему нужны карманные часы, чтобы понравиться своей невесте! Или нет», прибавил он, после некоторого размышления: «лучше я оставлю их ему после моей смер-

ти, в духовной, чтобы вспоминал обо мне». Этот пассаж любопытен тем, что превышает степень простой рефлексии, связанной с продажей мертвых душ (продает? и за какую цену?). Сделка лишь дает толчок размышлениям, которые затем психологически усложняются (движение благодарности сталкивается со скупостью), захватывают довольно широкий круг посторонних фактов — вплоть до померещившейся почему-то Плюшкину женитьбы Чичикова...

В отношении «количества» интроспекции Плюшкин также заметно превосходит всех упоминавшихся персонажей, соперничая лишь с Маниловым; но отличавшие последнего неопределенность и неопределимость внутреннего течения мысли Плюшкину, разумеется, не свойственны. Нет в описании Плюшкина и ни одного случая отказа от интроспекции.

Особое место занимает Чичиков. Не говоря уже о «количестве» — интроспекция сопровождает Чичикова постоянно, — возрастает сложность ее форм. Помимо однократных внутренних реплик, фиксирования однозначного внутреннего движения, широко используются формы интроспекции текущего внутреннего состояния. Резко возрастают случаи «незаинтересованных» размышлений, то есть прямо не связанных с идеей покупки мертвых душ, причем предмет размышлений усложняется и разнообразится: о судьбе женщины (в связи с блондинкой), о неуместности балов: «В губернии неурожай, дороговизна, так вот они за балы!.. А ведь на счет же крестьянских оброков...» и т. д. Масштаб и «уровень» этих размышлений почти авторский; недаром инвектива против балов нередко цитируется как принадлежащая самому Гоголю, хотя это строго маркированная привычками внутренняя речь Чичикова.

Появляется у Чичикова и интроспекция сложного, противоречивого в себе чувства: «...Здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить...», «Он стал чувствовать себя неловко, неладно...», «Неприятно, смутно было у него на сердце, какая-то тягостная пустота оставалась там...», «С каким-то неопределенным чувством глядел он на дома, стены, заборы и улицы... которые, Бог знает, судила ли ему участь увидеть еще когда-либо в продолжение своей жизни... Исполненный неприятных ощущений, он тотчас же спрятался в угол...». Все это совершенно непохоже на переживания других персонажей. Даже сами обороты типа «какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им» или «...было у него на сердце» не сочетаемы ни с Собакевичем, ни с Маниловым.

Мы упомянули Манилова: действительно, связанные с ним ситуации недоумения — это совсем не то, что сложное чувство Чичикова. В первом случае мысль или чувство словно остранены, поданы

как бы независимыми или, по крайней мере, отклоняющимися от персонажа («мысли его... занеслись Бог знает куда»). Во втором случае — это неотъемлемое переживание персонажа (Чичикова). В первом случае — сложность рефлексии подана иронически, как мнимая сложность. Во втором — вполне серьезно, с той выдержанностью тона, которая обычно характеризует у Гоголя значительное авторское переживание — переживание смутной тревоги, тоски, сердечного беспокойства.

Близость Чичикова к автору выражается и в том, что, с одной стороны, рассуждения повествователя подводят к интроспекции персонажа, а с другой — интроспекция персонажа (Чичикова) переходит в рассуждение повествователя.

Первый случай — пассаж о «толстых» и «тоненьких» (в I главе), завершающийся замечанием: «Нельзя утаить, что почти такого рода размышления занимали Чичикова...» К этому случаю близок и пассаж о дороге (в XI главе) — после вдохновенной авторской речи замечено: «Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не вовсе прозаические грезы». Хотя в обоих примерах нет полного отождествления, отчетливо видна установка приблизить мир повествователя к субъективной сфере персонажа.

Второй случай (случай перехода интроспекции персонажа в авторскую речь) демонстрирует пассаж о крестьянах (в VII главе). Весь пассаж четко оформлен в качестве внутренней речи персонажа (с помощью кавычек и вводящих ремарок: Чичиков «произнес», «не утерпел, чтоб не сказать» и т. д.). Но потом тему подхватывает автор: «И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами» и т. д. Размышление дано от лица автора, но так, что оно полностью гармонирует (и стилистически, и со стороны содержания) с внутренней речью персонажа. В этом месте уже совсем нет оттенка нетождественности, которые мы отмечали в первом случае («почти такого рода»).

Анализ авторской интроспекции подтверждает неоднородность характеров поэмы. Большинство из них (благодаря употреблению только простейших форм интроспекции или вообще ее отсутствию) тяготеет к закрытому типу характеров. Разумеется, термин («закрытость») не следует абсолютизировать — это противопоказано типично гоголевской сложности подачи любого «примитивного» явления. Точнее было бы сказать о неопределенности (неопределимости), и с чисто структурной стороны последнее заостряется тем демонстративным отказом от интроспекции, который вносит момент проблематичности как раз в ответ на вопрос, что таится «на душе» персонажа типа Собакевича или Манилова и таится ли что-либо вообще.

Больше всех отклоняется от этой «модели» Плюшкин, что вместе с наличием биографии и других моментов позволяет отнести его, наряду с Чичиковым, к иному типу характеров. Вместе с тем Чичиков по способу интроспекции (ее сложным формам, а также близости к авторскому миру) выдвигается на особое, так сказать, высшее место в первом томе, не объединяясь ни с кем из других персонажей, превосходя их всех, что уже связано с перспективой развития этого образа в следующих, неосуществленных томах произведения⁴⁷.

VI. К вопросу о жанре

Посмотрим теперь на основные особенности поэтики «Мертвых душ» — общую ситуацию, миражную интригу, типологию персонажей и т. д. — с точки зрения жанрового целого.

Ощущение жанровой новизны «Мертвых душ» передано в известных словах Льва Толстого: «Я думаю, что каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может быть бесконечно разнообразным, то также и их форма... Возьмем «Мертвые души» Гоголя. Что это? *Ни роман, ни повесть*. Нечто совершенно оригинальное»⁴⁸. Высказывание Л. Толстого, ставшее хрестоматийным, восходит к не менее известным словам Гоголя: «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь... не похожа *ни на повесть, ни на роман*... Если Бог поможет выполнить мне мою *поэму* так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение» (письмо к М. Погодину от 28 ноября 1836 г.).

Два как будто бы исключаящих друг друга момента обращают на себя внимание в этих высказываниях. Гоголь не хочет повторять ни один из известных жанров, он конструирует совершенно новое жанровое целое. Но для его обозначения Гоголь решает воспользоваться словом «поэма», хотя оно было не менее привычным и традиционным, чем, скажем, «роман» или «повесть».

Обычно ключ к жанру «Мертвых душ» ищут в «Учебной книге словесности для русского юношества», над которой Гоголь работал в середине 40-х годов. Однако эти поиски неоправданы или, вернее, оправданы только до определенной степени.

⁴⁷ Типологическое различие гоголевских персонажей отмечено Достоевским в черновиках речи о Пушкине: «... в художественной литературе бывают типы и бывают реальные лица... Собакевич у Гоголя только Собакевич, Манилов только Манилов... Чичиков же беспорно лицо, хотя опять-таки не выявившееся в своей полной реальной правде...» (см.: Гроссман Леонид. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам... Одесса, 1919. С. 78).

⁴⁸ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. [М.], 1959. С. 116.

Задуманная Гоголем книга — это книга «учебная» и теоретическая. Она давала систематизацию наличного литературного материала, то есть того, что уже есть, что даже уже вошло, говоря сегодняшним языком, в научный и читательский оборот. Составленный Гоголем обширный список «примеров» к теоретической части книги — это как раз перечень наиболее типичных, наглядных, характерных образцов жанровой классификации. Несмотря на то, что такая классификация (как и вся «учебная книга» в целом), естественно, несла на себе печать личных вкусов, пристрастий, творческого опыта писателя, но специально вводить в нее жанр «Мертвых душ» Гоголь не мог, хотя бы потому, что такого жанра никогда еще не существовало. Следовательно, «Учебная книга...» может служить лишь известным «трамплином» для приближения к «Мертвым душам». Она дает нам не определение жанра «Мертвых душ», но гоголевское понимание тех жанров, в переработке и отталкивании от которых писатель созидал свое грандиозное творение.

Возьмем указанный Гоголем «меньший род эпопеи» — жанр, к которому обычно и относят «Мертвые души»⁴⁹.

«В новые веки, — читаем мы в «Учебной книге словесности...» после характеристики «эпопеи», — произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего. Такие явления от времени до времени появлялись у многих народов (VIII, 478–479).

Подход Гоголя к «меньшим родам эпопеи» довольно историчен: он отмечает, что «эпопея», в настоящем смысле этого слова, после Гомера уже невозможна (в этом, кстати, Гоголь полностью сходил с Белинским и с «философской эстетикой»⁵⁰); что в «новые ве-

⁴⁹ Это впервые достаточно определенно сделал Э. Найдич в статье «К вопросу о литературных взглядах Гоголя». Перечислив признаки «меньшего рода эпопеи», Э. Найдич подчеркнул: «Нетрудно заметить, что это перечисление дает нам характерные признаки «Мертвых душ» (Гоголь. Статьи и материалы. Л., 1954. С. 121). Ряд авторов более острожно относятся к этому утверждению, хотя и не оспаривают его в целом (см., напр.: Смирнова-Чикина Е. С. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». Литературный комментарий. М., 1964. С. 27). См. также: Гиппиус В. Гоголь. С. 143.

⁵⁰ См. об этом в нашей книге: Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 209 и далее.

ки» произошел новый жанр — меньший род эпоеи, занимающий промежуточное место между собственно эпоеей и романом; что «такие явления от времени до времени *появлялись* (характерно употребление здесь прошедшего времени. — Ю. М.) у многих народов» и что примером могут служить «Неистовый Роланд» Ариосто и «Дон-Кихот» Сервантеса.

Определенные черты описанного жанра не трудно, конечно, подметить и в «Мертвых душах» (персонаж здесь — в сравнении с эпоеей — «частное и невидное лицо»; отображение «недостатков» и «пороков» и т. д.), но это именно черты, отвлеченные от одного конструктивного целого и перенесенные в другое целое. Согласиться с комментарием к академическому изданию Сочинений Гоголя: «Понятие «меньшего рода эпоеи» Гоголь формулирует на основе «Мертвых душ» (VIII, 805), — никак нельзя. Описание этого жанра, например, совсем не раскрывает особенностей сюжета «Мертвых душ». Признак «меньшего рода эпоеи» (автор ведет героя «сквозь цепь приключений», чтобы представить «верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени») — этот признак, несмотря на внешние аналогии, слишком недостаточен именно для «Мертвых душ». Хотя Гоголь «ведет» своего героя, Чичикова, от помещика к помещику, от «приключения» к «приключению» и даже из одного города в другой, но общая сюжетная установка его поэмы главным образом не нравоописательная и в этом смысле не открытая. Если говорить о первом томе «Мертвых душ», то в нем есть даже жесткая, романная «условленность», как ее определял Гоголь в характеристике романа.

На эту характеристику из той же «Учебной книги словесности...» не обращено почти никакого внимания, так как считается, что она не имеет отношения к «Мертвым душам». Между тем, если помнить о нашей оговорке (что все гоголевские определения указывают лишь на некоторые жанровые предпосылки «Мертвых душ», но не на самый их жанр), то можно утверждать, что эта характеристика имеет к гоголевской поэме не меньшее отношение, чем характеристика «малого рода эпоеи».

«Роман, — пишет Гоголь, — несмотря на то, что в прозе, но может быть высоким поэтическим созданием. Роман не есть эпоея. Его скорей можно назвать драмой. Подобно драме, он есть сочинение слишком условленное. Он заключает также в себе строго и умно обдуманную завязку. Все лица, долженствующие действовать или, лучше, между которыми должно завязаться дело, должны быть взяты заранее автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений. Всяк приход лица, вначале, по-види-

тому, не значительный, уже возвещает о его участии потом. Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя. Здесь, как в драме, допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц... Он <роман> летит как драма, соединенный живым интересом самих лиц главного происшествия, в которое запутались действующие лица и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развивать и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлеченье. Поэтому всякое лицо требует окончательного поприща. Роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство» (VIII, 481–482).

Сходство между описанным жанром и «Мертвыми душами» большее, чем можно было бы ожидать. В романе все лица представлены заранее, до начала «дела». В «Мертвых душах» — если не все, то большинство лиц — выпущено на сцену в первой же главе: почти все чиновники губернского города, трое помещиков из пяти, не говоря уже о Чичикове с его обоими спутниками. В романе раскрытие «дела» следует после представления участвующих в нем лиц (или одновременно с ним) и предполагает искусно обдуманную завязку. В «Мертвых душах» тотчас после экспозиции, в конце первой главы, сообщается об «одном странном свойстве гостя и предприятии», имеющем быть предметом дальнейшего повествования. В романе берется не вся жизнь персонажа, но лишь одно особенно характерное происшествие. В «Мертвых душах» в центре внимания не биографии действующих лиц, но одно главное событие, а именно упомянутое только что «странное предприятие» (это не исключает предыстории, Vorgeschichte, у двух персонажей первого тома — у Плюшкина и Чичикова). В романе «замечательное происшествие» затрагивает интересы и требует участия всех действующих лиц. В «Мертвых душах» афера Чичикова неожиданно определила жизнь сотен людей, став на некоторое время в центре внимания всего «города NN», хотя, разумеется, степень участия персонажей в этом «происшествии» различная.

Один из первых рецензентов «Мертвых душ» писал, что Селифан и Петрушка не связаны с главным персонажем единством интереса, выступают «без всякого отношения к его делу»⁵¹.

Это неточно. Спутники Чичикова безразличны к его «делу». Зато «дело» небезразлично к ним. Когда перепуганные чиновники решили произвести дознание, то очередь дошла и до людей Чичикова, но «от Петрушки слышали только запах жилого покоя, а от

⁵¹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. I. С. 479.

Селифана, что сполнял службу государскую...». Это, конечно, звено в целой цепи комических эффектов поэмы: «негодия» Чичикова приобретает такой размах, что втягивает в свою сферу совершенно неожиданных участников: «показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный... такого высокого роста, какого даже и не видно было...» и т. д.

Среди параллелей, которые можно провести между гоголевским определением романа и «Мертвыми душами», наиболее интересна следующая. Гоголь говорит, что в романе «всяк приход лица вначале... возвещает о его участии потом». Иначе говоря, персонажи, раскрывая себя в «главном происшествии», произвольно подготавливают изменения в сюжете и в судьбе главного героя. Если не ко всякому, то ко многим лицам «Мертвых душ» применимо именно это правило.

Присмотритесь к ходу поэмы: после пяти «монографических», как будто не зависящих друг от друга глав, каждая из которых «посвящена» одному помещику, действие возвращается в город, почти к состоянию экспозиционной главы. Следуют новые встречи Чичикова с его знакомыми — и мы вдруг видим, что полученная информация об их «чертах характера» одновременно скрывала и импульсы дальнейшего хода действия. Коробочка, приехав в город узнать, «почем ходят мертвые души», произвольно дает первый толчок к злоключениям Чичикова, — и мы вспоминаем о ее страшной подозрительности и боязни прорешивать. Ноздрев, усугубляя положение Чичикова, называет его на балу скупщиком «мертвых душ» — и мы вспоминаем о необыкновенной страсти Ноздрева насаливать ближнему, да и характеристика Ноздрева как «исторического человека» находит, наконец, свое подтверждение. Вводится же характеристика Ноздрева (в IV главе) с такой мотивировкой: «...Скажем что-нибудь о самом Ноздреве, которому, может быть, доведется сыграть не вовсе последнюю роль в нашей поэме». Это как бы парафраз уже знакомой нам черты романа как жанра: «Всяк приход лица, вначале, по-видимому, незначительный, уже возвещает о его участии потом».

Даже та деталь, что чиновники в IX главе в ответ на свои вопросы слышали от Петрушки «только запах», есть следствие известной особенности героя, словно бы без всякой цели упомянутой в начале II главы (Петрушка носил «с собою какой-то свой особенный воздух»).

«Мертвые души» используют и много других средств, чтобы подчеркнуть «тесное соединение между собою лиц». Таково отражение одного события в различных версиях персонажей. Приезд Чичикова к Коробочке (в III главе) отражается затем в версиях да-

мы просто приятной («...является вооруженный с ног до головы вроде Ринальда Ринальдина и требует...») и самой Коробочки («...купил-де за пятнадцать рублей... и много всего обещался закупить...» и т. д.). Вообще почти все визиты Чичикова из первой половины тома во второй половине как бы «проигрываются» вновь — с помощью версий, сообщаемых Коробочкой, Маниловым, Собакевичем, Ноздревым. Повторяется в предпоследней главе и круг визитов Чичикова к именитым лицам города NN: к губернатору, к председателю палаты, к полицеймейстеру, вице-губернатору и т. д., — но с другим, менее счастливым результатом, чем в I главе («...швейцар поразил его совершенно неожиданными словами: «Не приказано принимать!»»). Отражение одного и того же события в размышлениях, рассуждениях, в сознании различных персонажей создает стереоскопический эффект. Повторяемость же этих событий в конце тома обрамляет центральное действие как нечто самостоятельное, имеющее начало и конец.

Округленность, или, как говорил Гоголь, «условленность» действия отличает роман от эпопеи (в том числе, вероятно, и от ее «меньшего рода»), где действие и взаимоотношения персонажей более свободны. Но с другой стороны, очень показательное решение сближение Гоголем романа с драмой. Именно в гоголевской драме, но только еще в большей степени (вспомним «Ревизора») из определенных свойств персонажей следовали подчас неожиданные, но всегда внутренне обусловленные перемены в сюжете: из наивной любознательности почтмейстера — факт перлюстрации им письма Хлестакова; из осмотрительности и хитрости Осипа — тот факт, что Хлестаков вовремя уезжает из города, и т. д. Именно в драме Гоголь использовал эффект отражения одного факта в нескольких субъективных плоскостях (ср. реплику Бобчинского, пересказывающего «мнение» Добчинского: «...в трактир, говорит, привезли теперь свежей семги, так мы закусим»; и затем реплику об этом же Хлестакова: «...в столовой сегодня поутру двое каких-то коротеньких человека ели семгу...»). Наконец, именно в драме, но только в еще большей степени, все персонажи крепко связаны с ходом «дела» и через него — друг с другом; вспомним слова из «Театрального разезда...»: «Завязка должна обнимать все лица... Ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело».

Даже сама стремительность действия — качество, словно бы противопоставленное роману как виду эпоса, но которое Гоголь настойчиво выделяет в обоих жанрах (в романе и в драме), — даже эта стремительность не так уж чужда «Мертвым душам». «Словом, пошли толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернаторскую дочку, про Чичикова и мертвые души... И все что

ни есть поднялось. Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!» К этому времени, то есть к концу поэмы, в ее эпическом величавом течении вдруг происходит перелом; действие (как пишет Гоголь о романе) своим «кипящим ходом заставляет самые действующие лица развиваться и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлеченье».

Словом, если на минуту отвлечься от новизны жанра «Мертвых душ», то можно было бы увидеть в них «роман характеров», как своеобразный эпический вариант «комедии характеров», воплотившейся ярче всего в «Ревизоре». А если вспомнить, какую роль играют в поэме отмеченные выше алогизмы и диссонансы, начиная от стиля и кончая сюжетом и композицией, то можно назвать ее «романом характеров с гротескным отсветом», по аналогии с тем же «Ревизором». Но, повторяем, это можно сделать лишь «забыв», что открытые прежде (в том числе и самим Гоголем) жанровые возможности преобразованы в «Мертвых душах» в новое целое.

Продолжим сопоставление «Мертвых душ» с «Ревизором». Возьмем таких персонажей, как, с одной стороны, Бобчинский и Добчинский, с другой — дама просто приятная и дама приятная во всех отношениях.

И там и здесь — двое персонажей, пара. Маленькая клетка, в которой пульсирует своя жизнь. Отношение составляющих эту клетку компонентов неравноправное; мы уже говорили об этом применительно к Бобчинскому и Добчинскому. В «Мертвых душах» то же: дама просто приятная «умела только тревожиться», поставлять необходимую информацию. Привилегия высшего соображения оставалась за дамой приятной во всех отношениях.

Но сама парность — необходимая предпосылка «творчества». Версия рождается из соревнования и соперничества двух лиц. Так родилась версия, что Хлестаков — ревизор и что Чичиков хотел увезти губернаторскую дочку.

Можно сказать, что обе пары стоят и в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» у истоков мифотворчества. Поскольку же эти версии вышли из психологических свойств персонажей и их взаимоотношений, то и все произведение в целом они в значительной мере оформляют именно как драму или роман характеров.

Но тут же следует отметить важное отличие. В «Ревизоре» Бобчинский и Добчинский стоят не только у истоков мифотворчества, но и у начала действия. Другие персонажи принимают их версию о Хлестакове до знакомства с ним, до выхода его на сцену. Версия предшествует Хлестакову, решающим образом формируя (вместе с другими факторами) представление о нем. Собственных впечатлений о предполагаемом ревизоре никто из участников дей-

ствия еще не успел, не смог составить. Версия не встречает, не может встретить никакого активного психологического противодействия, она еще не знает противоречащего себе материала.

В «Мертвых душах» версия возникает в разгар действия (в IX главе), после того, как персонажи воочию увидели Чичикова, вступили с ним в контакт, составили о нем свое представление (насколько оно совпадало с оригиналом — другой вопрос). Версия вторглась в уже намеченное и определенным образом направленное действие и хотя повлияла на него, но не определила его всецело, монополю.

В «Ревизоре» версия без остатка входит в колею общих ожиданий и забот, полностью сливается с нею, формирует единое общее мнение о Хлестакове-ревизоре.

В «Мертвых душах» версия становится лишь частной версией, а именно той, которую подхватили дамы («Мужская партия... обратила внимание на мертвые души. Женская занялась исключительно похищением губернаторской дочки»). Наряду с нею в игру включаются десятки других предположений и толков. В «Мертвых душах» нет единой всеподчиняющей версии. Даже в самом возбуждении (более или менее едином по интенсивности и аффектации) царит сбивчивость и суетолака, невысказанные для «Ревизора».

Все сказанное ведет к различиям в общей ситуации. В «Ревизоре» общая ситуация является единой ситуацией в том смысле, что она замкнута идеей ревизии и связанным с нею единым переживанием всех персонажей. Для Гоголя это был генеральный принцип произведения драматического: на единстве ситуации строились и «Женитьба» и «Игроки». В «Мертвых душах» общая ситуация движущаяся, текучая. Вначале Чичиков объединен с другими персонажами ситуацией покупки — продажи «мертвых душ». Потом, по мере обнаружения «значительности» его операций, эта ситуация перерастает в другую. Чичиков-миллионщик отчасти заступает то место, которое в «Ревизоре» занимает Хлестаков; и отношение к нему во многом такое же — то есть искренне благоговейное, заискивающее; когда бескорыстие («миллионщик имеет ту выгоду, что может видеть подлость совершенно бескорыстную, чистую...») теснейшим образом смешано с хитростью, любовь — с расчетом (возникает и идея женитьбы, напоминающая матримониальные планы семейства Городничего).

Но ситуация в «Мертвых душах» на этом не завершается: дальнейшее циркулирование слухов и толков, назначение нового генерал-губернатора постепенно заставляют выступить такие ее стороны, которые напоминают ситуацию гоголевской комедии (стали думать, «Чичиков не есть ли подсланный чиновник из канцеля-

рии генерал-губернатора для произведения тайного следствия») и притекающее из этой ситуации всеобщее возбуждение, страх, ожидание чего-то значительного и важного для существования каждого. Здесь ситуация «Мертвых душ» ближе всего к ситуации «Ревизора», однако не забудем, что это лишь одна стадия общего движения. Если «Ревизор» (как драматическое произведение) берет, условно говоря, один момент из всеобщей жизни персонажей, то «Мертвые души» стремятся растянуть свое действие до ряда последовательных моментов. Ситуация первого тома поэмы движущаяся, эпическая. Можно предположить, что и в следующих томах дело должно было обстоять сходным образом.

Больше того. Возьмем ту стадию ситуации «Мертвых душ», которая больше всего напоминает «Ревизора»: ожидание нового генерал-губернатора. Налицо страх, тревога надежды — все как в гоголевской комедии. Но вот один из персонажей (Ноздрев) говорит: «А я насчет генерал-губернатора такого мнения, что если он подымет нос и заважничает, то с дворянством решительно ничего не сделает. Дворянство требует радушия...» Несколько ранее скрытое недоброжелательство, почти противодействие возникло против Чичикова, а именно с того момента, когда он пренебрег вниманием губернских дам. «...Это было нехорошо; ибо мнением дам нужно дорожить: в этом он и раскаялся, но уже после, стало быть, поздно».

Мыслимо ли что-либо подобное в «Ревизоре»? Мог ли кто-нибудь предпринять какие-либо действия против Хлестакова? Почувствовать в душе хоть тень если не негодования, то неудовольствия? Конечно, нет. События «Ревизора» налетели на его персонажей как шквал, не давая им ни опомниться, ни прийти в себя. По отношению к прибывшей особе они с самого начала и до конца оставались «низшими». «Ситуация ревизора» подмяла всех и все, она явилась персонажем комедии как бы извне — сверху.

В «Мертвых душах» и временное (не один, а ряд «моментов») и пространственное развитие ситуации (вхождение Чичикова в разнообразные отношения с персонажами) ослабили идею страха и внезапности. Соответственно ослаблена роль внешних толчков — тех, которые сотрясали в «Ревизоре» суверенную жизнь города. Перед нами жизнь, эпически становящаяся, незаконченная или, по крайней мере, еще не нашедшая (не обнаружившая?) единой формулы своей завершенности.

Отметим еще различие в типе интриги. И в «Мертвых душах» сохранена миражность интриги в том смысле, что целенаправленные действия персонажа (Чичикова) не приводят к успеху, и в том смысле, что они разбиваются о непредвиденные им поступки других лиц. Кстати, неудача Чичикова предвосхищается уже карьерой отца:

снабдивший сына полезными советами — «все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой», сам он умер бедняком. «Отец, как видно, был сведущ только в совете копить копейку, а сам накопил ее немного». Отметим также, что в тексте поэмы, главным образом в речи Чичикова, не раз возникают вариации «старого правила»: «Уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг... отдаление желанного предмета на огромное расстояние». Сравним реплику героя в XI главе: «...Зацепил — поволок, сорвалось — не спрашивай». Или почти буквальный парафраз «старого правила» во втором томе: «Что ж за несчастье такое, скажите, — жалуется Чичиков, — всякой раз, что только начинаешь достигать плодов и, так сказать, уже касаться рукою... вдруг буря, подводный камень, сокрушение в щепки всего корабля».

Но в «Ревизоре» хитроумный план Городничего разбивается о непонятный им, непреднамеренный характер действий Хлестакова. В «Мертвых душах» не менее продуманный план Чичикова наталкивается на *целую вереницу* факторов. Во-первых, на непредвиденное действие персонажа (приезд Коробочки в город), которое хотя и вытекало из характера (из «дубинноголовости», боязни продешевить), но которое трудно было предвидеть (кто же мог предположить, что Коробочка отправится наводить справки, почему ходят мертвые души?). Во-вторых, на непоследовательность самого Чичикова (знал, что нельзя к Ноздреву обращаться с подобной просьбой, а все-таки не удержался). В-третьих, на его же оплошность (оскорбление губернских дам) и вызванное этим негодование окружающих его лиц. Единый фактор «противодействия» дробится на ряд причин и следствий, соответствующих более сложному, эпическому вхождению Чичикова в систему персонажей поэмы.

Далее. Поражение Городничего в «Ревизоре» и, скажем, Ихарева в «Игроках» было полным. Поражение Чичикова в первом томе поэмы, в событиях, разыгравшихся в городе NN, не полное: он низвергнут в общественном мнении, но не разоблачен. Он благополучно убирается восвояси, увозя все свои купчие. При всей разногласии предположений, толков, сплетен относительно «мертвых душ» никто в городе не высказал мнения, хотя сколько-нибудь приближающегося к истине. Кто таков Чичиков и в чем состояло его дело, никто так и не догадался. С одной стороны, это еще более усиливает мотивы алогизма, спутанности. Но с другой — оставляет возможность дальнейших аналогичных действий персонажа в иных городах и весях Российской империи. Гоголю важна не однократность, а длительность этих действий.

Наконец, остановимся на характере фактора неизвестности в сюжете. В первом томе «Мертвых душ» до конца действия неясен

исход интриги (уедет ли Чичиков благополучно?). Такого рода неясность была свойственна и «Ревизору», и «Женитьбе», и «Игрокам» (см. об этом в предыдущей главе). Отчасти неясен и тот уровень «игры», который представляет Чичиков (это также напоминает нераскрытость уровня «игры» Утешительного в «Игроках»). Хотя мы с самого начала понимаем, что являемся свидетелями аферы, но в чем состоит ее конкретная цель и механизм, становится полностью ясным лишь в последней главе. Из этой же главы становится ясной и другая не объявленная вначале, но не менее важная «тайна»: какие биографические, личные причины подвели Чичикова к этой афере. *История дела оборачивается историей характера* — превращение, которое в творчестве Гоголя ставит «Мертвые души» на особое место как произведение эпическое.

Как эпическое произведение «Мертвые души» существенно связаны с жанром плутовского романа. Мало констатировать (как это обычно делается) присутствие в «Мертвых душах» традиции плутовского романа. Проблема должна быть переведена на другой уровень. Существует некоторое подобие исходных ситуаций — той, в которой создавались «Мертвые души», и той, которая вызвала к жизни жанр пикарески. В обеих ситуациях на фигуру плута выпала ведущая конструктивная роль в возникновении романа, и поэтому роман как жанр оформлялся в существенных чертах как роман плутовской. Рассмотрим эту проблему подробнее.

М. Бахтин показал, что возникновение европейского романа происходило при перемещении интереса от общей жизни к частной и бытовой и от «публичного человека» к приватному и домашнему. Публичный человек «живет и действует на миру»; все, что происходит с ним, открыто и доступно наблюдателю. «Здесь поэтому вовсе не возникает проблемы особой постановки созерцающего и слушающего эту жизнь («третьего»), особых форм опубликования ее». Но все изменилось с перемещением центра тяжести на частную жизнь. Эта жизнь «по природе своей закрыта». «Ее, по существу, можно только *подсмотреть* и *подслушать*. Литература приватной жизни есть, по существу, литература подсматривания и подслушивания — «как другие живут»⁵². Но для этого нужен особый «прием» вхождения в приватную жизнь, особый рычаг, особые силы, подобные тем магическим чарам, с помощью которых Хромой Бес поднял перед изумленным доном Клеофасом крыши мадридских зданий, «точно корку пирога».

⁵² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 274.

Тип плута, авантюриста, выскочки, «парвеню» и т. д. оказался в числе самых подходящих для подобной роли, для особой постановки персонажа. «Такова постановка *плута* и *авантюриста*, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины. Но такова в особенности постановка слуги, сменяющего различных хозяев. Слуга — это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются так же мало, как и осла (осла Люция из «Золотого осла» Апулея), и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни»⁵³. В этой чрезвычайно пронизательной характеристике отметим три момента: 1. Плут по своей природе пригоден для смены различных положений, для прохождения через различные состояния, предоставляющие ему роль сквозного героя. 2. Плут по своей психологии, а также своей житейской и, можно сказать, профессиональной установке наиболее близок интимным, скрытым, теневым сторонам приватной жизни, он принужден быть не только их свидетелем и наблюдателем, но и пытливым исследователем. 3. В частную и скрытую жизнь других плут входит на положении «третьего» и (особенно если он в роли слуги) — низшего существа, которого не нужно стесняться, и, следовательно, покровы домашней жизни обнажаются перед ним без особого с его стороны труда и усилий. Все названные моменты впоследствии преломились, хотя и по-разному, в ситуации возникновения русского романа.

Эту ситуацию прекрасно отражают статьи Надеждина, который едва ли не больше всех критиков того времени был озабочен проблемой русского оригинального романа. Взвешивал Надеждин и возможность русского плутовского романа, склоняясь скорее к отрицательному ответу. Мотивы, по которым критик приходил к такому решению, очень интересны. Но мы приведем вначале описание Надеждиным основной схемы плутовского романа («Летописи отечественной литературы». — «Телескоп», 1832). «Выдумывают прошлеца, бродягу, плута, которого заставляют скитаться по белу свету, чрез все ступени общественного быта, от крестьянской хижины до королевских палат, от цирюльни брадобрея до кабинета министра, от презренных вертепов мошенничества и разврата до смиренной пустыни отшельника. Замечания и рассказы, собранные подобным скитальцем во время странствования по различным слоям общества, сцепляются в одно более или менее обширное целое, которое своим разнообразием, пестротой изображений и живостью картин может

⁵³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 275–276.

шекотать воображение, занимать любопытство и даже укалывать нравственное чувство назидательными впечатлениями»⁵⁴. Итак, Надеждин отмечает панорамность плутовского романа, организацию различных сфер и плоскостей изображения вокруг сквозного персонажа. Но все это он считает недостаточным для романа именно в связи с характерологической слабостью такого персонажа. «Лицо главного героя в подобных произведениях не есть существенный центр их эстетического бытия, а произвольно придуманная ось, вокруг коей вращается волшебный раек китайских теней»⁵⁵. Упрек, который можно было услышать только от критика нового времени, начала XIX века: для автора первых плутовских романов психологическое фундирование и округление фигуры пикаро еще собственно не выявились как творческая проблема.

Постройку романа как жанра, говорит Надеждин, вслед за плутовским романом продолжили так называемые «пустынники» в манере французского писателя Жуи. «Здесь комическая маска Жилблаза — пройдохы заменилась степенным лицом холодного наблюдателя, всматривающегося из-за угла в пестрые картины общественной жизни. Но кроме того, что сей способ зрения по необходимости должен был ограничиваться одними внешними, так сказать науличными движениями общества, не проникая в заветные тайны домашнего очага, очерки, составляемые холодной наблюдательностью пустынников, естественно имели гораздо более сухости и гораздо менее жизни, чем фантазмагорические похождения удачных Жилблазов»⁵⁶. Словом, если «пустынники» и выигрывали в некоторых отношениях, то они проигрывали в таком неотъемлемом принципе романного жанра, как раскрытие приватной жизни («...не проникая в заветные тайны домашнего очага»), а также в динамике организации целого. По-видимому, эти обстоятельства помогли плутовскому роману до новейших времен сохранить свою притягательность.

Для понимания той ситуации, в которой рождался русский роман, важно учесть, что Надеждин, во-первых, настоятельно отграничивает роман от повести, а во-вторых, современный роман — от исторического. Если не принять во внимание и то и другое, то неясно, почему Надеждин, а затем и Белинский так строги в оценке русского романа в количественном отношении. Ведь к началу 1830-х годов уже накопилось немало беллетристических произведений (Н. Полевой, М. Погодин, А. Марлинский, О. Сомов и т. д., не говоря уже о повестях Пушкина и Гоголя). Но критика упорно отказывала им в ранге романа (ср. название программной статьи Белинского, в кото-

⁵⁴ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 326–327.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же. С. 327.

рой обсуждались лучшие прозаики 20—начала 30-х годов, — «О русской повести и повестях г. Гоголя»). Дело в том, что действие повести заключено в сфере одной семьи, нескольких семей, одного круга (светского, купеческого, военного, крестьянского и т. д.). Роман же требует соединения многих сфер (ср. выше надеждинскую характеристику плутовского романа: «...через все ступени общественного быта» и т. д.), требует панорамности. Поэтому роман — это целое, повесть — часть целого. Повесть, говорит Надеждин, — «краткий эпизод из беспредельного романа судеб человеческих»⁵⁷. Это определение подхватил Белинский: «Да, повесть — распавшийся на части, на тысячи частей роман: глава, вырванная из романа»⁵⁸. Такую панорамность заключает в себе исторический роман, но обуславливает ее особой, экстраординарной причиной. Чрезвычайные события, например, освободительные войны 1612 и 1812 годов (предмет соответственно двух исторических романов М. Загоскина «Юрий Милославский...» и «Рославлев...») — эти события поневоле приводят в соприкосновение различные сословия, классы, национальные и межгосударственные силы, позволяющие «сочленять в одно целое различные сферы действительности. Но где найти подобную соединительную ось в обыкновенном течении жизни?

Вопрос этот вновь переключал внимание к жанру плутовского романа — на сей раз русского. Вышедший в 1829 г. четырехтомный «нравственно-сатирический роман» Ф. Булгарина «Иван Выжигин» предоставил живой материал для раздумий. Надеждин, как мы уже сказали, отклонил возможность создания романного жанра на основе пикарески. Смущала его не только бесхарактерность центрального героя, — но, что еще важнее, сам способ его бытования. В свое время «класс бродяг и прошлецов» имел «вид естественности», принадлежал к «национальному идиотизму» испанской жизни. Но при упорядоченности гражданской жизни, ее сжатости в «рамках общественного порядка» фигура современного пикаро превращается в фикцию. Способ его вхождения в различные слои общества, а следовательно, с художественной стороны, способ соединения различных сфер в одно целое — проблематичны. Поэтому действие «Ивана Выжигина» обличает «чудное сцепление странных случаев, отзывающееся весьма ощутительною совершенною небывальщиною»⁵⁹, то есть под видом естественной связи событий скрывается неестественность и подстроенность. К тому же действие осложнено моментом тайны (тайны рождения Ивана Выжигина) и интриги (интриги вокруг оставленного ему наследства), и вместе с тем посто-

⁵⁷ Надеждин Н. И. Литературная критика. С. 521.

⁵⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953. С. 271.

⁵⁹ Надеждин Н. И. Литературная критика. С. 88–89.

янно сопровождается навязчивым морализированием, «повторением общих мест и декламированием длинных предик», участием героев-резонеров, вроде Петра Петровича Виртутина, «назначенного быть идеалом нравственного совершенства в сем хаосе распутств и бесчиний»⁶⁰.

И вот в этой ситуации, когда мало кто связывал серьезные надежды со схемой плутовского романа, Пушкин предложил, а Гоголь тотчас сумел оценить идею «сочинения», построенного на афере с мертвыми душами. «Пушкин находил, что сюжет М<ертвых> д<уш> хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров»⁶¹. Мы теперь полнее можем оценить значение этой «подсказки». «Идея Пушкина, внушенная Гоголю, заключалась не в самом анекдоте, а в том, что он может быть основой большого сочинения с разнообразными характерами и эпизодами»⁶². Следует уточнить, что эта идея давала возможность соединить самые различные сферы русской жизни («всю Россию»), причем соединить непременно и естественно («полную свободу изъездить...»). Иначе говоря, возникла возможность привести в соприкосновение то, что в силу социально-экономической неразвитости России было отделено друг от друга, не связано нитями публичности, становящегося единого общественного действия (как в развитых странах Европы), что выступало в виде как будто бы изолированных друг от друга сфер и «углов» (одно из характерных выражений «Мертвых душ»): жизни столичной; губернской; помещицкой; в некоторой мере крестьянской; наконец, существование каждого помещика в отдельности, проводящего большую часть времени безвыездно в своем «угле» и представлявшего ввиду этого тоже отграниченный, самостоятельный участок жизни (что отразилось в монографизме первых глав «Мертвых душ»). Причем появилась возможность соединить все это не в чрезвычайной («военной»), а в повседневной («мирной») обстановке (фон прошедшей только что войны 1812 года важен, с этой точки зрения, и как романтический фон: произведение предлагает иное объединение национальной жизни, не то, которое было продемонстрировано в пору всенародной борьбы с Наполеоном). И соединить без нарочитых совпадений, искусственности, подтасовки событий и притом — при полном отказе от моментов тайны (тайны рождения) или интриги (интриги преследования); некоторые детали последней перемещены из объективного в субъективный план, — план высказываний Чичикова, благодаря чему интрига преследования получает

⁶⁰ Надеждин Н. И. Литературная критика. С. 96.

⁶¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти томах. Т. VIII. С. 440.

⁶² Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 137.

иное, пародийное выражение⁶³. Таким образом, «большое сочинение», за которое Гоголь принялся по подсказке Пушкина, оформлялось, с одной стороны, именно как роман. Говорим «с одной стороны», так как у Гоголя постепенно связывались с «Мертвыми душами» дополнительные жанрово-идеологические устремления, превышающие требования романа. Но это было именно «превышение», не умаляющее значения первоначально найденного. В своем первичном жанровом образовании «Мертвые души» ответили на ожидания русской критикой оригинального отечественного романа.

Как центральный персонаж, Чичиков обладал всеми преимуществами сквозного героя плутовского романа: он также был пригоден для смены различных позиций, для прохождения через разнообразные сферы жизни; по своей психологической и, можно сказать, профессиональной установке он также был близок к скрытой, обратной стороне человеческой жизни. И последняя для Чичикова не только предмет наблюдения, но и пытливого изучения: механика купли-продажи ревизских душ, их заложения в опекунский совет, техника аферы — все это для него заботы кровные, жизненные.

По способу поведения и жизненной судьбе гоголевский персонаж также во многом аналогичен типу пикаро. В обоих случаях тип персонажа строится на полемическом контрасте: пикаро — на контрасте к герою рыцарского романа; гоголевский персонаж — на контрасте к герою романтических и светских повестей, а также к добродетельному персонажу русской бытовой и просветительской прозы (включая и добродетельных героев-резонеров типа Виртутина в самих плутовских романах⁶⁴). Ю. Штридтер суммирует отличие плутовского романа от рыцарского в следующих пунктах: 1. Центральной фигурой является не герой, а антигерой. 2. «Ряд рыцарских приключений заменен рядом проделок». 3. «Если типичный рыцарский роман начинается *in medias res*, чтобы затем в сложной технике вставок (*Schachteltechnik*) навестать предыстории отдельных персонажей, то плутовской роман начинается с рождения героя и затем линейно нанизывает один эпизод на другой». 4. «Эти эпизоды

⁶³ Чичиков говорил, «что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его», и т. д. Много из этого герой плутовского романа претерпел на самом деле.

⁶⁴ Но заглавный персонаж романа Булгарина задуман более сложным. «Мой Выжигин есть существо доброе от природы, но слабое в минуты заблуждения, подвластное обстоятельствам...» (*Булгарин Фаддей*. Иван Выжигин. Нравственно-сатирический роман. Ч. I. СПб., 1829. С. XX). Это намерение иллюстрируется таким эпизодом, как пребывание Выжигина среди карточных шулеров («ложных игроков»): Выжигин был «игроком по слабости, а не по страсти» (там же. Ч. 4. С. 307). О романе Булгарина см.: *Соллертинский Е.Е.*, *Азбукин В.Н.* Из истории русского нравоописательного романа // Проблемы реализма. Вып. I. Вологда, 1975.

уже не ставят своей целью дать доказательства рыцарских добродетелей и героической готовности к самопожертвованию, но документируют хитрость плута в обманывающем и обманутом мире. И мир этот — уже не сказочный мир, полный хороших и злых сказочных существ, но современный окружающий мир, перед которым плут держит сатирическое зеркало»⁶⁵. Большинство этих выводов, при определенной корректировке, приложимо и к «Мертвым душам». Неприложим только пункт третий: «Мертвые души» (первый их том) как раз и начинались *in medias res* (с аферы Чичикова в городе NN), чтобы затем в сложной технике отступлений навестать биографии основных героев (в первую очередь Чичикова). Это связано с тем, что Гоголь отступал от техники старого романа (не только плутовского, но и нравоописательного, романа путешествий и т. д.), округляя действие и внося в него принципы драматургической организации целого.

Подчеркнем еще раз в гоголевском персонаже моменты отталкивания, перелицовки. Как уже сказано, герой плутовского романа (Ласаро, дон Паблос и др.) выступал часто в качестве антигероя. Аналогичная установка в зачине биографии Чичикова: «Пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку... пора наконец припрячь и подлеца». Противопоставление плутовского романа рыцарскому начиналось уже с воспитания антигероя, который вместо высокого кодекса морали усваивал искусство жизни среди «невзгод и злоключений»⁶⁶, отрешение Ласаро в пору его службы поводом «от своего ребяческого простодушия»; правило жизни, почерпнутое дон Паблосом из его опыта: «быть плутом с плутами, и еще большим, если смогу, чем все остальные». С этими уроками сопоставим житейский опыт Чичикова, приобретенный еще в отеческом доме. Персонаж проделывает путь антивоспитания, и результат последнего — античность. «И потому Ласаро со всей убежденностью полагает свое счастье в материальном достатке — этой несомненной реальности, а не чести — пустой видимости». Но вспомним наставления Чичикову отца: «Больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете». Повествование в плутовском романе (от лица плута) часто строилось на наивном и как бы незамечаемом травестировании моральных норм: на «апологии аморальности, поданной тоном оскорбленной невинности»⁶⁷. Так же строится внутренняя речь Чичикова: «Почему же я? Зачем на меня обрушилась беда? Кто ж знает теперь на должности? — все приобретают... И что я теперь?»

⁶⁵ *Striedter Jurij. Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol. Berlin, 1961, S. 13.*

⁶⁶ *Томашевский Н. Плутовской роман // Плутовской роман. М., 1975. С. 10.*

⁶⁷ *Там же. С. 13, 14.*

В самой схеме, так сказать, линии жизненной судьбы Чичикова и традиционного пикаро тоже много сходного. Эта линия прерывиста, состоит из взлетов и падений, движений вверх и вниз. Чаще всего (но не обязательно всегда) выходец из низов, пикаро подчиняет все свои душевные силы и способности стремлению подняться вверх, удержаться на жизненной волне. Дань невольной симпатии, которую читатели платят герою, коренится в его неодолимой жизненной силе, хитроумии, постоянной готовности начать все сначала, умении приноровиться к любым обстоятельствам. Линия жизненной судьбы Чичикова движется в том же ритме вверх—вниз, взлет и падение (служба в казенной палате, возвышение — и отставка; служба на таможне, афера с брабантскими кружевами — и разоблачение; афера с мертвыми душами — и поспешный отъезд из города; подобное же чередование удач и поражений ожидало Чичикова и в последующем действии поэмы). Но ничто не могло сломить «неодолимой силы его характера», решимости всякий раз начинать игру заново, с новыми силами и с пониманием новой ситуации. П. Плетнев, один из первых критиков поэмы, подметил особенность ее восприятия: подчас с сочувствием начинаешь входить в заботы Чичикова. «Нередко и читатель перестает быть посторонним лицом, нечувствительно увлекаясь в окружающую его сферу»⁶⁸. Дань симпатии, которую невольно платишь Чичикову, приоткрывает в нем связь с древней традицией пикаро. Но, конечно, психологическая реакция, пробуждаемая гоголевским персонажем, не сводится к простому сочувствию или несочувствию и предполагает более сложный комплекс чувств.

Не сводится в целом и тип гоголевского персонажа к типу пикаро. Сама цельность пикаро как характера проблематична⁶⁹; во всяком случае, если можно распознать на его жизненном пути некоторые вехи (такие, как «пробуждение» реального понимания жизни вначале и раскаяние, моральное «воскрешение» — в конце), то было бы натяжкой представлять весь этот путь как логически цельный и последовательно мотивированный. Отсюда композиционная открытость плутовского романа, почти неограниченная возможность к умножению, накоплению эпизодов. «Мертвые души», напротив, задуманы на последовательном и законченном в себе раскрытии центрального персонажа, приводящем в свою очередь к «округлению» материала и к полемическому отталкиванию от композиционной рыхлости старого романа (не только плутовского, но и романа путешествий, нравоописательного романа и т. д.). Выражаясь язы-

⁶⁸ Плетнев П. Сочинения и переписка. Т. I. 1885. С. 487.

⁶⁹ Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München, 1973, S. 363.

ком Надеждина, Чичиков — не «произвольно придуманная ось», а «существенный центр» всего происходящего в произведении.

С этим связано и изменение в самом характере занятий, деятельности персонажа. Обратим внимание: вхождение гоголевского героя в различные сферы жизни не обуславливается традиционно его положением слуги (как отчасти, скажем, у Булгарина в «Иване Выжигине»). Вместо ситуации «слуга нескольких господ» мы видим (в предыстории Чичикова, в одиннадцатой главе) другую: чиновник нескольких учреждений. Изменение не такое уж маловажное: оно характеризует современность ситуации.

Это — в предыстории Чичикова. В основном же действии первого тома (как, впрочем, и последующего) вхождение Чичикова в различные сферы жизни совершается на основе аферы с мертвыми душами. И это тоже получало иной смысл. Предприятие с приобретением ревизских душ позволяло подойти к персонажам с общественной, социальной стороны, причем характерной именно для феодальной России. Но в то же время это была и домашняя, хозяйственная сторона: сфера ведения дел, хозяйского (или нехозяйского) отношения к ним, сфера домашнего бюджета, семейного преуспевания и т. д. Следовательно, предприятие Чичикова позволяло подойти к персонажам и со стороны бытовой, семейно-личной, приватной, даже амбициозной и престижной (количество душ адекватно мере общественного уважения и самоуважения). Со своим странствующим героем Гоголь приоткрывал бытовую сферу не хуже, чем автор плутовских романов со своим пикаро-слугой. Правда, в жизнь других персонажей Чичиков входит не столько на правах «третьего», сколько «второго», то есть на правах непосредственного партнера в сделке. Со второй же половины тома — по отношению к городу, к чиновникам — положение Чичикова меняется: он уже не партнер, но лицо высшего порядка (хотя и воображаемое, не действительное), «миллионщик», заставляющий смотреть на себя снизу вверх. Но в обоих случаях — как партнер и как «миллионщик» — он актуализирует традиционную роль посредника: это уже не столько роль наблюдателя, сколько катализатора событий, ускоряющего самораскрытие различных сфер жизни.

Но ситуация в «Мертвых душах» не только современная, но, как мы уже говорили, и усложненная, неправильная. Чичиков скупает мертвые ревизские души, и этот момент имеет многообразные последствия. Мы только что упомянули одно из них: недействительный, «иллюзорный» характер взлета Чичикова — «миллионщика» (аналогичный недействительному, «иллюзорному» положению Хлестакова как ревизора). Преломляется неправильность ситуации и в характере раскрытия различных сфер жизни. Можно заметить,

что в смысле интимных тайн, скрытой стороны жизни поэма (по крайней мере ее первый том) сообщает значительно меньше, чем традиционный плутовской роман. Это зависит, конечно, не только от психологической фактуры таких персонажей, как Манилов, Коробочка и т. д., но и от установки сквозного героя Чичикова (и соответственно — установки всего произведения). Чичикова интересует не скрытая сторона жизни, но нечто большее: ее противоположность — «смерть». Ловец мертвых душ, следопыт смерти, Чичиков обостряет внимание к запретному до гротескной кульминации. Уже первые же расспросы Чичикова в городе NN фиксируют необыкновенное умонастроение, превышающее степень традиционного интереса к скрытой стороне жизни: приезжий «расспросил внимательно о состоянии края: не было ли каких болезней в их губернии, повальных горячек, убийственных каких-нибудь лихорадок, оспы и тому подобного, и все так обстоятельно и с такую точностью, которая показывала более чем одно простое любопытство». В дальнейшем «странное» направление интереса Чичикова всячески подчеркивается и варьируется.

На усложненной ситуации поэмы выростала семантика перехода прямой антитезы «живой—мертвый» в переносную и символическую, проблема омертвления и воскрешения человеческой души — словом, весь сложный философский смысл произведения. Многоярусность смысла в свою очередь открывала возможность перехода от одного слоя к другому, более глубокому — от социальной и бытовой коллизии определенного времени и места к слоям, менее детерминированным, более философским, что, как известно, является источником непреходящего художественного воздействия произведения. Для современного поколения читателей, например, общеподлинность уровни произведения значительно весомее и заметнее, чем уровни социально детерминированные и локализованные конкретной ситуацией первых десятилетий XIX века.

Наконец, еще одно отступление «Мертвых душ» от традиции плутовского романа. «Большинство исследователей сходятся в том, что лишь связь фигуры плута... с формой *Ich-Erzählung* создает подлинный плутовской роман...»⁷⁰ Гоголевское же произведение рассказано в перспективе не центрального персонажа, плута, а повествователя. Это с самого начала сообщает произведению не только иной, более широкий кругозор, но и другую манеру рассказывания. Остановимся на последней, обратившись еще к одной романной традиции.

⁷⁰ *Striedter Jurij. Der Schelmenroman in Russland...* S. 12. См. также: *Егоров И.В. Проблемы типологии эпических жанров и жанровая природа «Мертвых душ» Н. В. Гоголя* (автореф. канд. дисс.). Донецк, 1974; *Гончаров С.А. Жанровая структура «Мертвых душ» Н. В. Гоголя и традиции русской прозы* (автореф. канд. дисс.). Л., 1983.

В черновиках поэмы упоминаются писатели, избранные автором в качестве образцовых. Автор любит смотреть «на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Филдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не какою угодно некоторым, чтобы была». Нет сомнения, что, помимо общеэстетической установки на неприкрытую правду (кстати, это место должно было предшествовать мысли об антигерое: «Итак, добродетельного человека на этот раз взять нельзя...»), перечисленные имена — по крайней мере некоторых из них — заключали для Гоголя конкретные импульсы жанровых, повествовательных и других поисков. Таково имя Филдинга. «Во всяком случае манера авторского контроля над действием, непрерывного комментария, состоящего из юморо-лирических перебоев, могла владеть Гоголем под впечатлением не одного Стерна, но и Филдинга...»⁷¹ Это верное предположение сегодня можно конкретизировать и развить.

В европейском романном развитии Филдинг занимает ключевую позицию как основатель «аукториального» романа⁷². Это роман с личным рассказчиком, но не воплощенным в определенный персонаж и не имеющим прямых контактов с персонажами произведения; словом — рассказчиком, определенно дистанцированным от изображенного мира. При этом в сферу размышлений и рефлексии рассказчика входит не только предмет, но часто и сам акт и манера рассказывания⁷³.

Все эти признаки воплощены в «Истории Тома Джонса, найденуша». «События рассказываются ретроспективно, с точки, находящейся после их окончания. Воспоминание дает возможность привязывать к событиям комментарии из сегодняшней перспективы рассказчика»⁷⁴. Эти комментарии направлены или на рассказанное, раскрывая его значение, обобщая, приводя параллели и т. д.; или на саму функцию рассказывания⁷⁵. Филдинг часто называет себя «историком» (ср. «История Тома Джонса...»), что предполагает не столько подлинность описываемого события (ведь последнее может быть и вымышлено), сколько его самостоятельное существование до момента сочинения произведения. «Поскольку это так, роль историка не противоречит роли художника, но находится с нею в функциональной связи»⁷⁶.

⁷¹ Гиппиус В. Гоголь. С. 140.

⁷² Понятие «аукториальной» повествовательной «ситуации» дано К. Штанцелем в ряду тех важнейших повествовательных «ситуаций». См.: *Stanzel Frank K. Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1970.

⁷³ *Rolle Dietrich. Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers*. Münster, 1963. S. 7.

⁷⁴ *Ibid.* S. 3.

⁷⁵ *Ibid.* S. 11 и сл.

⁷⁶ *Rolle Dietrich. Fielding und Sterne... S. 177.*

У Филдинга роман одновременно дается и как готовый и как становящийся. «Благодаря этому предметом наблюдения является процесс воплощения в той же мере, как и готовое произведение; мы переживаем роман *in statu nascendi*». Известное положение А. Уоррена: «Тристрам Шенди» «может быть назван новеллой о написании новеллы» — «с таким же правом применимо к романам Филдинга, особенно в связи с теоретическими главами «Тома Джонса...»⁷⁷.

В. Гиппиус рассматривает влияние на Гоголя Филдинга и Стерна в одном ряду. Но по характеру повествования Филдинг и Стерн — явления далеко не тождественные. «Тристрам Шенди» отмечен не единством повествовательных «ситуаций», а их множественностью. В произведении воплотились все три «ситуации» и «аукториальная», и *Ich-Erzählung* (где повествователь, рассказывающий о действии в первом лице, выступает и как участник последнего), и персональная, или нейтральная (без определенного рассказчика). При этом «ситуации» совмещаются, накладываются одна на другую. Так, например, в «ситуации» *Ich-Erzählung* (где повествователь выступает как действующее лицо) сообщаются такие вещи, которые рассказчик, принадлежащий к миру романа, видеть не мог (собственное рождение, крещение и т. д.). «Рассказчик разрывает ограниченность *Ich-Erzählung* и пользуется условиями эпического всезнания, а именно — в специфической форме аукториальной повествовательной ситуации...»⁷⁸ Отсюда ряд повествовательных моментов, противоположных манере Филдинга. У последнего отчетливо обозначены отступления от действия и возвращение к нему; это дает читателю постоянное ощущение «присутствия рассказчика»⁷⁹. У Стерна же границы между основным действием и отступлением, а также возвращением к действию сглажены. Филдинг как повествователь обычно выполняет свои обещания; у Стерна же сплошь и рядом встречаются обещания невыполненные (например, обещание описать следствие приплюснутого носа Тристрама для его дальнейшей жизни). «Если у Филдинга рассказчик противостоит материалу и исключительно уверенно его воплощает, то способы поведения Тристрама и он сам захвачены и придавлены иррациональностью предмета; Тристрам не только демонстрирует мир, вышедший из колен и подчиненный демону тщетности, но представляет его самим собою, переживает его в сочинении романа»⁸⁰.

⁷⁷ *Ibid.* S. 179.

⁷⁸ *Ibid.* S. 16.

⁷⁹ *Ibid.* S. 30.

⁸⁰ *Rolle Dietrich. Fielding und Sterne... S. 185.*

Каково же отношение к этим традициям повествовательной манеры «Мертвых душ» (здесь и далее подразумевается только первый том)?

В одной из начальных глав (во II) повествователь в духе Филдинга называет себя «историком»: «Великий упрек был бы историку предлагаемых событий, если бы он упустил сказать, что удовольствие одолело гостя...» и т. д. В то же время автор выступает и в обличье писателя-творца. Антитеза «историк» — творец ведет к тому же динамическому противоречию, которым отмечено повествование Филдинга: предмет изображения является одновременно и суверенным и подлежащим обработке автора; роман выступает одновременно и как нечто несущее в себе свой собственный порядок, свой собственный закон организации, и как нечто формируемое на наших глазах активной волей художника. Рассмотрим подробнее, как реализуется та и другая тенденция.

Можно выделить в романе большую группу сигналов, указывающих на свидетельскую позицию автора. Автор является таинственным соглядатаем, невидимо сопутствующим своим персонажам. Больше того, в своей функции рассказывания он якобы зависит от объективного протекания событий и должен строго считаться с последним. Таков прием паузы в событиях, в которую автор должен уместить свое отступление от темы. «Хотя время, в продолжение которого они (Чичиков и Манилов) будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома». При этом точно фиксируется сам момент отступления от основного хода событий, как затем и момент возвращения к нему: «...мне пора возвращаться к нашим героям, которые стояли уже несколько минут перед дверями гостиной...».

Подобный же прием паузы — в IV главе: «Так как разговор, который путешественники вели между собою, был не очень интересен для читателя, то сделаем лучше, если скажем что-нибудь о самом Ноздре, которому, может быть, доведется сыграть не вовсе последнюю роль в нашей поэме». Так же фиксируется возвращение к теме («Между тем три экипажа подкатили уже к крыльцу...»), причем приемом паузы достигается иллюзия совпадения времени рассказывания и времени действия. Отметим попутно такой момент: повествователь дает обещание, предсказывает что-то (роль Ноздрева в последующем развитии поэмы), и это предсказание, как мы знаем, затем сбывается.

Прием паузы — и в XI главе: автор, оказывается, не имел еще времени рассказать подробнее о Чичикове («то Ноздрев, то балы, то дамы...»), а теперь, когда герой задремал, можно обратиться к его

жизнеописанию. Возвращение к основной событийной нити также четко обозначено: «...мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший во все время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию».

Помимо приема паузы, в повествовании рассредоточено немало других знаков, оттеняющих свидетельскую позицию автора. Фиксируется, например, момент, с которого автор начинает следить за героем: «Разом и вдруг окунемся в жизнь... и посмотрим, что делает Чичиков». «Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не вовсе прозаические грезы. А посмотрим, что он чувствовал».

Всячески подчеркивается суверенность предмета изображения. Автор, оказывается, ничего не может изменить в рассказываемом («на беду все именно произошло так, как рассказывается...»); он не волен даже заменить одно слово персонажа другим, более соответствующим вкусу читателей («Виноват! Кажется из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Чтр ж делать?...»). Некоторые события являются для него такой же неожиданностью, как и для персонажей («Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась». Если «в повести» — значит неожиданно и для автора?).

Герои существуют независимо от произведения. Чичиков «отыскивал (контрабанду) в колесах, дышлах, лошадиных ушах и невесть в каких местах, куда бы никакому автору не пришло в мысль забраться...». «Ему случалось видеть немало всякого рода людей, даже таких, каких нам с читателем, может быть, никогда не придется увидеть...» Иначе говоря, опыт персонажа в каком-то смысле больше опыта автора, а также больше того, что попало в поле зрения поэмы. Чичиков ведет самостоятельную жизнь, и только часть из нее представлена вниманию читателя.

Отсюда следует вывод: не автор ведет персонажа, а персонаж ведет за собою автора⁸¹. Чичиков, замыслив авантюру с мертвыми душами, придумал тем самым «сей странный сюжет», за который автор ему «благодарен». Ибо «не приди в голову Чичикову эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма». Поэтому и выбор других персонажей — дело Чичикова. «Здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться».

Обратим внимание еще на одно место в жизнеописании Чичикова. «Читатель, без всякого сомнения, слышал так часто повторяе-

⁸¹ Ср. замечание повествователя у Финдинга в «Историн Тома Джонса»: Олверти приглашен к завтраку, «на котором и я должен присутствовать, и буду рад, если ты пожелашь вместе со мной» (кн. I, гл. 4).

т. д. В «Мертвых душах» отмеченный прием встречается лишь один раз, но с аналогичной функцией: «Разговор сей... Но пусть лучше сей разговор будет в следующей главе».

Все отмеченные приемы противостоят первой группе приемов, так как переносят акцент с суверенности предмета, изображения на художническую волю, на процесс творчества, подчас с его техническими моментами; произведение на глазах читателя создается, созидается, пребывает в состоянии возникновения.

Противоречие между обеими группами приемов и, соответственно, обеими тенденциями не абсолютное, а относительное и — динамическое. Оно рождает широкую гамму значений, стилистических и эмоциональных перебоев. Благодаря этому почти каждый прием словно окутан дымкой иронии, колеблется между противоположными семантическими плоскостями. Покажем это на приеме называния персонажей.

В начале IX главы автор задается вопросом, «как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него, как серживались встарь». И взвесив различные возможности, высказав различные опасения, «автор» решает: «...для избежания всего этого будем называть даму... так, как она называлась почти единогласно в городе N, именно дамою приятною во всех отношениях». Называя персонажей по собственному усмотрению, автор демонстрирует художническую, условную их природу, их «вымышленность» (ср. у Пушкина в «Евгении Онегине»: «Я думал уж о форме плана // И как героя назову...»; в «Медном всаднике»: «Пришел Евгений молодой. Мы будем нашего героя звать этим именем...»). Но Гоголь, присвоив себе это право, незаметно от него же отказывается. Вернее, он использует намеченную возможность, дает персонажу имя, но такое, каким он якобы и без того наделен в действительности. Прием называния колеблется между семантическими плоскостями «сочиненного» и «подлинного».

Таково же положение многочисленных случаев, которых можно подвести под *прием уклонения* — уклонения автора от объяснения, от продолжения темы и т. д. Автор отказывается сказать, что думал Селифан, почесывая в затылке: «Бог весть, не угадаешь. Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке». Уклоняется от объяснения, почему Ноздрев решил, что Чичиков «занимается учеными предметами»: «...это-го, признаемся, мы никак не можем сказать». Уклоняется от описания жены Манилова: «...о дамах я очень боюсь говорить». Хочет уклониться от рассказа о дамах города N: «С одной стороны, останавливает его неограниченное почтение к супругам сановников, а с другой стороны... с другой стороны, просто, трудно».

Прием уклонения оттеняет суверенность персонажей, в то же время выдавая и присутствие «аукториального» рассказчика. Но последний постоянно отступает от своей функции всеведения и всезнания. Что им руководит? Незнание, скрытый замысел, нежелание говорить? Превышает ли «внутренняя жизнь» персонажей технические возможности повествования? Или, наоборот, повествование умолкает там, где о героях просто нечего сказать? Или становящееся на наших глазах произведение с намерением демонстрирует «белые пятна», свою незавершенность и неотшлифованность? Прием умолчания, не давая окончательного ответа о своих собственных мотивах, иронически колеблется между различными семантическими плоскостями.

В «Мертвых душах» нет совмещения трех повествовательных «ситуаций», как у Стерна. Нет, в связи с этим, и невыполненных обещаний⁸⁵, нет нефиксированных, сглаженных отступлений от темы, и т. д. «Мертвые души» организованы на основе одной — аукториальной «ситуации». Но в пределах этой ситуации они сполна используют многообразные возможности иронической нюансировки и многозначности.

Поскольку «Мертвые души» строились последовательно «аукториально», они продолжали повествовательные традиции романного эпоса Филдинга. Значение «Мертвых душ» в том, что они решающим образом содействовали созданию русского «аукториального романа». В «Евгении Онегине»⁸⁶ (как затем и в «Герое нашего времени») авторское присутствие еще совмещается с авторским участием в действии; автор вступает в разнообразные отношения с персонажами, он «знаком» с ними лично, он с ними «встречался» и т. д. В «Мертвых душах» повествовательная «ситуация» резко изменена: «автор» не является участником событий, не вступает в отношения с персонажами (то, что он их невидимый соглядатай, «спутник», — это явление другого порядка, не приводящее к возникновению между обеими сторонами сюжетных связей и контактов). Повествователь последовательно дистанцирован от изображенного мира, охватывая и проникая в него по своему собственному, художественному праву.

⁸⁵ Единственный пример невыполненного обещания — в начале II главы: повествователь заявляет о своем намерении поговорить подробнее о Селифане и Петрушке, но ограничивается только краткой характеристикой Петрушки, а о Селифане лишь замечает, что он «был совершенно другой человек». Но это место — не столько забытое обещание, сколько то же уклонение: автор как бы передумал на ходу, отступился («Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого звания...»). См. об этом пассаже выше, в главе 3-й.

⁸⁶ См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

Соотношение же «Мертвых душ» с плутовским романом — это с повествовательной стороны соотношение «аукториальной» «ситуации» и Ich-Erzählung. Первая не только раскрывает более широкую перспективу (включая эпический охват общенациональной, общенародной жизни, немислимый из перспективы наблюдения плута), но меняет способ раскрытия частной жизни. Хотя «ведет» «автора» персонаж, но наблюдает, «подслушивает» и «подсматривает» эту жизнь прежде всего «автор», что создает дополнительное конструктивное противоречие и в повествовании и в общей установке произведения.

Нужно заметить, однако, что уже в первом томе некоторые его повествовательные принципы как бы нацеливались, примеривались к томам последующим. Это относится к приемам дистанцирования.

Действие первого тома в общем рассматривается автором как уже свершившееся. Уже в конце I главы дается намек на «пассаж», «о котором читатель скоро узнает» и который «привел в совершенное недоумение почти весь город». Иначе говоря, автор уже знает все происшедшее; точка наблюдения расположена *после* окончания событий, что соответствует принятой дистанции «аукториальной ситуации» (та же дистанция присутствует в следующих фразах: «...как сам он [Чичиков] *потом* сознавался»; «...в этом он и раскаялся, но уже *после*, стало быть, поздно» и т. д.).

Но авторское знание ограничено только событиями первого тома. По отношению к последующим томам положение автора иное. «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь... И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновения подыметя из облеченной в святой ужас и в блистанье главы...» и т. д. Точка наблюдения расположена не *после*, а *до событий*, перед их началом. Автор смотрит, как на будущее, не только на еще не созданные книги, но и на события, которые найдут в них свое воплощение (гоголевская позиция аналогична здесь позиции Пушкина, издающего «Евгения Онегина» главами и еще не четко, «сквозь магический кристалл» видящего дальнейший ход событий). Правда, многое автором предчувствуется, угадывается. Но угадывается как еще не выговорившаяся тайна («И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме»), не сбывшееся определение. Возможности автора по-прежнему велики, но есть нечто, превышающее его полномочия демиурга художественного мира. Этой высшей силой предопределится и путь персонажей и, соответственно, создание произведения, и автору надлежит быть ее чутким эхом и органом. Соответственно меняются детали оформления и демонстрации предлежащего произведения: последнее рису-

ется не только как творимое, создаваемое, но и как внушаемое свыше; место художника, в его различных ликах (бытописателя, очеркиста, комментатора и т. д.), занимает пророк; обещаниям тех или других поступков персонажей или сюжетных ходов по отношению к первому тому соответствуют предсказания, пророчества по отношению к томам последующим.

Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой, так сказать, поставив на этом слове ударение. На известной обложке первого издания, выполненной по рисунку Гоголя, слово «поэма» доминирует и над названием, и над фамилией автора. Огромные светлые литеры на черном фоне, помещенные в центре листа, готовы, как сказал бы Гоголь, «вскочить в глаза».

Слово «поэма» обозначала во времена Гоголя различные типы произведений. Поэмой называли «Илиаду» и «Одиссею» — жанр, который, как мы упоминали, Гоголь считал невозстановимым в послегомеровское время. Поэмой называли романтическое произведение байроновского или пушкинского типа (этого жанра как варианта «повести» касается и Гоголь в своей «Учебной книге словесности...»); произведения сатирические и пародийные⁸⁷ и т. д. Наконец, слово «поэма» вызывало ассоциации и с великим творением Данте. Эта традиция имела для автора «Мертвых душ» особое значение.

В сознании русского общества «Божественная комедия» существовала в то время именно как поэма (наименование «священная поэма» к концу произведения является и у Данте⁸⁸). Поэмой называл «Божественную комедию» Белинский, до него — А. Мерзляков⁸⁹. Такой знаток итальянской литературы, как Шевырев, специально отмечал, что поэма Данте названа комедией по приводящим обстоятельствам⁹⁰.

Замеченное еще современниками (Герценом, Вяземским) сходство двух «поэм»⁹¹ дает возможность яснее представить жанровую

⁸⁷ Об интересе Гоголя к итальянской «герои-комической» поэзии свидетельствует его высказывание из письма 1838 г. (см. XI, 143). Эта традиция исследована Е.Ю. Сапрыкиной в ее книге «Итальянская сатирическая поэзия XIX в.» (М., 1986).

⁸⁸ «Рай», песнь XXV, строка I.

⁸⁹ См. его восходящее к Эшенбургу «Краткое начертание теории изящной словесности». М., 1822. С. 219.

⁹⁰ Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. С. 123. Кстати, Гоголь в пору написания «Мертвых душ» с большим вниманием следил за работой Шевырева над переводом произведения: «Прекрасно, полно, сильно! Перевод каков должен быть на русском языке Данта» (письмо к Шевыреву от 21 сент. 1839 г.).

⁹¹ Об этом сходстве в общем виде писали и исследователи: Веселовский Алексей. Эпюды и характеристики. Т. 2. М., 1912. С. 234 и сл.; Тамарченко Д.Е. Из истории русского классического романа. М.; Л., 1961. С. 158; Степанов Н.Л. Н. В. Гоголь, 2-е изд. М., 1959. С. 482.

организацию «Мертвых душ». Нужно только не упускать из виду, что и дантовская традиция Гоголем преобразована и включена в новое целое.

Реминисценция из Данте возникает в VII главе, в сцене «совершения купчей». Вся эта параллель очень выразительна, даже если она в значительной своей части непреднамеренна.

Спутником Данте*по аду и чистилищу был Вергилий. Лицо, «прислужившееся» Чичикову, — чиновник, «приносивший с таким усердием жертвы Фемиде, что оба рукава лопнули на локтях и давно лезла оттуда подкладка, за что и получил в свое время коллежского регистратора...». Вергилий оставляет Данте в земном Раю, когда появляется Беатриче перед вознесением в Рай небесный (куда ему путь возбранен как язычнику):

Но мой Вергилий в этот миг неожиданный
Исчез, Вергилий, мой отец и вождь,
Вергилий, мне для избавленья данный⁹².

Провожатый Чичикова оставляет его на пороге иного «Рая» — помещения, где сидит председатель: «В этом месте новый Вергилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад, показав свою спину, вытертую как рогожка, с прилипнувшим где-то куриным пером». В изображении высшей сферы Рая, Эмпирея, в лицезрении божества, огромную роль играет у Данте символика света, сияния отражающих друг друга кругов. В комнате, куда вошел Чичиков, «перед столом, за зеркалом и двумя толстыми книгами, сидел один, как *солнце*, председатель». Эффект создается взаимодействием прямого и переносного значения слова: зеркало — это предмет, особая призма с написанными на ее гранях указами; в то же время последние как бы отражают свет истины (ср. тут же упоминание солнца), являются ее зеркалом.

Упомянутая сцена не более чем одна клетка повествовательной ткани гоголевского произведения. Но в этой клетке видны общие законы его структуры. Реминисценция из Данте подана, конечно, иронически. Вот какое «божество» и вот какие страсти управляют жизнью современного человека! — говорит Гоголь. Высокая мифологическая ситуация опрошена. Она глубоко погружена в быт, в прозу, в «сор и дрызг» повседневной жизни.

Следует заметить, что так же иронически поданы в «Мертвых душах» другие мифологические и литературные реминисценции. О том же председателе говорится, что он мог продлить и укоротить

⁹² Чистилище, XXX, 49–51 (перевод М. Лозинского).

часы присутствия, «подобно древнему Зевесу Гомера, длившему дни и насылавшему быстрые ночи»; это сравнение ведет, кстати, к известному образу «легковесной астрономии» у Салтыкова-Щедрина, «в силу которой солнце восходит и заходит по усмотрению околоточных надзирателей». Согласно версии дамы просто приятной, Чичиков приехал к Коробочке как герой популярного романа Христиана Вульпиуса. Все эти примеры вновь выполняют роль иронического контрастирования. Но одновременно они являются и знаками жанровой природы поэмы, напоминая, что она сложнее любой питающей ее традиции: плутовского романа, романа путешествия и т. д.

Интересный пункт отталкивания и притяжения к дантовской традиции — те самые распространенные сравнения Гоголя, о которых мы уже говорили выше. К распространенным сравнениям из «Мертвых душ» вполне применимо то, что О. Мандельштам писал о Данте: «...Попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее»⁹³. Настолько живописны эти сравнения, так увлеченно, самозабвенно отдается художник описанию предмета, который как будто бы призван играть лишь вспомогательную роль.

На сходство сравнений у Гоголя и у Данте обратил внимание Шевырев, писавший, что автор «Божественной комедии» как «один из поэтов нового мира постиг всю простоту сравнения гомерического и возвратил ему круглую полноту и окончанность...»⁹⁴. Но при этом Шевырев упустил такую «мелочь», как ироничность гоголевских сравнений. Шевырев совершенно серьезно, без всяких оговорок, сопоставлял сравнение черных фраков и мух «на белом сияющем рафинаде» (из I главы «Мертвых душ») с дантовским описанием душ:

Как выступают овцы из загона,
Одна, две, три, и головы и взгляд
Склоняя робко до земного лона

и т. д.⁹⁵

Возражая Шевыреву, Белинский писал: «Если Гомер сравнивает теснимого в битве троянами Аякса с ослом, он сравнивает его *просто душно*, без всякого юмора, как сравнил бы его со львом... У Гоголя же, напротив, сравнение, например, франтов, увивающихся около красавиц, с мухами, летящими на сахар, все насквозь про-

⁹³ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 30.

⁹⁴ Москвитянин, 1842, № 8. С. 359.

⁹⁵ Чистилище, III, 79–81.

никнута юмором»⁹⁶. Ироничность гоголевских сравнений, несомненно, подчинена общей его тенденции преобразования жанра.

Но в таком случае, как могло показаться читателям Гоголя, ставилось под удар само жанровое определение — поэма. Некоторые колебания интересно наблюдать в той же статье Шевырева. С одной стороны, критик, явно имея в предмете масштаб дантовской поэмы, пишет, что автору «Мертвых душ» «подведом весь мир, от звезд до преисподни Земли». С другой стороны, завершая разбор, он пишет: «Но если взглянуть на комический юмор, преобладающий в содержании первой части, то невольно из-за слова: поэма — выйдет глубокая, значительная ирония, и скажешь внутренне: не прибавить ли уж к заглавию: поэма нашего времени?»⁹⁷

«Поэма нашего времени» — это, конечно, подсказано названием лермонтовского романа, незадолго перед тем ставшего известным читателю. «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!» скажут они. — Не знаю» («Предисловие» к «Журналу Печорина»). Вероятно, и Гоголь мог уклониться от ответа, отослав недоумевающих к обозначению жанра «Мертвых душ».

Отказ дать точную расшифровку названия есть признание сложности, не допускающей плоскую дилемму: или — или. В формуле-названии совмещены различные на поверхностный взгляд, исключающие друг друга значения.

В самом деле, наряду с ироническим переосмыслением дантовской традиции мы видим, что в «Мертвых душах» эта традиция берется вполне серьезно. Вполне серьезно, но по-гоголевски. Иначе говоря, она так же подчинена новому структурно-смысловому целому.

Обычно в связи с дантовской традицией указывают лишь на то, что поэма должна была состоять из трех частей (по аналогии с «Адом», «Чистилищем» и «Раем»). Но в пределах этого сходства есть и другие любопытные аналогии.

Выше им имели возможность оспорить широко распространенное мнение, будто бы персонажи первого тома следуют в порядке возрастающей «мертвенности» (дескать, каждый последующий «более мертв, чем предыдущий»). Но если не «возрастающая мертвен-

⁹⁶ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 419 (курсив Белинского). О гоголевских распространенных сравнениях см. также: *Proffer Carl R.* The Simile and Gogol's Dead Souls. The Hague-Paris. 1967; *Scholz Fridrich.* Homerische Vergleiche bei N. V. Gogol' and L. N. Tolstoi // Slavistische Studien zum IX Internationalen Slavistenkongress in Kiev. Köln; Wien, 1983. S. 495–515.

⁹⁷ Москвитянин, 1842, № 8. С. 376.

ность», то есть ли какой другой принцип расположения персонажей первого тома?

Обратим внимание вначале на то, что у Данте в первой части поэмы персонажи следуют в порядке возрастающей виновности (что является и принципом развертывания сюжета, то есть встречи Данте и его спутника с обитателями Ада). При этом грех измеряется «не столько деянием, сколько намерениями. Поэтому вероломство и обман хуже, нежели невоздержанность и насилие, и хладнокровное, предумышленное предательство хуже, чем вероломство»⁹⁸. «...В Аду грешники распределяются прежде всего по мере их злой воли, а затем по тяжести проступков; кающиеся в Чистилище — по мере их дурных влечений, от которых они должны очиститься...»⁹⁹ Другими словами, вина тем выше, чем больше в ней доля сознательного элемента.

У Гоголя, в соответствии с общей тональностью первого тома поэмы, такие пороки и преступления, как убийство, предательство, вероотступничество, вообще исключены («Герои мои вовсе не злодеи...»). Но этический принцип расположения характеров в известных пределах сохранен.

Тот факт, что Манилов открывает галерею помещиков, получает, с этой точки зрения, дополнительное, этическое обоснование. У Данте в преддверии Ада находятся те, кто не делал ни добра, ни зла:

И понял я, что здесь вопят от боли
Ничтожные, которых не возьмут
Ни Бог, ни супостаты божьей воли¹⁰⁰.

Отправной пункт путешествия по Аду — безличие и в этом смысле — мертвенность. «Характер здесь заключается в полном отсутствии такового. В этом чреве рода человеческого нет ни греха, ни добродетели, ибо нет активной силы»¹⁰¹. Но вспомним снова описание того рода людей, к которому «следует примкнуть и Манилова»: «...Люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан...»¹⁰²

⁹⁸ Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. I. М., 1963. С. 227.

⁹⁹ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 198.

¹⁰⁰ Ад, III, 61–63.

¹⁰¹ Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. I. С. 223.

¹⁰² В связи со сказанным — одна деталь герценовской интерпретации «Мертвых душ». Герцену, как известно, было свойственно восприятие хода поэмы как путешествия по аду российской действительности. «...С каждым шагом вызнете, тонете глубже. Лирическое место вдруг оживит, осветит и сейчас заменяется опять картиной, напоминающей еще яснее, в каком рве ада находимся...» (Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. II. С. 220). При этом Герцен понимал исходный пункт именно как отсутствие активной силы — и доброй и

У следующих за Маниловым персонажей появляется своя «страсть», свой «задор», хотя трудно говорить об определенном и прогрессирующем возрастании в них сознательного элемента. Но вот, знакомясь с Плюшкиным, мы впервые ясно видим, что он мог быть и другим человеком, что лишь со временем его «человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно...». И именно в связи с Плюшкиным произносит писатель свое паутствие: «*Забирайте же с собою в путь... все человеческие движения, не оставляйте их на дороге*». Словом, этот персонаж впервые отчетливо ставит проблему человеческой свободы, выбора пути. Но именно поэтому «вина» его отчетливее и больше.

После главы о Плюшкине мы вновь окунаемся в море характеров, которые, казалось, всегда были только такими, какими мы их видим. Но вновь идет затем биография Чичикова, из которой видно, что в нем были задатки другого человека; и вновь писатель напоминает, как «ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому» заставляет «позабывать великие и святые обязанности».

Биография Чичикова отделена от биографии Плюшкина четырьмя главами. Четыре главы, посвященные другим помещикам, предшествуют и главе о Плюшкине. Оба персонажа наиболее «виноваты», так как они наиболее «живые». Гоголь дважды словно опоясывает повествование двумя глубокими рвами, чтобы читатель осязательно почувствовал и измерил дистанцию падения. Один из этих переходов зафиксировал Герцен: «Этот переход от Собакевичей к Плюшкиным, — обдаёт ужас...».

(Герцен — заметим попутно — давал еще другой принцип применения структуры дантовского Ада к русским условиям: «Эта Россия начинается с императора и идет от жандарма до жандарма, от чиновника до чиновника, до последнего полицейского в самом отдаленном закоулке империи. Каждая ступень этой лестницы приобретает, как в дантовских *bolgi* <рвах>, новую силу зла, новую степень разврата и жестокости»¹⁰³. Ад строится *иерархически*, как опрокинутая вниз пирамида, высшая точка которой соответствует высшей степени «разврата и жестокости». У Гоголя в первом томе нет иерархического расположения персонажей, хотя есть попытки именно в этом смысле расширить диапазон поэмы. Уже в I главе, рисуя картину бала, писатель отмечает, что многое было в нем, «как и в

злой, — внося во всю перспективу движения этический принцип. Незадолго перед тем (в повести «Елена») он писал об одном из персонажей, что тот жил, «готовясь попасть в тот просцениум Дантова ада, где бродит толпа душ, не имеющих места ни в раю, ни в преисподней. Пожалеем об этих людях, которые провели жизнь без юности, без пламенных страстей...» (там же. Т. I. С. 142).

¹⁰³ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. VII. С. 329.

Петербурге». В III главе говорится о сходстве Коробочки с дамой из высшего общества, «недосягаемо огражденной стенами аристократического дома». В предисловии ко второму изданию поэмы Гоголь специально просит читателя следить, «не повторяется ли иногда то же самое в *круге высшем...*». Рисуя провинциальную, губернскую жизнь, Гоголь открывает окна в жизнь столичную, «высшую». Таким окном в мир столичных канцелярий, вельмож, высшей правительственной иерархии является и «Повесть о капитане Копейкине», хотя ее роль в поэме не сводится только к этому).

А как должен был проявиться этический принцип в последующих частях «Мертвых душ»? Разумеется, об этом можно говорить лишь проблематично.

Гоголь писал, что во втором томе «характеры *значительнее*¹⁰⁴ прежних» (письмо к К. Маркову от декабря 1849 г.). Повышение «значительности» происходило (насколько можно судить по сохранившимся главам) за счет усиления сознательных элементов в характерах и в связи с этим — повышения «вины».

О Бетрищеве говорится, что он, «как и многие из нас, заключал в себе при куче достоинств и кучу недостатков. То и другое, как водится в русском человеке, было набросано у него в каком-то картинном беспорядке. В решительные минуты — великодушные, храбрость, безграничная щедрость, ум во всем и, в примесь к этому, капризы, честолюбье, самолюбие...». Описание этого характера развивается на ином уровне, чем, скажем, в первом томе описание Манилова или Собакевича. Хотя в последних тоже не все одноцветно (в Манилове, например, была «доброта» и «незлобливость», а в Собакевиче — хозяйственность), но едва ли можно говорить о том, что в них недостатки совмещены с достоинствами. Отличая достоинства от недостатков, мы исходим из того, что сам персонаж (потенциально) это может сделать, что с него можно «спросить». Но ждать понимания (даже проблеска понимания) от Манилова или Собакевича трудно. В некотором роде они «по ту сторону» достоинств и недостатков.

Не только Бетрищев, Тентетников, Платонов или Хлобуев, но даже чревоугодник Петух, который, казалось бы, совершенно тождествен персонажам первого тома по своей организации, — и тот обнаруживает проблески высоких движений. Во время лодочной прогулки запевали песню, «и разливалась она, беспредельная, как Русь. И Петух, вострепнувшись, пригаркивал, поддавая, где не хватало у хора силы, и сам Чичиков чувствовал, что он русской». Прочитав эту сцену, И. Тургенев писал: «...Есть места — охватывающие

¹⁰⁴ Курсив Гоголя.

и потрясающие в одно время всю душу читателя. Помните прогулку Петуха в лодке — и песни рыбаков — и расшевеленного Чичикова... Это удивительное место»¹⁰⁵.

Второй том, как известно, должен был стать переходным к третьему, прежде всего в отношении эволюции главного персонажа. Едва ли это надо понимать в том смысле, что проступки Чичикова во втором томе легче, чем в первом (скорее наоборот). Но сильнее звучит теперь в Чичикове голос совести, отчетливее указывает автор на возможность иного пути; и ведь это о Чичикове говорится устами Муразова: «...Какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою и терпением, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель».

Само возрождение должно было совершиться уже в третьем томе, о чем мы знаем из воспоминаний А. М. Бухарева. Из другого документа — уже упоминавшегося выше письма Гоголя к Н. М. Языкову — известно, что раскаяние должно было прийти и к Плюшкину. Если бы это осуществлялось, перед нами была бы заключительная стадия «истории души» современного русского человека, — ее приобщение к истине. Другой вопрос, насколько удачен и художественно выполнен был этот план. Еще дореволюционный исследователь писал, что «Гоголь несколько заблуждался, думая, что может сладить с такою задачей», и что «выполнить ее мог бы только средневековый поэт дантовской силы, если бы мыслимо было соединение в нем религиозных восторгов и гражданской борьбы с гениальным комизмом...»¹⁰⁶.

Однако как бы ни был проблематичен исход гоголевского замысла, несомненно, что его широкий масштаб уже с самого начала задавал тон произведению и, в частности, продиктовал само его

¹⁰⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Письма. Т. II. С. 197. Кстати, появление во втором томе поэмы сцен пения факт вовсе не такой мелкий. В первом томе подобных сцен не было, как не было их и у Данте в первой части «Божественной комедии»; они появляются лишь в «Чистилище». «Коллективная душа находит свое выражение в пении. В аду хоров нет, ибо нет единения, достигаемого любовью» (*De Sanctis* Ф. История итальянской литературы. Т. I. С. 268).

Лишь мельком упоминается в первом томе «Мертвых душ» о хоровом пении («хороводы, песни...»), но характерно, что это упоминание относится к гуляющим бурлакам, к «разгону широкой жизни». В остальных случаях изображается только индивидуальное пение, причем чаще всего иронически, в связи с мелкими, прозаическими заботами персонажей (пение Чичикова после удачной покупки мертвых душ в конце VI главы; пение председателя палаты после оформления купчей в главе VII). Можно сказать, что это изображение травестирует сцены коллективного пения и танца, разобранные нами в первой главе.

¹⁰⁶ Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. Т. II. С. 243.

жанровое определение — поэма¹⁰⁷. Гоголю, как мы уже хорошо знаем, всегда была свойственна универсальность постановки задачи; однако в «Мертвых душах» она получила добавочное значение. Отметим вначале гоголевскую универсальность, так сказать, первого порядка.

В черновых заметках, относящихся к первому тому, есть любопытные строки. «Весь город со всем вихрем сплетней — прообразование¹⁰⁸ бездельности жизни всего человечества в массе... Как низвести *все мира* безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до прообразования безделья мира» (VI, 693). Универсальность этого рода строится на подобии малого большому, одной клетки — целому. Именно так создавалась универсальность гоголевской драмы, прежде всего «Ревизора». Сама законченность и условность драмы и романа (в гоголевском понимании) опиралась на такую универсальность. В первом томе «Мертвых душ» (хотя бы в описании губернского города, к которому относится цитированная заметка) тоже проявляется такого рода универсальность. Вместе с тем она, по крайней мере в двух отношениях усложняется писателем. Точнее говоря, должна была усложниться, по мере продолжения поэмы, уже за пределами первого тома.

Прежде всего, главный персонаж все более осмысляется Гоголем как характерный представитель современного русского мира — а через это современного человечества вообще, — а его исправление и очищение получало высший смысл (на это есть намек уже в первом томе: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес...»). Универсальность создавалась здесь подобием не только части целому, но и внешнего внутреннему, материального существования человека — истории его души. Нетрудно увидеть, что в этом пункте Гоголь наиболее близко подходил к дантовской традиции, к традиции средневековой «комедии души» вообще (с ее

¹⁰⁷ В связи с широким масштабом «Мертвых душ» Д. П. Николаев обратил внимание на фразу Белинского «беспредельная поэма судеб человеческих» (Николаев Д. Сатира Гоголя. М., 1984. С. 335). Словоупотребление для эпохи Гоголя действительно характерно. Но при этом исследователь почему-то оспаривает нашу мысль о значении для Гоголя дантовской традиции: «...источник... надо искать где-то еще — пораньше да и поближе к России» (там же). Однако дантовская традиция была не так уж «далека» от России. И называли «Божественную комедию» поэмой задолго до того, как Гоголь приступил к «Мертвым душам».

¹⁰⁸ В цитируемом издании — *преобразование*, что, по-видимому, ошибка. Ср., например: Гоголь Н. В. Соч. и письма. Ч. IV, СПб., 1857. С. 548.

тремя стадиями: «человеческое», «очищение» и «обновление», соответствующими трем сферам — аду, чистилищу и раю)¹⁰⁹.

Далее, Гоголь намеревался развернуть масштаб «Мертвых душ» в пространственном отношении, постепенно включая в сюжет все новые стороны и области русской жизни. Тут универсальность создавалась уже не подобием части целому, но постепенной и неуклонной демонстрацией самого целого, по крайней мере, всего целого русской жизни. Такого масштаба и связанного с ним эпического изменения общей ситуации и «миражной интриги» прежние произведения Гоголя еще не знали, и эту новизну надо было зафиксировать терминологически, то есть обозначением жанра.

Интересно, что наименование «поэма» появляется в размышлениях Гоголя как раз при переходе к новой универсальности. «Мне хочется в этом романе показать хотя бы с одного боку всю Россию», — говорится в известном письме Гоголя к Пушкину. Но спустя некоторое время, сняв оговорку об изображении Руси «с одного боку», Гоголь подчеркивает в уже упоминавшемся письме к М. Погодину, что его произведение не повесть, не роман — но поэма.

И вновь литературная традиция взаимодействовала в сознании Гоголя с традицией собственно философской. Конкретно: на новое гоголевское понимание универсальности могла оказывать воздействие не только дантовская традиция, но и современное философское мышление, к которому Гоголь был довольно близок. Еще в «Арабесках» Гоголь писал об универсальности исторического описания, назвав его, кстати, «поэмой»¹¹⁰. Да и само деление поэмы на три части могло быть подкреплено современной философской традицией.

Шеллинг в работе «О Данте в философском отношении» (1803) писал: «Расчленение универсума и расположение материала по трем царствам — ада, чистилища и рая, даже независимо от особого значения, которое эти понятия имеют в христианстве, есть общесимволическая форма, так что непонятно, почему бы каждой значительной эпохе не иметь своей божественной комедии в той же форме»¹¹¹. Гоголь, вероятно, не был знаком с этой работой Шеллинга, однако в своих усилиях создать современную поэму-трилогию он мог в определенной степени руководствоваться и философ-

¹⁰⁹ «Комедия» — это история развития и спасения отдельного человека, Данте, а потому она представляет собой аллегорическое изображение истории спасения человечества в целом» (Ауэрбах Э. Мимесис. С. 197).

¹¹⁰ «Она должна собрать в одно все народы мира... из них составить одну величественную полную поэму». Почти аналогичный смысл вкладывал в это слово и Кюхельбекер. В «Рассуждении о восьми исторических драмах Шекспира» (1832) он определял их как «великую историческую поэму» (сб.: Международные связи русской литературы. М.: Л., 1963. С. 290; публикация Ю. Д. Левина).

¹¹¹ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 450—451.

ким ощущением жанра, иначе говоря, той высокой ролью, которая отводилась современной ему философской мыслью именно триаде — как наиболее верной и адекватной категории познания.

Таким образом прежняя гоголевская универсальность, основанная на подобии малого большому, одной клетки — целому, дополнялась новыми принципами: подобием внешнего внутреннему и — в связи с этим — пространственным распространением масштаба поэмы, ее трехчастным делением, получающим, в свою очередь, глубокий философский смысл.

Но в той мере, в какой писатель подчинялся новым установкам универсальности, он отходил от жанра произведения, задуманного вначале как роман (в гоголевском его понимании). Остается открытым вопрос, в какой степени к каждому последующему тому применима была бы гоголевская характеристика романа. Если в отношении к первому тому эта степень была довольно высокой, то по сохранившимся главам второго тома видно, как персонажи все больше отклоняются от основного действия, как возникают побочные сюжетные линии (скажем, Тентетников и генерал Бетришев, Тентетников и Улинька и т. д.).

Собственно, перед нами нарушение «модели» романа только в ее гоголевском, зафиксированном в «Учебной книге...» понимании. Но этот же процесс в то же время означал развитие тех черт сюжетосложения, обрисовки персонажей, которые сегодня привычно связываются именно с романом. Поэтому можно сказать, что развитие «Мертвых душ» заключалось одновременно и в отдалении от жанра романа (в гоголевском его понимании), и в приближении к типу романа нового времени, хотя гоголевское произведение не совпадало и, видимо, никогда не должно было совпасть с последним. Взаимодействие романной традиции с другими традициями, в том числе дантовской поэмы, во многом определяло своеобразие гоголевского замысла, удаляя его — в жанровом отношении — от любого известного образца.

И далеко отходя при этом от поэмы Данте, Гоголь полностью сохранял то ее свойство, которое так удачно определил Шеллинг и которое так напоминает известные нам слова Л. Толстого о «Мертвых душах». «Итак, «Божественная комедия», — говорит Шеллинг, — не сводится ни к одной из этих форм особо, ни к их соединению, но есть совершенно своеобразное, как бы органическое, не воспроизводимое никаким произвольным ухищрением сочетание всех элементов этих жанров, абсолютный индивидуум, ни с чем не сравнимый, кроме самого себя»¹¹².

¹¹² Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. С. 446.

«Мертвые души» — в определенном смысле есть попытка эпического разрешения глубоких динамических тенденций гоголевской поэтики. С одной стороны, поэма усиливает аналитические моменты в самой идее универсализации, разворачивая пространственный масштаб до общерусского, дифференцируя общую ситуацию на ряд частных, взаимосвязанных, внося начало развития в характерологию персонажей (что вместе с тем приводило к их поляризации — как персонажей двух типов), нейтрализуя моменты «страха» и всеобщего потрясения и в то же время усиливая моменты «вины» и личной свободы персонажей, что формировало перспективу исправления и возрождения главного персонажа, и т. д. Но, с другой стороны, поэма не только не отменила, но в определенном смысле усилила моменты алогизма как в своей общей «миражной интриге» и в композиции, так и в своей стилистической сфере, где черты нефантастической фантастики, гротескного опредмечивания, омертвления и т. д. достигли, пожалуй, наивысшей в творчестве Гоголя степени развития. По-видимому, по мере достраивания и завершения здания поэмы вторая, условно говоря «гротескная», тенденция должна была сузиться и отступить в пользу первой. Но как реально выглядел бы этот процесс и в какой мере он выглядел бы естественным и органичным, сказать трудно.

ЭВОЛЮЦИЯ ОДНОЙ ГОГОЛЕВСКОЙ ФОРМУЛЫ

Формула «окаменения», или омертвления, которой посвящена настоящая глава, в известном смысле позволит нам бросить ретроспективный взгляд на творчество Гоголя.

Но первое, что надо сделать, — устранить неточность, связанную с самим понятием «омертвление».

«Омертвление» может быть результатом, крайней точкой не одного, а двух процессов. Один процесс: от многообразия к единообразию, от движения к неподвижности, от живого к мертвому. Другой — от возбуждения к еще большему возбуждению и от последнего к окаменению. То, что окаменение может передать высшую степень страдания, подчеркнуто еще древнегреческим мифом о Ниобее, оцепеневшей в своем горе и превратившейся в скалу. Эсхил в кульминационные моменты трагедии вводил так называемые сцены «немой скорби». Состояние высшего возбуждения граничит обычно с равнодушием и исчезновением всех чувств, что было отмечено и Винкельманом при анализе памятников древнегреческой скульптуры¹.

Чтобы нагляднее показать, что один и тот же факт может прикрывать разные процессы, остановимся на тех случаях, когда «омертвление» берется в первом своем значении, передает обмеление души, примитивизацию движений и чувств. В искусстве XVIII—XIX веков этот процесс часто передается с помощью уже упоминавшейся в предыдущей главе ситуации куклы-человека, изготовляемой (подчас на глазах у читателей) каким-либо искусным мастером и с успехом выполняющей определенный круг человеческих функций.

С ситуацией создания куклы-автомата соотнесена широкая полоса стилистических средств — символов, метафор, эпитетов, из которых преобладающим, пожалуй, является эпитет «деревянный». Иногда он может быть дан в самой ситуации, иногда без нее, «независимо». У Гофмана в «Песочном человеке» после разоблачения Олимпии «многие влюбленные, дабы совершенно удостовериться, что они пленены не деревянной куклой, требовали от своих возлюбленных, чтобы те слегка фальшивили в пении и танцевали не в такт»².

¹ Винкельман И. И. История искусства древности. Б/м, 1933. С. 158.

² В оригинале: «...dass man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, dass die Geliebte etwas taktlos singe und tanzte...»

У В. Одоевского в «Деревянном госте, или Сказке об очнувшейся кукле и господине Кивакеле»: «...Кивакель кивал головою в знак согласия — и только: ничего не достигало до *деревянной души* его».

У того же Одоевского в «Насмешке мертвеца» из «Русских ночей»: «...*деревянная* рука, которая увлекает ее (княгиню Лизу) за танцующими, напоминает ей ту пламенную руку...» и т. д. В другом месте «Русских ночей» пояснено: «Сухой педант, в нашем языке, чрезвычайно верно и глубоко называется *деревяшкой*, он, сообразно с своею кличкою, никого не любит, ничему не сострадает, ни в чем не раскаивается...»³.

Символика «деревянного» (в смысле омертвления) широко разветвилась и в творчестве Гоголя, осуществляя прежде всего функции гротескного стиля. В «Ночи перед Рождеством» упомянуто о «деревянном сердце» шинкарки. В «Ночах на вилле» — о «деревянных куклах, называемых людьми». О Чичикове говорится, что он показал «терпенье, пред которым ничто деревянное терпенье немца, заключенное уже в медленном, ленивом обращении крови его». О Плюшкине — «и на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч». В статье «О малороссийских песнях» Гоголь пишет, что «бездарный композитор безжалостно разрывал ее и клеил в свое бесчувственное, деревянное создание» (VIII, 90). Процесс тут определен точно — умерщвление, «разрыв», превращение живого в неживое.

Но те события, результатом которых явилась, скажем, немая сцена в «Ревизоре», имели совсем другое направление. Как бы ни были, с моральной точки зрения, пошлы и низки персонажи «Ревизора», нельзя не признать одного. В эти несколько часов пребывания в городе «уполномоченной особы» они пережили и перечувствовали больше, чем за всю свою жизнь. Надежда, страх, любопытство, отчаяние, радость удачи, зависть к сопернику — все эти чувства, накаленные до предела, составили пестрый и яркий спектр эмоциональной жизни города.

Отсюда вытекает та особенность немой сцены, что в ней неподвижность совмещена с многообразием поз и выражений лиц. Немая сцена — это не нивелировка, не сглаживание индивидуальных отличий. Гоголь специально подчеркивал в «Отрывке из письма...», что на лицо актера «никто не положил оков, размещена только одна группировка; лицо его свободно выразит всякое движение. И в этом онемении *разнообразия для него бездна*» (IV, 103).

Мы помним индивидуальные отличия каждой фигуры, с педантической точностью предуказанные Гоголем в огромной ремарке, — персонажи, онемев, продолжают игру, они доразвивают свою роль.

³ Курсив В. Одоевского.

«Немая сцена» подстерегла их в апогее, в высшей точке их духовной жизни и «самовыражения».

«...Совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*» (IV, 103; курсив Гоголя), — отмечалось в том же «Отрывке из письма...». Жанр «живой картины», введенный впервые французскими художниками Давидом и Изабэ, был довольно популярен и соответствовал вкусу времени⁴. Глазу зрителей доставляло удовольствие увидеть неподвижно зафиксированным один момент текучей жизни и спокойно, не спеша, оглядеть все подробности. Богатство оттенков — жанровый признак «живой картины», и Гоголь обратился к ней, чтобы передать свою идею «разнообразия» в «онемении».

Но если немая сцена фиксирует высшую точку какого-то процесса, то почему для этого потребовалась именно застывшая пантомима, окаменение? Отвечая на этот вопрос, надо иметь в виду именно универсальность подобных «сцен» в творчестве Гоголя. В «Ревизоре» она получила самое полное и вдобавок сценически наглядное воплощение, но различные ее варианты можно найти и в других гоголевских вещах. В сущности, мы имеем дело с устойчивой конфликтной формулой, служащей для передачи некоего сходного комплекса чувств.

Самую раннюю попытку создать немую сцену мы встречаем в «Бисаврюке, или Вечере накануне Ивана Купала» (в журнальной редакции повести, напечатанной в «Отечественных записках»). Когда в мешках Петро увидели люди битые черепки, «долго стояли все, разинув рты и выпуча глаза, словно вороны, не смея пошевелить ни одним усом, — такой страх навело на них это дивное происшествие» (I, 364. Ср. с книжной редакцией повести, где немая сцена Гоголем усилена).

В «Сорочинской ярмарке» вновь та же ситуация: «Ужас оковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались неподвижными на воздухе...».

⁴ Так, автор обзора «Новости наук и искусств», говоря о парижских зрелищах, отмечал: «Если больше нравилась панорама живых картин, тешащих глаза и не слишком напрягающих душу, стоило отправиться в Олимпийский цирк, где осмнадцать картин, одна за другою прекраснее и пышнее, сменяли друг друга в продолжение целого вечера» (Телескоп, 1831. Ч. 3, № 10. С. 260). Популярны были «живые картины» и в России. Приведем еще одно свидетельство современника. В романе Д. Бегичева «Семейство Холмских» (первое издание вышло в 1832 г.) Софья сообщает из Москвы: «Видела я также еще одну модную забаву — живые картины. Лизонька была сама действующим лицом. Она представляла Королеву турнира; перед ней стоял на коленях рыцарь — победитель, которого она увенчивала. Победенные находились в разных положениях. Вид был точно прелестный...» (Бегичев Д. Семейство Холмских. Изд. 3-е. М., 1841. С. 88-89).

В «Майской ночи...» «...Голова стал бледен, как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь на небо; ужас изобразился в лице писаря; десятские приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинувших ртов своих...».

В «Ночи перед Рождеством»: «Кумова жена вскрикнула, ударивши об полы руками, и все невольно разинули рты». Немного позже: «Кумова жена, остолбенев, выпустила из руки ногу, за которую начала было тянуть дьяка из мешка».

Остановимся на этих примерах. Самый общий вывод состоял бы в том, что немая сцена фиксирует какое-то сильное переживание, потрясение (этому не противоречит то, что в последних трех случаях немая сцена несет на себе комическую окраску). Но такой вывод можно уточнить: потрясение, связанное с испугом — страхом.

Но и этим сказано еще не все: она фиксирует не всякий страх, а такой, который вызван какими-то непостижимыми для сознания фактами, перебоем в обыденном и естественном течении жизни.

В «Вечере накануне Ивана Купала» червонцы непонятным образом превратились в битые черепки. В «Сорочинской ярмарке», как раз посередине рассказа кума о странствиях черта и о том, что он ходит теперь «с свиною личиною», в окно выставилась «страшная свиная рожа». В «Майской ночи...» в хате писаря оказалась запертой свояченица, которая только что перед тем была заперта в каморе Головы («тут не на шутку сатана вмешался», — говорит, опомнившись, Голова; странная путаница так и остается необъясненной в сюжете). Во всех остальных эпизодах действуют аналогичные причины.

То, что Гоголь отличал «простой» страх от страха необычного, высшего, показывает уже приводившееся место из «Портрета» (редакция «Арабесок»), где описывается реакция персонажей на появление «странности, представляющей *беспорядок природы*».

На «беспорядок природы» гоголевские персонажи реагируют единообразно: окаменением. Простой страх может пощадить подспудное движение мысли. Во всяком случае, усилия человека объяснить себе, что же такое происходит, не исключено. Но «странность» объяснить невозможно. «Странность» поражает человека, как поражает гром, как поражает «Божий гнев». Перед ее лицом человек лишается способности к движению и мысли, уступая ее высшей (враждебной или доброй) силе. Гоголевская сцена окаменения (независимо от того, подана она вполне серьезно или иронически) ведет к древнему мифологическому комплексу переживаний, изредка (по крайней мере, дважды) обнажая эту связь⁵.

⁵ В «Вне» Хома Брут лишается способности к движению под прямым воздействием злой силы (ведьмы). В «Портрете» (вторая редакция) вышедший из рам старик парализует

Особенный характер окаменения обычно подчеркивается Гоголем длительностью сцены. Персонажи застывают надолго, храня неподвижность намного дольше, чем потребовало бы мгновенное изумление или испуг. Их позы, жесты, выражения лица фиксируются (в каждом таком описании скрыта возможность «живой картины»), прерывая и тормозя действие.

И второе — окаменение чаще всего носит всеобщий характер. Застывают все персонажи, причастные к данному моменту действия. Различие «пострадавших» и «виновника» здесь не существенно, если только последним не является сам носитель ирреальной силы (вроде старика в «Портрете»). Застывают преследователи, обнаружившие свояченицу, но застывает и свояченица, «изумленная не менее их».

В творчестве Гоголя есть еще один вид ситуации окаменения, на анализе которого мы сейчас остановимся.

Поведение Чарткова перед картиной русского художника, приехавшего из Италии, описано так: «Неподвижно, с отверстым ртом стоял Чартков перед картиною...».

В «Риме» действие красавицы Аннунциаты на окружающих таково: «...Повстречав ее, останавливаются как вкопанные: и щеголь миненте с цветком за шляпой, издавши невольное восклицание; и англичанин в гороховом макинтоше, показав вопросительный знак на неподвижном лице своем; и художник с вандиковской бородкой, долее всех остановившийся на одном месте...».

На первый взгляд такого рода окаменение не имеет ничего общего с примерами, разобранными выше. Но сходство у них есть.

Картина, перед которой застыл Чартков, не просто хорошая. Это шедевр. «Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению».

Аннунциата не просто красавица. В ней есть нечто от красоты совершенной, высшей. В повести это подчеркнуто, что служит, кстати, прямой мотивировкой еще одной немой сцены: князь поднял глаза «и остолбенел: перед ним стояла неслыханная красавица... Это было чудо в высшей степени... это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить!.. И верующий и неверующий упали бы пред ней, как пред внезапным появлением божества».

Чарткова: «Чартков силился вскрикнуть и почувствовал, что у него нет голоса, силился пошевельнуться, сделать какое-нибудь движение — не движутся члены».

Красота, как и вдохновение (в понимании Гоголя), — факторы высшего порядка. Немая сцена вновь фиксирует потрясение человека перед лицом высшей силы — на этот раз «доброй».

К данному виду близка известная, единственная у Гоголя сцена из «Шинели» — так называемое «гуманное место».

Б. Эйхенбаум в работе «Как сделана «Шинель» Гоголя» полемизировал с «буквальным» пониманием этого места и объяснял его так: «мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу». А. Слонимский и В. Гиппиус, оспаривая мнение Б. Эйхенбаума, писали о «высокой точке созерцания», открываемой в размышлениях молодого человека⁶. Между тем в этой полемике остался не затронут еще один аспект гоголевской сцены, связанный с формулой «окаменения».

«...Молодой человек... который, по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним <Акакием Акакиевичем>, вдруг *остановился как будто пронзенный*, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. Какая-то *неестественная сила* оттолкнула его от товарищей...» и т. д. Понадобилось высшее потрясение — удар, — чтобы человек прозрел, увидев в существе, всеми гонимом и презираемом, своего «брата».

В одной статье из «Арабесок» («Об архитектуре нынешнего времени») Гоголь писал: «Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда, производит на нас потрясение» (VIII, 63). «Необыкновенное поражает всякого, но тогда только, когда оно смело, резко и разом бросается в глаза» (VIII, 66).

Эти соображения адресованы архитекторам, в частности строителям храмов, чтобы их зритель «стал, *пораженный внезапным удивлением*, едва будучи в состоянии окинуть глазами его вершину». Но нельзя не заметить в этих словах и собственный принцип гоголевской поэтики, продиктовавшей ему конфликтную формулу окаменения.

В примерах, разобранных выше, окаменение чаще носит индивидуальный, а не массовый характер. Ведь голос высшей красоты и справедливости внятен не каждому. Картина, привезенная из Италии, взволновала многих зрителей, но, видимо, больше всех — Чартова. Это понятно: у него был настоящий талант. Среди множества сослуживцев Акакия Акакиевича только один «бедный молодой человек» услышал проникающий голос. Поражен тот, кто сильнее

⁶ Слонимский А. Техника комического у Гоголя. С. 18. О полемике вокруг «гуманного места», см.: Бялый Г. Б. М. Эйхенбаум — историк литературы // Эйхенбаум Б. О прозе. С. 7–8.

чувствует. Но все остальное, в том числе и сама «техника» окаменения, в этих примерах сохраняется.

Гоголевская формула окаменения должна быть рассмотрена на более широком литературном фоне.

Повторяемость определенной конфликтной формулы, то сжатой в один стилистический образ, то распространенной до сцены, — это явление не только творчества Гоголя. Оно чрезвычайно характерно как раз для романтической литературы конца XVIII—начала XIX века, хотя его изучение началось сравнительно недавно.

В свое время западногерманским литературоведом Кольшмидтом были проанализированы особые словесные формулы у Эйхендорфа — так называемые «ландшафтные формулы».

Лирическое переживание природы закрепляется, доводится у Эйхендорфа до «ограниченного количества беспрестанно возвращающихся» мотивов⁷.

Легко догадаться, что особенно богатые результаты сулит аналогичное обследование той сферы, которая так много значила для романтизма, сферы соотношения человека со сверхличными силами и его реакции на проявление этих сил. Ведь как красноречиво свидетельствует в романе Арнима «Изабелла Египетская» ситуация бегства Карла (будущего Карла V, властелина мира) от почудившегося ему призрака, — «велик ужас, таящийся в глубине сердца даже у храбрейших людей, перед неведомым миром, который не поддается нашим опытам и испытаниям, но сам испытывает нас и забавляется нами».

В связи с этой проблемой интересна специальная книга о формулостроении, «формальности» (Formelhaftigkeit — слово, точно на русский язык не переводимое) у Гофмана. Автор приходит к следующему выводу: «Конфликтную формулу Гофмана от ландшафтной формулы Эйхендорфа принципиально отличает то, что она не вызывает однополюсное переживание родины (heimatliche Stimmung), но передает угрозу человеку со стороны таинственного. В ее языке схвачен диссонанс между томительно напрягшейся душой и враждебной ей, ранящей и мучающей ее действительностью»⁸.

Конфликтные формулы у Гофмана, сравнительно с гоголевскими, разнообразны. Их душой является символ «раскаленных когтей» — адского атрибута враждебной силы, наступающей человека.

⁷ Kohlschmidt Werner. Formel und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern, 1955. S. 189.

⁸ Müller H. Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann. Bern, 1964. S. 113–114.

Вот пример из «Дон-Жуана»: «...я увидел, как из непроглядной тьмы *огненные демоны протягивают раскаленные когти*, чтобы схватить беспечных людей, которые весело отплясывают на тонкой оболочке, прикрывающей бездонную пропасть. Моему духовному взору явственно представилось столкновение человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему погибель»⁹.

Но среди конфликтных формул Гофмана встречаются и такие:

«Чудной старик!» — пробормотал студент Ансельм, чувствуя, будто ледяной поток пробежал по его жилам и превратил его в *неподвижную статую*»¹⁰.

Близость этих формул к гоголевской ситуации окаменения очевидна.

Сходство их не только в том, что они закрепляют устойчивый комплекс чувств перед лицом таинственно-странного, но и в том, что предполагается участие самой высшей силы. Иначе говоря, предполагается непосредственное вмешательство в сюжет носителей высшей (злой или доброй) силы, чаще всего — в форме фантастики.

Все сказанное вплотную подводит нас к новому качеству формулы окаменения (примером которого была немая сцена «Ревизора»), но еще не объясняет ее природу. Дело в том, что в этой формуле проявилось не только наследование Гоголем некоторых романтических традиций, но и их коренное преобразование.

Еще в начале 30-х годов, по крайней мере, с «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», от основного потока гоголевских «окаменений» и немых сцен отклонилось одно характерное течение. Наиболее ярко оно воплощено в трех примерах.

Первый, как мы только что сказали, из «Повести о том, как поссорился...»: «Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! Иван Иванович с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это была необыкновенная минута!»

Второй случай — немая сцена «Ревизора».

⁹ В оригинале: «Ich sah aus tiefen Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzen. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekanntem, grässlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauend, umfassen, trat klar vor meines Geistes Augen».

¹⁰ В оригинале: «...führend, wie ein Eisstrom ihm durch alle Adern fröstete, dass er beinahe zur starren Bildsäule worden».

Третий — из II главы «Мертвых душ»: «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол, и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля, рассуждавшие о приятности дружеской жизни, остались недвижимы, вперея друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала».

Остановимся на этих примерах. Несмотря на то, что первая и третья сцены даны иронически, а вторая — вполне серьезно, у них есть общее качество. Во всех трех случаях мы уже не видим участия ирреальной силы и соответственно — в них нет носителя фантастики. Все сдвинуто в будничный, повседневный, подчас комический план. Но сохраняются такие элементы немой сцены, которые без оглядки на основное ее значение непонятны.

Сохраняется длительность окаменения. Манилов и Чичиков, оказывается, находились в одной позе «в продолжение нескольких минут»! Длительность немой сцены в «Ревизоре» тоже специально оговорена — «почти полторы минуты» (в «Отрывке из письма...» даже «две-три минутъ»).

Сохраняется всеобщность переживаний персонажей. Ну, хорошо, Манилов окаменел, пораженный странной репликой Чичикова («Я полагаю приобрести мертвых...»). А Чичиков-то что же застыл на «несколько минут»? Был ли он поражен удивлением Манилова? Или от волнующего ожидания, каков будет ответ Манилова? Или по какой другой причине? Хотя, как всегда у Гоголя, возможность внутренней мотивировки не исключена, но в чем она состоит — неясно, не определено. Пожалуй, в данном случае неопределенный, «иррациональный» остаток особенно велик, так что объяснить эту сцену из нее самой по формально понятным правилам психологического правдоподобия едва ли возможно.

Точно так же недостаточен формально-логический подход к немой сцене «Ревизора». Ведь среди его персонажей находились и такие, которые не совершали должностных преступлений и которым бояться было нечего. Но все без исключения застыли при известии о прибытии настоящего ревизора.

В «Повести о том, как поссорился...» застывшая группа из трех человек комически оттенена контрастом: «...и между тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос». Различие между окаменевшим и сохранившим свободу движения здесь такое же как между человеком взрослым и несовершеннолетним, еще не способным оценить всю значительность положения.

(Здесь, кстати, снова видна обоснованность ссылки Гоголя — в связи с немой сценой «Ревизора» — на жанр «живой картины». В

«живой картине» немислимо, чтобы все застыли, а кому-то одному была сохранена способность речи и движения. Всеобщность окаменения гарантирована самим жанром).

Наконец, сохраняется самое главное: немая сцена дается в апогее какого-то очень напряженного процесса, а само это напряжение вызвано его необычностью, неправильностью. Только, по сравнению с основным значением окаменения, все сдвинуто в бытовой и комический план.

Ведь как миргородцам не быть пораженными? Если уж поссорились такие два друга, которых, по словам Антона Прокофьевича Пулопуза, «сам черт связал веревочкой», то явно — в жизни что-то разладилось.

Чичиков является к Манилову со «странным» предложением. Настолько странным, что оно произвело впечатление на Манилова, обычно ко всему равнодушного, лишенного какой-либо страсти, «задора». Закрытость того типа характера, к которому принадлежит Манилов, не позволяет точно определить его переживания. Но можно предположить, что никогда еще не жил он такой напряженной жизнью, как в этот момент. Манилов собрал в кулак всю догадливость, всю «силу мысли», на какую был способен, переворачивая так и этак «просьбу Чичикова» — и... не сладил с нею. «И в самом деле, Манилов... услышал такие странные и необыкновенные вещи, каких еще никогда не слышали человеческие уши».

Что-то необычное, странное произошло и с Городничим в «Ревизоре». Пусть бы он был обманут вдесятеро сильнее, но настоящим мошенником, человеком, стремившимся к обману. Это было бы в порядке вещей, и Городничий бы так не переживал. А тут его «обманул» человек, который сам до конца толком не разобрался, за кого его, собственно, принимают. Привычные измерения и нормы, которые годами укладывались в голове Городничего, перевернулись. И вот после всего пережитого, когда столько душевных сил, хитрости, ума было отдано «борьбе» с мнимым ревизором, следует известие о прибытии ревизора настоящего. На этом фоне даже «поправка» жизни воспринимается как ее катастрофическое усложнение.

В творчестве Гоголя, как мы видели, имел место переход от прямой, открытой фантастики к фантастике «нефантастической». Возникает и разветвляется широкий комплекс форм проявления странно-необычного в речи повествователя, поведении вещей, внешнем виде предметов, дорожной путанице и неразберихе и т. д. Фантастика уходит в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить. Развитие форм окаменения, прямо не провоцируемых вмешательством высших сил, но вместе с тем сохраняющих некий гротескный след, связано с этим общим сдвигом в творчестве Гоголя.

«Формула окаменения» интересна и в другом отношении. К художественному строю произведения и творчеству писателя в целом в известном смысле применимо то, что Л. Щерба говорит о «развитом литературном языке»: «...Развитой литературный язык представляет собой весьма сложную систему более или менее синонимичных средств выражения, так или иначе соотнесенных друг с другом»¹¹. «Формула окаменения» устанавливает в произведении такую соотнесенность, проявляясь то в одной фразе, в каком-либо стилистическом обороте, то в более крупных компонентах текста — в описании положения и сцены. Но тем самым она связывает различные уровни художественного целого — связывает в некую единую формулу той усложненной гоголевской амбивалентности, которую мы характеризовали в первой главе.

¹¹ Щерба Л. В. Современный русский литературный язык // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 121.

НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ МОМЕНТЫ ПОЭТИКИ ГОГОЛЯ

Не ставя своей целью подводить итоги всему сказанному выше, коснемся лишь *некоторых* общих моментов гоголевской поэтики.

Вскоре после смерти Гоголя Н. Некрасов писал в одном из своих критических обзоров (в «Заметках о журналах за октябрь 1855 года»): «Гоголь неоспоримо представляет нечто совершенно новое среди личностей, обладавших силою творчества, нечто такое, чего невозможно подвести ни под какие теории, выработанные на основании произведений, данных другими поэтами. И основы суждения о нем должны быть новые. Наша земля не оскудевает талантами — может быть, явится писатель, который истолкует нам Гоголя, а до тех пор будем делать частные заметки на отдельные лица его произведений и ждать — это полезнее и скромнее»¹.

С тех пор как были написаны эти строки, прошло более века; за это время и в нашей стране, и за рубежом возникла огромная литература о Гоголе, но вывод Некрасова не потерял своей силы, и мы все еще располагаем скорее «частными заметками», чем исчерпывающим истолкованием творчества писателя. И дело здесь не столько в слабости критической мысли, создавшей немало глубоких работ о Гоголе, сколько в поразительной загадочности и сложности самого «предмета исследования».

Гоголевское творчество — это ряд острейших парадоксов, иначе говоря, совмещений традиционно несовместимого и взаимоисключающего. И понять «секреты» Гоголя — это прежде всего объяснить парадоксы со стороны поэтики, со стороны внутренней организации его художественного мира.

* * *

Один из парадоксов Гоголя для его современников (а затем отчасти и для литературоведения) состоял в высокой общественной силе комизма и в сравнительной безболезненности прямого политического обличения. Объясним это обстоятельство подробнее.

Дело в том, что писатель легко опрокинул нормы, по которым обычно измерялась общественная сила комического. Нет, даже не опрокинул, а просто обошел их. Этих норм, если несколько схематизировать, было две: общественная значимость порока и ранг (положение) комического персонажа. Цензура, кстати, со своей стороны, судила по упомянутым нормам, возбраняя прикасаться к самым страшным общественным язвам и следя за тем, чтобы в сферу ко-

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 9. М., 1950. С. 342.

мического попадали не столько законодатели, сколько, говоря языком Капниста, «исполнители». Но с другой стороны, русская сатира эпохи классицизма и Просвещения прилагала героические усилия, чтобы повысить силу обличения и в том и в другом смысле. От легкого подтрунивания над общечеловеческими слабостями, от насмешек над скупцами, мотами, петиметрами, хвастунами, ветреными женами, рогатыми мужьями, бездарными стихотворцами она то и дело обращалась к судебному произволу, беззаконию и жестокости царской администрации; наконец, к «рабству дикому» — к крепостному праву. Одновременно сатира стремилась и целить выше, подбираясь к полномочным чиновникам, к людям, окружавшим трон, к всесильным фаворитам и «временщикам» («К временщику», 1820, название знаменитой сатиры Рылеева).

Но в гоголевской поэтике масштаб порока и носителя порока не имел уже такого значения, как прежде. Сила обличения достигалась не увеличением этого масштаба, а более сложным путем. Поэтому Герцен мог констатировать следующую черту «Мертвых душ», отнюдь не упрекая при этом их автора: «Гоголь взялся тут не за правительство, не за высшее общество»². Сам Гоголь отчетливо сознавал, что, скажем, масштаб «Ревизора» локален, что вовсе не все объято его комедией: «Что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы?» (письмо к М. Погодину от 15 мая 1836 г.). Сложность, однако, в том, что, как мы видели, «нравы» шести уездных чиновников и были одновременно «нравами» столицы, а заодно и всей Российской империи. И это почти незаметное расширение художественного мира за пределы его номинального масштаба достигалось тончайшей перестройкой самой природы комического.

Возьмем известную реплику Городничего, сказанную квартальному в пылу суматошных приготовлений к встрече ревизора: «Смотри! не по чину берешь!» Комизм этой реплики — мгновенная реализация скрытого в ней глубокого смысла, что подтверждает сформулированное еще Жаном-Полем Рихтером положение: краткость — душа остроумия. Что же открывается? По официальным представлениям, чем выше человек на иерархической лестнице, тем больше его радение об общем благе, тем ярче гражданские добродетели. Реплика Городничего предполагает как раз обратное. Следовательно, в форму морального суждения вложена идея аморальности. Причем это суждение отчеканено в литой афоризм; ему придан характер практического наставления, служебной инструкции. И произносится он Городничим с неподдельным возмущением: это поис-

² Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. XVIII. С. 188.

тине глас совести, оскорбленной нарушением принятого нравственного закона. Но в таком случае не столь уж важно, что перед нами всего лишь уездный чиновник: его устами говорит сама «мораль», повсеместно принятая и непоколебимая.

С этой точки зрения нужно более широко посмотреть на такое постоянное свойство гоголевской манеры, как наивность (простодушие).

Через всю деятельность Гоголя как драматурга и теоретика комического прослеживается, казалось бы, неожиданное стремление: научить актера правильно... лгать. «Вообще у нас актеры совсем не умеют лгать, — жаловался писатель. — Они воображают, что лгать значит просто нести болтовню. Лгать значит говорить ложь тоном так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину; и здесь-то заключается именно все комическое лжи» (IV, 100). Разумеется, речь идет не только об актерской технике.

Подавать «ложь» как правду, без утрировки и аффектации, это значит отобрать у «лжи» прерогативу экстраординарного и исключительного, на чем нередко настаивала догоголевская сатира. Персонажи в ней нередко раздваивались, так сказать, между своей собственной природой и естественным, нормальным сознанием, с точки зрения которого они взирали на свои «пороки» и «заблуждения». Гоголевские персонажи не допускают в своей собственной позиции стороннего взгляда на себя как на заведомое исключение из принятого порядка вещей. В этом широком смысле соблюдение принципа четвертой стены закон не только гоголевской драматургии, но и всего его творчества. Обнаружилось, что ложь не концентрируется в отдельных участках человеческого общества, но проникает собою всю его ткань. И юмор Гоголя, неожиданно оправдывая свою этимологию (латинское слово *humor* влага, жидкость), получил силу неудержимой стихии, способной проникать через такие мельчайшие, невидимые поры, перед которыми часто бессильно угасал смех его предшественников.

В «Ябед» В. Капниста, считавшейся до «Ревизора» одной из лучших русских «общественных комедий», мы встречаем фразу, сходную с приведенной репликой Городничего. Пovýтчик Добров советует втянутому в тяжбу Прямикову ублажать судейских чиновников в строгом соответствии с их положением: «Чтобы чина пред другим вам не уничтожить, // То по чинам лишь им извольте прибавлять».

Возможно, эта тяжеловесная сентенция и вдохновила Гоголя на его афоризм. Но различие тут, конечно, не только в афористичности. У Капниста это моральное правило, действующее в ограниченной сфере. Собственно, художественные усилия драматурга и

направлены на установление хорошо различных ограничительных знаков. *Знак первый*: тот, кому дан этот совет, подполковник Прямыков, придерживается иных правил — правил чести и добропорядочности: «Я мыслю, что мою тем правость помрачу, // Когда я за нее монетой заплачу». *Знак второй*: исключительная моральная испорченность тех, кто руководствуется подобным правилом. «Изрядно эту мне ты шайку описал!» — восклицает Прямыков. И это действительно шайка подлецов, один другого бесстыднее и отвратительнее. Наконец, *знак третий*: тот, кто дает Прямыкову подобный совет, повытчик Добров, хотя и убедился за свою долговременную службу во всеилии неправды, но все же в глубине души сохранил веру в изначальную непреложность добра. «Законы святы, но исполнители лихие супостаты», — произносит он реплику, ставшую знаменитой. «Законы» понимаются здесь не в смысле искомым идеальных норм человеческого общежития, но как вполне конкретные узаконения России, извращаемые коварными «исполнителями».

У Гоголя разом оказались убранными все подобные ограничения. Ни в его реалистических повестях, ни в «Ревизоре», ни в первом томе «Мертвых душ» мы не встретим персонажей, которые бы поступали не «как все», руководствовались бы иными правилами. Никто из них не верит также в святость «законов». Что же касается нарочитой злонамеренности и подлости, то, как сказано в «Мертвых душах», «теперь у нас подлецов не бывает, есть люди благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиономию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два-три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели».

В этой ситуации смех приобретал роль единственного разграничителя существующего и должного, роль единственного «честного лица», по известной автохарактеристике Гоголя. Смех свидетельствовал, что наличные связи и отношения людей извращены, поставлены с ног на голову. Искра смеха вспыхивала от осознания этой перестановки, извращенности (как в разобранным примере с репликой: «Не по чину берешь»). Поэтому неспособность к смеху — это нечто большее, чем «отсутствие чувства юмора». Отсутствие смеха есть неотличение наличного от идеального, то есть в конечном счете глухота не только эстетическая, но и моральная.

Итак, перестройка гоголевской природы комического — это прежде всего снятие «ограничительных знаков», унификация персонажей в смысле их подчиненности единым нравственным нормам, а также в смысле верности себе и не допущения сторонней («естественной», «нормальной», осуждающей) точки зрения в своем собственном кругозоре, что все вместе вело к полному высвобождению стихии юмора.

* * *

Описанный процесс подкреплялся другим — универсализацией произведения как художественного целого. Дело в том, что комическое изображение строилось обычно на осязательном разграничении художественного мира и мира окружающей жизни. «То, что вы видите, — словно говорил автор читателям, — это не вся жизнь, но только ее меньшая часть. Причем худшая, достойная осмеяния и осуждения». Мир словно был поделен на две сферы — видимую, худшую, и находящуюся в тени, лучшую. Посланцами последней в художественном мире произведения выступали положительные герои — Стародумы, Правдины, Добролюбовы, Прямиковы и т. д.

У Гоголя такого разграничения словно и не бывало. Перед нами один мир, не делимый на видимое и существующее за пределами художественного кругозора.

Поэтому Гоголю очень важны особые, обращенные к читателю информационные знаки, расшифровать которые можно примерно так: «Не думайте, пожалуйста, что это меньшая и притом худшая часть жизни; что вы находитесь в иной ее сфере (в иных ее «рядах», как сказал бы Гоголь). Не думайте, будто бы все, что вы видите, вас не касается».

Один из таких знаков — знаменитый эпиграф к «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Эпиграф к комедии выглядит непривычно, однако во времена Гоголя эпиграфы часто предпосылались драматическим вещам, поскольку последние рассматривались и в качестве произведений для чтения — так называемые *Lesedramen*. (В драме Белинского «Дмитрий Калинин» (1830) эпиграфом снабжено даже каждое действие.) И функция эпиграфа состояла в том, чтобы оттенить те или другие моменты содержания произведения.

Но роль эпиграфа к «Ревизору» иная. Эпиграф — словно посредник между комедией и ее аудиторией, определяющий их взаимоотношения, не дающий зрителям (или читателям) замкнуться в самоуверенном убеждении, что все происходящее на сцене к ним не относится. Эпиграф безгранично расширяет художественный мир комедии в направлении мира действительного³.

Такую же расширительную функцию выполняет реплика Городничего в конце последнего действия: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» По традиции, она произносилась актером в зрительный зал (см. об этом подробнее в V гл.), и с нею в безудержную стихию веселости и смеха словно вторгалась нота грустной задумчивости.

³ Характерна реакция на эпиграф М. Загоскина, о чем сообщал Гоголю С. Аксаков (письмо от 8 февраля 1843 г.): «Загоскин... особенно взбесился за эпиграф к «Ревизору». С пеной у рта кричит: «да где же у меня рожа крива?» Это не выдумка».

Еще один подобный знак — постоянное стремление включить в художественный мир реальные факты и имена из иных, более высоких «рядов» жизни. В Гоголе, вообще говоря, жил неугомонный дух мистификаторства и переименования. «Около 1832 года, когда я впервые познакомился с Гоголем, — вспоминает П. Анненков, — он дал всем своим товарищам по Нежинскому лицей и их приятелям прозвища, украсив их именами *знаменитых* французских писателей, которыми тогда восхищался весь Петербург. Тут были Гюго, Александры Дюма, Бальзаки и даже один скромный приятель, теперь покойный, именовался София Ге. Не знаю, почему я получил титул Жюль Жанена, под которым и состоял до конца»⁴. Эффект переименования — в подчеркнутой дерзости и немотивированности. Русские переделывались во французов, неизвестные — в знаменитых, мужчины — в женщин. Налицо — веселая стихия карнавализации, с ее неукротимым стремлением все переосмыслить, перетасовать, поменять местами и обликом. Однако карнавализация отнюдь не механически переливается из общественной жизни и быта в художественный мир произведения. В последнем она приобретает свои функции — каждый раз конкретные и художественно мотивированные.

«...Но зачем так долго заниматься Коробочкой? — спрашивает повествователь в III главе «Мертвых душ», — Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная — мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застояешься перед ним, и тогда Бог знает, что взбрдет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно ли, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома... Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?» На различных ступенях общественной лестницы, под разными обличьями и одеждами взор писателя обнаруживает подобное. И это рождает грустное, томительное чувство. Характерен переход от «веселого» к «печальному», «страх» перед открывающимися выводами («... и тогда Бог знает, что взбрдет в голову»); характерен смутный эмоциональный тон, сопровождающий именно гоголевскую амбивалентность. Но, с другой стороны, характерно и то, что сопряжение высокого и низкого в данном случае ведет не к пестроте и карнавальная разноголосице мира, но к его единству.

⁴ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 46 (курсив П. Анненкова). Около этого времени в «Невском проспекте» Гоголь представил, так сказать, немецкий вариант переименования, присвоив двум петербургским немцам-мастерским «титулы» Шиллера и Гофмана.

Аристократическая «сестра» Коробочки не названа по имени (хотя под ее характеристику, вероятно, подошли бы и реальные лица). Но вот — строки из «Старосветских помещиков», с весьма прозрачной исторической подоплекой, особенно для современников Гоголя, только что переживших восход и падение звезды Наполеона. «...По странному устройству вещей, всегда ничтожные причины рождали великие события и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями. Какой-нибудь завоеватель собирает все силы своего государства, воюет несколько лет, полководцы его прославляются, и наконец все это оканчивается приобретением клочка земли, на котором негде посеять картофеля... Но оставим эти рассуждения: они не идут сюда».

Оставим рассуждения — это напоминает: мимо Коробочки или Маниловой, не то «веселое мигом обратится в печальное». Обратится в печальное, ибо обнаружится, что нелепое сцепление фактов, приведшее к гибели «двух старичков прошедшего века», не так уж далеко от действия того механизма, который иной раз управляет событиями покрупнее и позначительнее.

Однако, пожалуй, самый действенный «знак», стимулирующий расширение гоголевского художественного мира, — это выдержанность предмета изображения, однородность описываемых событий. Тут скрыт какой-то замечательный секрет, на который намекнул сам Гоголь. В одном из писем по поводу «Мертвых душ» он говорил (часть этой цитаты уже приводилась выше по другому поводу): «Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всеми. Но пошлость всего вместе испугала читателей. Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже и приотдохнуть или перевести дух бедному читателю, и что, по прочтении всей книги, кажется, как бы точно вышел из какого-то душного погреба на божий свет» (VIII, 293). Иными словами: секрет этот состоит в определенном *превышении чувства меры*.

Углубляясь в художественный мир гоголевского произведения, невольно ждешь, что вот-вот декорации переменятся. Современников Гоголя на этот лад настраивало не одно только психологически естественное подсознательное ожидание перемены к лучшему, но и прочная литературная традиция. Согласно последней, прошлое и порочное непременно оттенялось значительным и добродетельным. Между тем действие гоголевской повести или пьесы продвигалось вперед, одно событие сменяло другое, а ожидание перемены не оправдывалось. Тут, кстати, снова видно, что эффект у Гоголя строился не столько на степени «злодейства» персонажа, в общем не такой уж

высокой по сравнению с традицией («герои мои вовсе не злодеи»), сколько на накапливании однородного («пошлость всего вместе»!).

В свое время А. Слонимский убедительно показал, что в пределах гоголевского произведения происходит постоянное переключение от комического к серьезному и наоборот. «Спайка серьезного с комическим... осуществляется у Гоголя или внутри авторской речи (в виде субъективно мотивированных перебоев тона), или в пределах сюжета, в связи с комической катастрофой (в виде серьезного разрешения комического хода)»⁵. Это переключение, по А. Слонимскому, рождает художественный эффект. Следовало бы добавить, что последний возможен потому, что переключения происходят при неизменности материала, то есть в *пределах избранной характерологии персонажей и событий*.

В гоголевской картине мира накопление количества «пошлости» — это уже значимый фактор, вызывающий в читательской реакции (и параллельно в смене точек зрения повествователя) неожиданный переход. Переход от веселого, легкого, беззаботного смеха — к грусти, печали, к тоске. Это как бы горизонтальное проявление того закона, который в сопряжении имен и фактов различных «рядов» действовал вертикально.

И этот закон, эту неизбежность сдвига в читательской реакции замечательно тонко зафиксировал Белинский. Зафиксировал как раз в связи с общим устройством гоголевского художественного мира — «секретом» этого устройства: «В самом деле, заставить нас принять живейшее участие в ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, насмешить нас до слез глупостями, ничтожностью и юродством этих живых пасквилей на человечество — это удивительно; но заставить нас потом пожалеть об этих идиотах, пожалеть от всей души, заставить нас расстаться с ними с каким-то глубоко грустным чувством, заставить нас воскликнуть вместе с собою: «Скучно на этом свете, господа!» — вот, вот оно, то божественное искусство, которое называется творчеством... Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется *жизнью*. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно! И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно! Сколько тут поэзии, сколько философии, сколько истины!..»⁶

Углубление смысла происходит за счет того, что «глупость» следует за «глупостью». И тогда в какой-то момент читателю отрывается, что лиц и событий иного порядка не будет и не может

⁵ Слонимский А. Техника комического у Гоголя. С. 24.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. I. С. 289–290 (курсив Белинского).

быть и что это унылое течение пошлости и «называется жизнью». В этот трудно уловимый, но объективно непреложный момент «смешное» оборачивается «грустным». Если бы Гоголь разрядил изображение за счет явлений и фактов иного порядка, то чувство полноты и всеобъемлемости художественного мира не возникло. «Нет, — сказал бы себе самоуспокоенно читатель, — то, что я вижу, — это еще не вся жизнь и печалиться особенно не из-за чего».

Отсюда, кстати, следует, что отказ от положительных персонажей диктовался не только боязнью писателя погрешить против жизни (в жизни ведь были не одни Коробочки и Маниловы — это Гоголь отчетливо сознавал), но и верностью принятой художественной системе. Окажись в художественном мире «Ревизора» или «Повести о том, как поссорился...» хотя бы один человечески значительный, высокий характер, и вся универсальность этого мира была бы подорвана. А вместе с нею улетучилась бы уверенность, что «такова жизнь наша». «Самолюбив человек: выстави ему при множестве дурных сторон одну хорошую, он уже гордо выйдет из театра». Это слова «очень скромно одетого человека» в гоголевском «Театральном разъезде...», написанного в защиту эстетических принципов «Ревизора».

А вот слова вполне реального персонажа закипевшего вокруг «Ревизора» действия — столкновение идей и точек зрения после премьеры комедии. «Если б зло перемешано было с добром, — писал Ф. Булгарин в «Северной пчеле», — то после справедливого негодования сердце зрителя могло бы, по крайней мере, освежиться...»⁷. Но усилия Гоголя как раз и были направлены на то, чтобы не давать «самолюбивому» читателю желаемого «освежения».

С точки зрения однородности художественного мира, важно и отталкивание гоголевской поэтики комического от комизма водевильного типа (что вовсе не исключает определенной эстетической ценности последнего, а также возможности использования Гоголем отдельных его элементов). водевильный комизм строился на внешнем комиковании, подчеркнутом стремлении «рассмешить» — какой-либо репликой, жестом, фамилией и т. д.⁸ Но тем самым нарушалась однородность художественного мира.

⁷ Северная пчела, 1836, № 98.

⁸ Современная Гоголю театральная пресса дает немало свидетельств о том, что собою конкретно представлял водевильный комизм. Вот, например, что писал в 1849 г. Н. Некрасов по поводу исполнения комедии И. Тургенева «Холостяк»: «У г. Тургенева часто падаются несколько тривиальные фамилии. «Где вы остановились?» — «В доме Блиинниковой». — «С кем вы приехали?» — «С купцом Сивопятовым» и т. п. Из этого выходит вот что: актер, встретив в своей роли подобную фамилию, чаще всего думает, что автор вставил ее с намерением рассмешить; поэтому он произносит ее с особым ударением...» (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 9. С. 544). Но так же, «с намерением рассмешить», произносился, как мы говорили, текст гоголевского «Ревизора», например, реплика Горюничего о крысах неестественной величины.

Сами музыкальные фрагменты в водевиле, с пением куплетов и танцами, ощущались как выпадение персонажей из «этого» мира, переход на другой уровень поведения и мышления; ощущались как нарочитое разряжение обстановки, нарочитая неподлинность. Отсюда острая негативная реакция Гоголя на подобные перебои: «Не странно ли, например, что нашей публике русской судья, которых чрезвычайно много в водевилях, начинает петь куплет в обыкновенном разговоре... Судью заставляю петь! Да если наш уездный судья запоем, то зрители услышат такой рев, что, верно, в другой раз и не покажутся в театр» («Петербургская сцена в 1835—36 г.», VIII, 553).

«Пение судьи» — это вопрос и жизненной подлинности и выдержанности роли. Гоголевским персонажам не знакомо комикование внутри собственной роли, собственной «линии поведения». Напротив, комизм рождается из контраста этой «линии» — вполне серьезной и цельной по тону — с мысленным представлением об истинном и должном. И эта выдержанность тона — закон гоголевского творчества вообще, не только его драматических произведений.

В произведениях большой формы единство гоголевского художественного мира часто закреплялось и своего рода общностью, и единством ситуации, о чем уже достаточно говорилось выше.

Все сказанное характеризует поэтику Гоголя вообще, за исключением его ранних романтических повестей и произведений исторических (прежде всего «Тараса Бульбы»). Но к 40-м годам в «Риме» и еще более в «Мертвых душах» Гоголь нащупывает иные принципы организации художественного целого.

В «Мертвых душах» — если брать дальнюю перспективу гоголевской поэмы — впервые вслед за пошлым должно было последовать значительное, за «повседневными характерами» — характеры необычные, вслед за раздробленным — цельное; словом, накопление однородного уступало место нарочитой разнородности и разноразности. Отсюда уже в первом томе появление знаков с иной функцией, чем описанная выше. Те знаки призваны были расширить смысл сказанного, а эти — наоборот, ограничить в пользу того, что еще имеет быть сказано (а также, разумеется, в пользу реальной жизни): «Но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями» и т. д.

Все же в художественной системе первого тома такие знаки не играли преобладающей роли. «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями... И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется...» Для читателей первого тома акцент в этих обещаниях стоял на словах «долго», «далеко». Да и второй том, как известно, Гоголь начи-

нал с мотивировки прежней однородности предмета изображения: «Зачем же изображать бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни?... Что ж делать, если уже такого свойства сочинитель...»

По-видимому, мучительные трудности продолжения поэмы в большой мере сопряжены были с необходимостью иной организации художественного целого. То, что виднелось в туманной дали, должно было наконец облечься в четкие и ясные линии.

Прежде Гоголь давал «все в одном»: многосторонность жизни заключена была в наличном художественном мире произведения — «Ревизора» ли или «Старосветских помещиков». Теперь другие ее «стороны» должны были выступить в своем самостоятельном и притом более «значительном» масштабе. Теперь фразы Белинского: «такова жизнь наша», или «в этом очерке весь человек, вся жизнь его, с ее прошедшим, настоящим и будущим» (последнее сказано о «Старосветских помещиках») были бы уже применимы к художественному миру в его последовательном, безостановочном и, в связи с этим, бесконечном развитии. Ведь всех «сторон» жизни никогда не переберешь. А это значит, что должна была оттесниться на другой план и гоголевская художественная стихия комического. Или, во всяком случае, перестроиться, измениться, хотя исчерпывающе судить о характере этих изменений за недостатком материала, не приходится.

* * *

Еще один парадокс гоголевского творчества — тонкость совмещения морально-нравственного и общефилософского аспектов. Совмещение это многообразно и многопланово. Мы попробуем показать его лишь на одном явлении гоголевской поэтики. Назовем его *логикой обратности*.

Логика обратности у Гоголя отличается от соответствующей традиционной логики. Разберем один пример — начало седьмой главы (именуемой «скачок седьмой») повести Луиса Велеса де Гевары «Хромой бес» (1641). Здесь описывается шествие Фортуны со свитой, направляющейся в «Великую Азию, дабы... даровать победу тому, кто ее меньше заслужил». Величайшие поэты Гомер, Пиндар, Анакреон, Вергилий и другие, «кои в разных странах были королями поэзии», теперь превращены в лакеев Фортуны. «При ее дворе... никому не воздается по заслугам», — комментирует Хромой бес. Господа в той же свите «едут верхом... на древних философах». «Господа эти, — сказал Хромой, — суть владыки, князья и сильные мира сего; они сопровождают Фортуну, наделившую их владениями и сокровищами; они могущественны и богаты, но нет на земле людей глупее и ничтожнее их».

Реализуемая здесь логика обратности — это извращение, перелицовка моральных и нравственных норм: терпит и страдает наиболее достойный; вознаграждается ничтожество и порок.

И у Гоголя, как правило, недостойный счастливее достойного; словом, моральные нормы также ставятся с ног на голову. Вспомним «Невский проспект»: «Пискарев и Пирогов — какой контраст!.. Один в могиле, другой доволен и счастлив...»⁹ Но этим не исчерпывается *гоголевский* тип обратности.

В «Невском проспекте» есть строки, сопоставимые с описанием шествия Фортуны в «Хромом бесе»: «Дивно устроен свет наш! — думал я, идя третьего дня по Невскому проспекту и приводя на память эти два происшествия: — Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот. Тому судьба дала прекраснейших лошадей, и он равнодушно катается на них, вовсе не замечая их красоты, тогда как другой, которого сердце горит лошадиною страстью, идет пешком и довольствуется только тем, что пощелкивает языком, когда мимо его проводят рысака. Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить, другой имеет рот величиною в арку Главного штаба, но, увы, должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля. Как странно играет нами судьба наша!»

«Все происходит наоборот» — это прямой сигнал логики обратности. Некоторые же мотивы описания вновь продолжают карнавальную традицию (рот величиною с арку Главного штаба — развитие пиршественного образа разинутого рта¹⁰. В то же время олицетворяемая обоими примерами (любитель лошадей и любитель яств) логика обратности построена не на моральном, а на ином принципе. «Все происходит наоборот» не по отношению к моральным достоинствам лица, а *по отношению к поставленной им и сознательно преследуемой цели* («Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем?»), а также по отношению к его предположению и знанию.

Разберем еще следующие строки: «Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте... Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? — Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. I. С. 303.

¹⁰ В черновиках повести менее выразительно: «рот с хороший чемодан».

окна шариком в незнакомого ему вовсе офицера? — Ничуть не бывало: он доказывает, в чем состояла главная ошибка Лафайета».

Опять: «все происходит наоборот» по отношению к нашему предположению и знанию. Но обратим внимание и на другое. Обычно при разоблачении обмана дезавуируется мнимый высокий план, за которым оказывается план низкий. Кажущиеся значительность, достоинства, просто наличие какого-либо качества (например, богатства) оборачиваются незначительностью, мелкостью, отсутствием этого качества. Первый пример (господин в отлично сшитом сюртуке, оказавшийся бедняком) соответствует этой логике. Второй пример (господа, рассуждающие не об архитектуре, а о воронах) еще более подкрепляет ее. Мы ждем продолжения аналогичного движения, но третий пример (господин, рассуждающий не о семейных делах, а о Лафайете) вдруг вносит перебив, направляет движение в противоположную сторону: незначительное оказывается значительным, личный интерес — общественным и, так сказать, политическим (Лафайет — участник войны за независимость Америки и Великой французской революции).

Последовательность примеров — двух «правильных» и одного «неправильного» — напоминает излюбленную гоголевскую схему «отступления от нормы» — в сравнительной характеристике персонажей (характеристике Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича), в описании интерьера, в ономастике и т. д. Гоголевский алогизм в сфере стиля, характерологии и т. д., повторим снова, это не сплошной алогизм, но алогизм ненавязчивый, вкрадчивый, создающий обертоны вокруг основной темы¹¹.

Но вернемся к заключению «Невского проспекта». Нетрудно увидеть, что оно соответствует фабульному уровню повести — причем в двух его планах: и плану Пискарева, и плану Пирогова. Тонкость совмещения морального и общефилософского аспекта видна именно здесь: благородный гибнет, пошлый живет и благоденствует; но *в то же время* судьба сыграла свою шутку над обоими; оба оказались обманутыми в отношении поставленной ими перед собою цели.

«История Пирогова словно повторяет в другой тональности историю Пискарева. И Пирогов преследует свою красавицу, и он не достигает желаемого и после долгих треволнений терпит неудачу. Самоубийству Пискарева соответствует сцена сексуации Пирогова»¹². «Все происходит наоборот» в обоих фабульных планах повести, хотя комическое второго плана травестирует трагическое плана первого. Если при этом вспомнить, что Пискарев и Пирогов представ-

¹¹ См. в связи с этим сопоставление стиля Гоголя и Диккенса в кн.: *Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism*. Chicago; London, 1974. P. 121.

¹² *Gorlin M. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann*. S. 52.

ляют как бы два противоположных полюса человеческой природы — мечтательность и практицизм, «романтизм» и «материализм», то широта философского аспекта выступит нагляднее: оба человеческих типа, оказывается, подвержены действию одного и того же закона, хотя проявления последнего неодинаковы.

Специфика гоголевской логики обратности ведет к характеру поступков и их результату у многих его персонажей. Гоголем была переосмыслена традиционная тема западноевропейской новеллы, романа и драмы — тема активности волевого, предприимчивого героя, выражавшая подъем чувства личности в новую эпоху, развитие индивидуального (подчас эгоистического, корыстного, «меркантильного») почина. У Гоголя подобный герой уже не контролирует события; предприимчивость отнюдь не всегда ведет к успеху — именно этот мотив звучит и в «Ревизоре» (тактика Сквозника-Дмухановского), и в «Мертвых душах» (карьера Чичикова). Успех выпадает на долю людей типа Хлестакова, у которого нет ни ума, ни хитрости, ни даже внушительности фигуры. Его «сила» — лишь в «лиризме хвостни и безоглядности»¹³ (Ап. Григорьев), а больше всего — в полнейшей непреднамеренности поступков, в аморфности воли и психики. И в фабульном плане Хлестакова «все происходит наоборот» — на этот раз по отношению к отсутствующей у него осознанной цели. Если же мошенник типа Утешительного одерживает победу над менее искусным мошенником, то все равно остается перспектива (с помощью заключительного монолога Ихарева) последующего проигрыша Утешительного.

Однако логика обратности касается у Гоголя не только своекорыстных персонажей, но вообще всех персонажей с активной постановкой цели — и хищников и мечтателей, и пошляков и несчастных (поэтому элементы соответствующей логики проявляются в фабуле и «Записок сумасшедшего» и «Шинели», при всем своеобразии этих произведений). В моральном и нравственном отношении персонажи Гоголя могут глубоко отличаться друг от друга, но никто из них не обладает преимуществом последней инстанции. В объективном ходе вещей есть нечто не подвластное расчету, опрокидывающее *любые субъективные намерения*, от своекорыстной интриги до скромной домашней цели, от честолюбивых и алчных планов Сквозника-Дмухановского или Чичикова до смиренной мечты Акакия Акакиевича о шинели. «Ирония Гоголя так глубока, что, заглядывая в нее, испытываешь нечто вроде головокружения»¹⁴, — говорил датский литературовед Г. Брандес.

¹³ Москвитянин, 1852, № 8, кн. 2, отд. 7. С. 147.

¹⁴ Гоголевские дни в Москве. М. (без года издания). С. 149.

Следует подчеркнуть, что общефилософский аспект у Гоголя не отменяет критические и социальные тенденции. Исключительная роль гоголевского творчества в умственной и политической жизни России, в обличении чиновничьего беззакония, произвола, взяточничества, общественной лжи и коррупции, нравственного растления и т. д. — общеизвестна. И возникла эта роль не на пустом месте; она не являлась «ошибкой» и недоразумением, как это казалось некоторым критикам в конце XIX—начале XX в., но вытекала из самого характера, «пафоса», из самого строя гоголевских произведений. Философский аспект не отменяет социальные аспекты, но как бы выходит из них, располагается «выше» и «рядом» с ними. Логику перехода можно проиллюстрировать уже знакомым нам материалом «Ревизора». «Сборный город» раздираем противоречиями: в нем есть свои угнетатели и угнетенные, свои обидчики и обиженные, люди с разной степенью должностных проступков и прегрешений. Гоголь ничего не утаивает и не сглаживает. Но наряду с этим, как бы поверх всех индивидуальных забот, в город вторгается единая «общегородская» забота, единое переживание, вызванное к жизни и накаленное до предела чрезвычайными обстоятельствами — «ситуацией ревизора».

Аналогичный прием усложнения — и в судьбе Акакия Акакиевича. Это существо социально униженное, безмерно забитое; сопрягаемое с ним в течение многих десятилетий понятие «маленький человек» — вовсе не надуманное, не праздное. Но при этом понятие его забитости не укладывается ни в какую социальную детерминированность, так как расширяет ее до предела. Перед нами существо, как бы самой природой отчужденное от человеческой общности, поставленное по отношению к ней по другую сторону барьера. Сцена ограбления, как пишет С. Эйзенштейн, — «это развернутое во всю ширь, обращенное в космос, в природу основное определение Акакия Акакиевича как затравленного и забитого существа»¹⁵. Неправомерно не видеть эту «стихию», так же, как неправомерно исключать с помощью этой стихии всякую «социальность». У Гоголя — сочетание, взаимосвязь противоположностей.

* * *

Еще один парадокс гоголевского творчества в том, что оно привело в соприкосновение, казалось бы, несовместимые явления. Например, явления, традиционно обозначаемые категориями «низкого» и «высокого». Два произведения в этом смысле наиболее показательны: «Старосветские помещики» и «Шинель».

¹⁵ Вопросы литературы, 1986, № 4. С. 198.

В «Старосветских помещиках» образы еды, образы низшей, естественной жизни вдруг начинают свидетельствовать о глубоком индивидуализированном чувстве, о высших человеческих способностях. Об этом уже достаточно говорилось выше (в гл. IV). В «Шинели» мы наблюдаем другой, но, в сущности, аналогичный процесс, когда высокая романтическая страсть, своего рода *idée fixe*, была низведена до простой, будничной, материальной почвы — и при этом сохранила всю свою высоту и значительность.

Возьмем для сравнения Ансельма — центральный персонаж гофмановской сказки «Золотой горшок» (1814). Это один из ярчайших примеров высокого романтического героя, «наивной поэтической души». «Гофман очень любил этот тип... — писал С. Игнатов, — нет ни одного почти произведения, где не нашлось бы образа с чертами этого типа...»¹⁶

Первые признаки этого персонажа — странность костюма, неловкость манер, жестов, способа поведения, наконец, какая-то особая невезучесть, заставляющая его всегда и везде становиться жертвой недоразумений или ошибок. Ну, например, «только что стану я около дверей <жалуется Ансельм> и соберусь взяться за звонок, как какой-нибудь дьявол выльет мне на голову умывальный таз или я толкну изо всей силы какого-нибудь выходящего господина и вследствие этого не только опоздаю, но и ввяжусь в толпу неприятностей».

Словно кто-то провел роковую черту между Ансельмом и остальными людьми, и как он ни старается, как ни хочет, все не может приблизиться к ним. Словно кто-то силой удерживает его, разрушает наметившиеся было контакты, разрывает связи, и, как Ансельм не стремится быть похожим на остальных, все ему не удается попасть в лад.

Этот «кто-то», однако, находится не вне, а внутри Ансельма. Или, точнее, этот «кто-то» действует через мысль, чувство, душевное состояние Ансельма, навеивает на него поэтические сны, внушает ему высокие думы.

Устанавливается некая автономия внутренней жизни центрального персонажа. Во внешней, материальной жизни его существование — почти механическое — сводится к тягостному выполнению простых, столь легких для всех (и столь трудных для него!) условных правил и приличий. Вся сила и напряжение чувства отданы внутренней жизни. Перед нами томящийся в себе, мятущийся дух, по чьей-то неосторожности или злой воле заключенный в неуклюжую телесную форму.

¹⁶ Игнатов С. Э.-Т.-А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914. С. 135.

Наполняет всю его внутреннюю жизнь, организует ее некая трансцендентальность. Вначале это смутная тоска по чему-то неведомому, неопределенное состояние. Потом она получает более или менее явственные (хотя и не завершенные, не твердые) очертания, преобразуется почти в трансцендентальную идею. Или, как уместно было бы сказать применительно к рассматриваемому типу, в трансцендентальную *idée fixe*, определяющую всю его внутреннюю жизнь. Наконец, перед нами оформившееся, осознавшее себя стремление к чудесной Сербентине, в поэтическую страну Атлантиду.

И вот оказывается, что центральный персонаж гоголевской повести — в отношении структуры характера — строится на переосмыслении романтического материала, переосмыслении исключительно смелом, феноменально-дерзком, может быть, единственном в истории литературы. . .

Не странно ли встретить в вечном титулярном советнике, несчастном служащем «одного департамента» все неперемненные черты поведения «наивной поэтической души?» А между тем это так. «Он не думал вовсе о своем платье: вицмундир у него был не зеленый, а какого-то рыжевато-мучного цвета... И всегда что-нибудь да прилипло к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь...» Тут даже несчастная способность Акакия Акакиевича поспевать под роковое окно до странности напоминает Ансельма («...только что стану я около дверей... как какой-нибудь дьявол выльет мне на голову умывальный таз»).

Конечно же, и в данном случае перед нами нечто большее, чем патологическая неуклюжесть. Не странно ли увидеть в гоголевском персонаже непреборимую внутреннюю сосредоточенность на одном? А между тем это так. Его страсть — страсть к переписыванию — проникла в самую глубь души. «Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Как будто бы в его автономной внутренней сфере протекала какая-то таинственная и богатая жизнь духа, о которой рассказать определенно невозможно; только по странным отблескам на лице Акакия Акакиевича можно было догадаться о скрытых в глубине процессах. И когда ему одним добрым директором была предложена более сложная работа и Акакий Акакиевич, вспотев совершенно, попросил: «Лучше дайте я перепишу что-нибудь», то в этом

выразилась не только его умственная неразвитость... О нет, словно какая-то верность долгу, какая-то маниакальная сосредоточенность на любимой идее, не отпускали его. «Вне этого переписывания, казалось, для него ничего не существовало».

Остановимся на одной фразе «Шинели», в свое время прокомментированной Б. Эйхенбаумом. «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, — когда все уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями... когда чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несется в театр; кто на улицу, определяя его на рассматриванье кое-каких шляпенек; кто на вечер истратить его в комплементах какой-нибудь смазливой девушке...» и т. д. Б. Эйхенбаум в работе «Как сделана «Шинель» Гоголя» по этому поводу писал: «Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно просто: «словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению». Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением»¹⁷. Эйхенбаум, беря этот период исключительно в его стилистической плоскости, видит в нем пример гоголевской «логической абсурдности».

Однако, если не ограничиваться стилистикой, если видеть ее связь с характерологией, то этот период получает совершенно другой смысл. Между его началом и разрешением *нет* пропасти. Смысловая интонация неуклонно и последовательно взбирается вверх. Даже тогда, говорит нам этот период, когда все стремилось развлечься, предаться отдыху, наслаждению, женской красоте (следует пестрая вязь всякого рода соблазнов и «заманок»), *даже тогда* Акакий Акакиевич оставался невозмутимым. Он оставался невозмутимым, так как его душою владело нечто более сильное. Даже и перед лицом всей этой разноголосицы ночного Петербурга, шквала соблазнов и раздражителей адского города он умел сохранить голубиное спокойствие сосредоточенного на своем деле подвижника. «Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра».

Тем временем, как бы по всем правилам развития такого характера, Акакий Акакиевич переходит из первой фазы во вторую. Из фазы, когда его внутренняя энергия была посвящена переписыванию, то есть еще сравнительно широкому предмету, — до фазы,

¹⁷ Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей. Л., 1969. С. 316.

когда она сосредоточилась на осязаемой и более конкретной теме: шинели. Шинель сделалась его *idée fixe*. Сколько энергии, сколько сил, самоотверженности было ей отдано! «Надобно сказать правду, что сначала ему было несколько трудно привыкать к таким ограничениям, но потом как-то привыкло и пошло на лад; даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели». Тут даже сама фразеология постепенно перерастает почти что в фразеологию трансцендентальную.

Но как в первой, так и во второй фазе есть общее в предмете желаний или страстном стремлении Акакия Акакиевича. У «переписывания» и у «шинели» то общее, что это заботы повседневные, насущные, неидеальные и, конечно, нетрансцендентальные. Между тем они даны так, переживаются героем повести таким образом, как будто бы это цели трансцендентальные. В таком несоответствии суть гоголевского преобразования романтической традиции.

Б. Эйхенбаум разграничил стилистический поток «Шинели», который воспринимался и мыслился единым, на два слоя: «...в ней <«Шинели»> чистый комической сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой»¹⁸. Соединение несоединимого, как показал Эйхенбаум, рождает сильнейший художественный эффект. Однако это только один узел «Шинели», нащупанный в стилистической плоскости. Применительно к структуре характера он находит аналогию *в соединении отвлеченных от романтизма приемов типологии с натуралистически заземленной, простой, неидеальной основой*. Неотразимая, эмоциональная сила гоголевского шедевра (если задуматься над тем, каким способом она достигается, *организуется*) коренится в сочетании этих контрастов.

Какой страшный образ — Акакий Акакиевич! В этом изуродованном, больном существе, оказывается, скрыта могучая внутренняя сила. И как необычна, «низка», неромантична та цель, к которой она обращена. И как жизненно необходима эта цель — шинель! — в его бедной, холодной жизни... Привести в такое близкое соприкосновение высокое и трансцендентальное с прозаическим и повседневным, заместить идею Атлантиды «вечной идеей будущей шинели» на толстой вате, а фигуру «истинного музыканта» — фигурой титулярного советника — это значит создать такую глубокую ситуацию, которую до конца не исчерпать никакими словами, никакими разборами. Тут уместен (относящийся к «Старосветским помещикам») отзыв Белинского, чувствовавшего бездонную глубину гого-

¹⁸ Эйхенбаум Б. О прозе. С. 311.

левского соединения несоединимого: «О, г. Гоголь истинный чародей, и вы не можете представить, как я сердит на него за то, что он и меня чуть не заставил плакать о них, которые только пили и ели и потом умерли!»¹⁹

* * *

В течение полутора столетий коренным образом менялся взгляд на характер гоголевской гиперболизации и на соотношение ее с жизнью. По Белинскому, Гоголь ничего не преувеличивает, не искажает. «Он не льстит жизни, но и не клеветает на нее, он рад выставить наружу все, что есть в ней прекрасного, человеческого, и в то же время не скрывает нисколько и ее безобразия. В том и в другом случае он верен жизни до последней степени» («О русской повести и повестях г. Гоголя», 1835)²⁰. Спустя тринадцать лет в одной из последних своих статей Белинский повторил, что «особенность таланта Гоголя» «состоит не в исключительном только даре живописать ярко пошлость жизни, а проникать в полноту и реальность явлений жизни... Ему дана не пошлый человек, а человек вообще, как он есть...»²¹

Когда писались эти строки, многие еще видели в Гоголе автора забавных фарсов или грязных карикатур, клеветующих на жизнь. Соответственно в рассуждениях Белинского акцент стоял на значительности и глубокой жизненности творчества Гоголя.

Но вот в преддверии XX века наметился иной подход к его художественной манере. К тому времени титул гениального писателя, сказавшего новое слово в русской и мировой культуре, был утверджен за Гоголем прочно и неколебимо. Спор шел не о значительности Гоголя, а о характере сказанного им слова.

¹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. I. С. 292.

Характерно, что писатели «натуральной школы» полемизировали с «Шинелью», когда взамен идеи фикс Акакия Акакиевича, все помыслы которого сосредоточивались на «вещи», на «шинели», выставляли привязанность чиновника, «маленького человека» к более достойному, как им казалось, предмету — к возлюбленной, к дочери и т. д. Наряду с переосмыслением такого эпизода, как смерть прокурора из «Мертвых душ» (о чем мы говорили в I гл.), полемика с «Шинелью» — еще один пример развития и в то же время выпрямления писателями «натуральной школы» гоголевской художественной философии и поэтики. (Подробнее об этом в нашей работе «Путь к открытию характера» // Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. М., 1972 — и в упомянутой выше книге «Диалектика художественного образа» (глава «Метаморфозы литературного героя»); в настоящей же книге повторяются лишь некоторые положения, необходимые нам в связи с разбором поэтики Гоголя).

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. I. С. 292–293.

²¹ Там же. Т. X. С. 245.

«Свое главное произведение он назвал «Мертвые души» и, вне всякого предвидения, выразил в этом названии великую тайну своего творчества и, конечно, себя самого, — писал В. Розанов в «Легенде о великом инквизиторе». — Он был гениальный живописец внешних форм и изображению их, к чему одному был способен, придал каким-то волшебством такую жизненность, почти скульптурность, что никто не заметил, как за этими формами ничего в сущности не скрывается, нет никакой души, не того, кто бы носил их. Пусть изображаемое им общество было дурно и низко, пусть оно заслуживало осмеяния: но разве уже не из людей оно состояло? Разве уже для него исчезли великие моменты смерти и рождения, общие для всего живого чувства и ненависти?»²²

В этой характеристике нужно различать две грани. С одной стороны, критик стремится показать «недостаточность» Гоголя с точки зрения новых великих задач русской литературы (все ее последующее развитие, считает критик, — есть борьба с Гоголем и возвращение к Пушкину). Но, с другой стороны, хотя и со знаком минус (вернее, со знаком «недостаточности»), критик с большой силой поставил акцент на гротескной природе гоголевской поэтики, взятой главным образом в аспекте автоматизма, кукольности, мертвенности, той гротескной природе, которая недостаточно сознавалась ранее.

Сказанное В. Розановым определило не только целое направление литературоведческих изысканий о Гоголе, включая работы В. Брюсова и А. Белого, но и вообще характер восприятия творчества писателя в течение нескольких десятилетий. При этом, конечно, знак «минус» с оценки гротескного начала у Гоголя был со временем снят. Гоголевский гротеск — и, в частности, мотивы кукольности, автоматизма, мертвенности — был оценен как одно из высочайших достижений русской и мировой культуры. Особенно популярной такая точка зрения стала в первые годы после Октября, о чем можно судить прежде всего по интерпретации «Ревизора» в театре Мейерхольда (1926) — интерпретации, которая подняла мотивы «манекенности», автоматизма и безжизненности на уровень монументального гротескного образа России.

Не отказываясь от концепции гротескной природы творчества Гоголя, развивая эту концепцию, мы в то же время должны пересмотреть вопрос об автоматизме, кукольности и безжизненности изображения. Сегодня мы имеем возможность подойти к гоголевской поэтике с более тонкими мерками. Нет, не утратила значения

²² Розанов В. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. СПб., 1906. С. 16.

мысль Белинского о том, что Гоголю «дался не пошлый человек, а человек вообще».

Возьмем аспект механичности, «механизации живого». Согласно теории комического, сформулированной французским ученым А. Бергсоном, смех предопределяется именно механичностью человеческих движений, которые, лишаясь духовного содержания, внутреннего смысла, костенеют и формализуются. Действительно, гоголевский комизм в значительной мере строится на этом аспекте, но в то же время он, и выходя за его пределы, бесконечно усложняет всю картину комического (в чем выражаются осложняющие моменты, мы увидим ниже).

Вот сценка из «Ночи перед Рождеством». Дьяк в гостях у Солохи. «А что это у вас, великолепная Солоха?» — и, сказавши это, отскочил он несколько назад.

«Как что? Рука, Осип Никифорович!» — отвечала Солоха...

«А что это у вас, дражайшая Солоха?» — произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

«Будто не видите, Осип Никифорович! — отвечала Солоха. — Шея, а на шее монисто...»

«А что это у вас, несравненная Солоха?..» — неизвестно, к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами, как вдруг послышался в дверь стук и голос казака Чуба.

Троекратное повторение дьяконом сходных реплик, одной схемы движения (к Солохе и обратно — «отскочил назад») создает аспект механичности; персонаж функционирует почти как марионетка. В то же время нельзя не увидеть психологической обоснованности этой повторяемости и механичности. Ведь перед нами род заигрывания, флирта, и в этом случае было бы неоправданным ожидать от персонажа чего-то более сложного и «оригинального». Кроме того, дьяк отскакивает от Солохи, как бы спохватившись, одумавшись, — как от греховного. Игра искушения и страха питает механическую повторяемость и марионеточность.

Разберем пример из «Коляски» — поведение подвыпивших гостей (состояние опьянения, как известно, механизует поступки и речи и поэтому предоставляет богатую жатву для комического).

«...Завязался довольно жаркой спор о баталионном учении, и Чертокуцкий, который в это время уже вместо дамы два раза сбросил валета, вмешивался вдруг в чужой разговор и кричал из своего угла: «в котором году?» или «какого полка?», не замечая, что иногда вопрос совершенно не приходился к делу».

Комизм здесь не только в том, что вопрос не согласован с разговором, но и в том, что он и задается не для получения ответа и,

вероятно, забывается самим Чертокуцким в момент произнесения. Механичность поступка обнажена до предела. Тем не менее она вновь не исключает внутренней мотивированности. Вопросы Чертокуцкого — это, с его стороны, знак участия в разговоре почтенной компании, знак возможности и желания его поддержать. Поэтому вопрос не обязательно согласовывать с темой разговора, а также получать на него ответы; вопрос фигурирует в своей «бескорыстной» функции простого участия в общем действе (подобно тому, как посещение иными гоголевскими персонажами лекций, вывешивание картин, чтение книг фигурировали как простое обозначение присутствия или владения).

Наконец, остановимся еще на примере из «Женитьбы» — размышлениях Агафьи Тихоновны в начале второго действия.

«Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно! Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась... Я думаю, лучше всего кинуть жребий. Положиться во всем на волю божию: кто выкинется, тот и муж».

На чем основан комизм этого монолога? Любят человека не по частям, а как живое неделимое существо. Агафья Тихоновна же видит в каждом из претендентов свою выгодную «часть» и путем отвлечения и соединения частей составляет искомую, оптимальную модель. Так от вещи, от товара отвлекают лучшее его свойство, чтобы путем соединения свойств составить наиболее приемлемую консистенцию товара (символика сватовства и женитьбы как приобретения товара является одной из ведущих в комедии: «Да ведь где же *достать хорошего* дворянина?» «Фекла Ивановна *сыщет*. Она обещалась сыскать *самого лучшего*» и т. д.). На этом фоне проступает острый комизм фразы Агафьи Тихоновны: «Такое несчастное положение девицы, особливо еще *влюбленной*».

Далее следует сцена гадания. То, что должно совершаться с максимальной затратой душевных сил, путем свободного почина, отдается на волю случая. Духовная жизнь механизмуется в переносном и прямом смысле, так как волеизъявление персонажа подменяется механикой жребия.

Но в то же время у монолога Агафьи Тихоновны есть другая, условно говоря, позитивная сторона. В предыдущих примерах мы говорили о психологической мотивированности механического аспекта. Настоящий пример дает основания для большого — такого изменения интерпретации, при котором персонаж вызывает наше сочувствие, симпатию и мы принимаем к сердцу его заботы и ожи-

дания. Основа этой интерпретации — идея женитьбы как ответственного момента человеческой жизни, решающего *выбора*. Идея выбора во многом организует комедийное действо. Со слова «выбор» начинается и монолог Агафьи Тихоновны: «Право, такое затруднение — выбор!»

Женитьба как выбор включает в себя момент неотменяемости, решающей однократности, что приводит к раздроблению чувства, вносит рациональное начало в то, что должно быть подчинено только внутреннему порыву. Именно так можно толковать монолог Агафьи Тихоновны, пытающейся совместить достоинства многих женихов. Да, Агафья Тихоновна не любит, *еще* не любит (любовное чувство — к Подколесину — мы можем заметить в ней позже, но не будем усложнять наш анализ). Однако она *мечтает*, а в мечтаниях естественно комбинирование различных черт в некий искомый идеальный образ.

Далее: сцена со жребием. Опять перед нами возможность повышения значительности происходящего — возможность, вытекающая из идеи выбора. Ведь последний переживается как важное дело, и, боясь предоставить его собственному чувству, Агафья Тихоновна готова положиться на волю судьбы. Нерешительность происходит из жизненной важности поступка, превышающего приобретение товара. Товар ведь можно поменять или приобрести новый; мужа выбираешь на всю жизнь²³.

Один и тот же текст дает возможность двойной интерпретации, причем каждая из них поддерживается тенденциями поэтики целого (в первом случае — символикой женитьбы как приобретения товара; во втором — символикой женитьбы как рокового выбора). И сложное взаимодействие этих тенденций рождает глубину общей перспективы картины.

По Бергсону, механизация живого *остраняет* предмет изображения, создавая необходимые предпосылки для смеха. «Комедия может начаться только там, где личность другого человека перестает нас трогать»²⁴. Будучи приложимой к Гоголю, эта идея близка к концепции Розанова, поскольку решающим в последней является именно *остранение* Гоголем высокого человеческого переживания. *Остранение* же ведет к такому читательскому состоянию, при кото-

²³ Анатолий Эфрос говорит в связи с этим о драматизации, об «ошинеливании» «Женитьбы»: «Не надо «оводевливать» «Женитьбу», надо ее «ошинелить» (Эфрос Анатолий. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 267). Подробнее о возможности различных интерпретаций «Женитьбы» см. в нашей работе «Грани комедийного мира» (в кн. «Диалектика художественного образа». С. 294—304). Здесь же излагаются лишь некоторые положения из этой работы.

²⁴ Бергсон А. Смех // Бергсон А. Собр. соч. Т. 5, СПб., 1914. С. 169.

ром отсутствуют вживание, вчувствование — словом, сопереживание персонажам.

Между тем у Гоголя это только одна стороны картины мира. Как правило, аспект механичности не исключает у него внутренней мотивированности, а нередко — и преобразования интерпретации в позитивном смысле. Это значит, что, воспринимая изображенное как нечто внешнее и *остраненное*, мы в *то же время* сознаем, что тут «дело идет о жизни человека» (используя вновь фразу Городничего), что «человеческое слышится везде». Восприятие гоголевского комизма — это род свободного и постоянного балансирования между остранением и вживанием, между чисто созерцательным состоянием и сочувствием, иначе говоря, между отношением к персонажу как объекту («Он») и отношением как субъекту («Я», «Мы»). Видеть только первую сторону такая же ошибка, как видеть только вторую, ибо творчество Гоголя составлено тончайшим сопроникновением обеих сторон. Противоречивая, меняющаяся природа гоголевского смеха («смех сквозь слезы», «сначала смешно, потом грустно») определяется этим сопроникновением.

В. Розанов, мы знаем, недоумевал: разве уже для Гоголя «исчезли великие моменты смерти и рождения»? И. Анненский, в духе концепции Розанова, писал, что у Гоголя есть просто «люди-брови», «оставляющие в нас такое чувство, что больше ведь ничего для человека и не надо»²⁵. Но как раз «люди-брови» — имеется в виду прокурор из «Мертвых душ» — ярче всего и свидетельствует об обратном.

Ведь именно по поводу прокурора, то есть одного из самых ничтожнейших обитателей созданного им художественного мира, Гоголь торжественно-печально говорил: «...Появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке...» Ведь именно этот персонаж с особой остротой проявил и в определенном смысле завершил давний мотив гоголевского творчества: страшный контраст исчезновения индивидуально-живого на фоне непрерывно движущегося, неостановимого потока жизни.

Словом, увидеть многообразие во внешней механичности, тонкость движений в резкой определенности, иначе говоря, человеческую полноту в ее комическом, гротескном преломлении — так, вероятно, можно было бы определить задачу сегодняшнего прочтения Гоголя.

1966—1976, 1987

²⁵ Анненский И. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Аполлон, 1911, № 8. С. 53. См. также: Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 228.

Вариации к теме

Художник и «ужасная действительность»
(о двух редакциях повести «Портрет»)

•
Парадокс Гоголя-драматурга

•
Смысловое пространство
гоголевского города

•
Художественная символика
«Мертвых душ» и мировая традиция

•
«Повесть о капитане Копейкине»
как вставное произведение

•
«Память смертная»
Данте в творческом сознании Гоголя

•
Карнавал
и его окрестности

1. ХУДОЖНИК И «УЖАСНАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ» (о двух редакциях повести «Портрет»)

Разделенные семью годами две редакции «Портрета» (первая появилась в «Арабесках» в 1835 г.; вторая — в «Современнике» в 1842 г.) фактически являются двумя самостоятельными произведениями. Фабульный материал во второй редакции в основном сохранен, но вся идейно-художественная атмосфера претерпела глубокие изменения. Осталась, как говорил Гоголь, «одна только канва прежней повести», и «всего вышито по ней вновь».

Кардинальное различие обеих редакций замечено было еще современниками, не раз становилось оно и предметом анализа. Полнее и обстоятельнее осветил этот вопрос Н. И. Мордовченко в специальном исследовании «Гоголь в работе над «Портретом».

«Если в первой редакции эстетическая тема была подчинена социальной, — в новой редакции центр тяжести был перенесен именно на эстетическую проблематику, на самую методологию искусства. Вопросы о «презренном и ничтожном» в искусстве, о назначении художественного творчества и необходимых качествах «художника-создателя» — таковы основные темы редакции «Портрета»¹.

Вывод Н. И. Мордовченко может послужить исходной точкой для дальнейших исследований, для ответа на вопрос, что же добавил писатель к прежней «канве» и как изменилась картина в своем существе. Именно существу, внутреннему механизму изменений посвящены настоящие заметки (при этом мы оставляем в стороне многократно обсуждавшуюся проблему о литературных источниках «Портрета», в частности об его связях с «Мельмотом-Скитальцем» Ч. Р. Метьюрина²).

1

Кажется, И. Анненский первый заметил, что трагедия Черткова (в начальной редакции Черткова) проистекает не из слишком верного и точного подражания природе, но из того, что он работал по шаблону³. Это чрезвычайно важно для всей концепции первой редакции (мы пока говорим только о ней). Чертков — вовсе не «натуралист», не бескрылый копиист, рабски подчинивший себя предлагаемому материалу. Он не был таковым до «падения» и не стал им потом.

В начале повести Чертков — единственный, кто возмущается на Щукином дворе неуклюжими и ремесленными поделками: пусть хоть «какой-нибудь порыв произвести подобное природе, — но ничего этого нельзя было отыскать»; чувствовалась лишь одна «набившаяся, приобывшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату,

¹ Мордовченко Н. И. Гоголь в работе над «Портретом» // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1939. Вып. 4. С. 113.

² Одна из последних работ на эту тему: Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. М., 1983. С. 628 и т. д.

³ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 15.

нежели человеку». По замечанию В. Зарецкого, Чертков «заглянул, не ведая того, в собственное будущее»⁴. Художнику довелось превратиться в поставщика расхожих трафаретов — правда, более высокого качества, чем продукция Щукиного двора, но все-таки лишь трафаретов.

В то же время ремесленничество Черткова, работа по шаблонам является и приукрашиванием жизни, откровенной неправдой, лезтью. «Адская мысль», овладевшая художником, состоит в том, что он допускает подмену: «Псишею выдает за современную светскую девушку Анет. Чертков сознательно творит неправду, идеализирует, лжет — и все это ради жизненных удобств, денег, славы. Художнический конформизм переплетается с конформизмом житейским, о чем хорошо сказал А. Григорьев. «Портрет», по его словам, отражает «трагическое поглощение художнического идеализма искушениями формального общежития, официальности, внешним лоском и рутинерством»⁵.

Иным выступает во второй части повести поступок художника — создателя злополучного портрета (напоминаем, что речь идет о первой редакции). Ни тени конформизма — житейского и тем более художнического — он не допускает. Преступление религиозного живописца в том, что он перешел заповедную черту, вырвал «что-то живое от жизни», похитил «несоздаваемое трудом человека», допустил «чересчур близкое подражание природе».

Такие ощущения испытывает Чертков при первом знакомстве с портретом, и они разделяются другими зрителями, становятся всеобщими. Все «чувствовали, что это *верх истины*», что изобразить ее в такой степени может только гений, но что этот гений уже слишком дерзко *перешагнул границы воли человека*. Сходные переживания владеют и самим творцом портрета: он чувствовал, что «совершенно *схватил* тот огонь, который уже потухал в его оригинале», что перенес нечто на полотно живьем, как бы восстановил исчезающую действительность в ее собственных правах.

Итак, преступление одного (Черткова) в том, что он отдаляется от истины; другого (религиозного живописца) в том, что приближается к ней непозволительно близко. Один не видел или не хотел видеть; другой видел слишком много. Действия обоих располагаются в одной плоскости, но направлены в разные стороны.

Так возникает логический разрыв в моральной трактовке происходящего: если степень вины Черткова прямо пропорциональна мере его удаления от истины, то этого не скажешь о втором живописце. Приближаясь к действительности до определенной границы, он прав; но, перейдя эту границу, совершает преступление. До какой же степени можно приближаться? И где предполагаемая грани-

⁴ Зарецкий В. А. Петербургские повести Н. В. Гоголя: Художественная система и приговор действительности. Саратов, 1976. С. 54.

⁵ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 197.

ца? Вопросы эти не разрешены и, вероятно, не могли быть решены в рамках онтологии раннего Гоголя.

2

Размышляя о страшном портрете, Чертков задается вопросом: «Отчего же этот переход за *черту*, положенную *границей* для воображения, так ужасен? Или за воображением, за порывом, следует наконец действительность, та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком...».

Обратим внимание прежде всего на то, что в повести довольно часто фигурируют такие понятия, как «черта» и «граница». В связи с этим получает смысл наблюдение немецкого литературоведа В. Кошмала и о том, что семантика имени Черткова включает в себя не только ассоциации с носителем ирреальной силы, с чертом, но и с чертой как в художническом смысле (штрих, мазок), так и в более широком (граница, предел)⁶.

Функция указанных понятий, однако, не только велика, но и многообразна. Это может быть граница возраста, отделяющая молодость и зрелость от увядания и старости: то, что «в юноше рождает великое... в перешедшем за *грань* мечтаний обращается в бесплодную жажду...». Затем это может быть и граница, отделяющая художническое творчество от механического труда; непреодолимость ее почувствовал было Чертков в минуту раскаяния, после встречи с привезенной из Италии картиной: «...кисть его и воображение слишком уже заключилось в одну мерку и бессильный порыв преступить *границы и оковы*... уже отзывался неправильностью и ошибкою». Наконец, это может быть и граница физическая и территориальная, вроде той, которая отделяет Коломну от остального Петербурга: «Тут совершенно другой свет, и, въехавши в уединенные коломенские улицы, вы, кажется, слышите, как оставляют вас молодые желания и порывы». Общее у всех примеров то, что граница не допускает обратного движения; переступивший ее навсегда остается по другую сторону.

Но то значение *границы*, о котором говорит Чертков в связи с портретом Петромихали, обладает еще дополнительным, высшим смыслом. Оно сохраняет момент неотменяемости, необратимости; но распространяется на иные, более значительные сферы. Это уже не возрастная или территориальная граница и даже не граница в области свободного или несвободного владения художническими формами, но черта в самом онтологическом устройстве бытия и, соответственно, в познающей силе человека. «...Какая странная, какая

⁶ Koschmal W. Gogol's Portret als Legende von der Teufelsikone // Wiener slawist. Almanach, 1984. Bd. 14. S. 217.

непостижимая задача! или для человека есть такая черта, до которой доводит высшее познание и чрез которую шагнув, он уже похищает несоздаваемое трудом человека...».

Перешедший указанную границу осуществляет «высшее познание», но осуществляющий «высшее познание» совершает похищение, т. е. действие недозволенное. «Станным» и «непостижимым» все это является именно потому, что, казалось бы, однозначно благое дело глубокого постижения жизни оборачивается непопозволи- тельной дерзостью и преступлением.

Это проистекает из характера самой действительности. Действительность ужасна, мрачна, отвратительна; заклеямена пороками, низостью, коварством. Особенно настойчиво проводником такого миропонимания служила, как известно, неистовая французская словесность. Поэтому естественно, что и в гоголевский «Портрет» «падают отражения некоторых общих эстетических норм, связанных с тем понятием «литературной действительности», которое входило в поэтику Ж. Жанена»⁷. В духе времени Гоголь старается совлечь с действительности любые радужные покровы, обнажить ее во всей неприглядности.

Но при этом нужно отметить еще некоторые дополнительные моменты.

Гоголевская действительность несет на себе эсхатологический отблеск. Вестником грядущей катастрофы является Антихрист — именно в такой роли выступает он в Новом завете; особенно в «Откровении Иоанна Богослова». Собственно, в «Портрете» об этом говорится и прямо: «Ужасно будет это время: оно будет перед концом мира». Правда, предсказание сделано не повествователем, а религиозным живописцем в час перед кончиной. Речи же религиозного живописца предварены ремаркой, указывающей на их странность. Но поскольку с буквальной точностью исполнилось одно предсказание живописца-монаха (об исчезновении портрета через 50 лет), то это повышает достоверность и другого его, главного, эсхатологического пророчества. Во всяком случае, экзальтированность его высказываний нарочито амбивалентна: странные по форме, они могут заключать в себе зерно глубокой и пока еще недоступной другим людям истины⁸.

Поэтому нельзя пренебречь и разъяснениями религиозного живописца о том, каким образом Антихрист уже сейчас нарождается в мире. Прорваться естественным образом он не может, но поскольку

⁷ *Виноградов В. В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 100. Коррективы к выводам В. В. Виноградова см. в новейшей работе: *Bush R. Gogol' and the Russian Freneticist Cycle of the Early 1830-s // Canad. Slav. Pap. 1980. Vol. 22. № 1. P. 28–42.*

⁸ Д. Чижевский высказал мнение, что это предсказание связано с учением мистиков, в частности Г. Юнга-Штиллинга, о предстоящем в 1837 г. конце света (*Чижевский Д.* Неизвестный Гоголь // *Новый журнал*, 1951. Т. 27. С. 140; перепечатано в кн.: *Н. В. Гоголь. Материалы и исследования.* М., 1995. С. 212).

«с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее», то силы Антихриста будут прибывать и возможность появления его в мире возрастает.

Антихрист — прямой антипод Христа, так же как его изображение, портрет — антиикона. Светлое и темное начала антитетичны. Однако поскольку «земля наша — прах перед создателем» и именно по его воле («по его законам») слабеют законы природы, то нарастание злого начала происходит как бы с высшей санкции.

Со словами религиозного живописца о расшатывании мировых законов полностью совпадают впечатления Черткова от портрета. «Что это?» — думал он сам про себя. — «Искусство или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее *мимо законов природы?*». Круг замыкается, ибо законы расшатываются и в природе, и в самом творческом акте.

Роковая трещина пролегла для Гоголя через понятие действительности, через ее субстанцию и, соответственно, через само искусство. Поэтому его переживания так драматичны, так спутанны, неразрешимо конфликтны. Молодой писатель жаждет всемерного овладения прозой жизни, истиной; его высказывания на этот счет достигают суггестивной силы эстетических деклараций (вспомним знаменитое: «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту...» — и т. д.). Но в то же время его страшит приближение к действительности, таящей в себе нечто неведомо-ужасное, роковое. Сходное отношение у молодого Гоголя и к любви, к женской красоте: с одной стороны, это высокое, небесное, божественное переживание; с другой — оно скрывает в себе элемент бесовского наваждения и гибели.

3

Кажется, совершенно не обращено внимания на вторую часть высказывания Черткова о роковом портрете: «...соскакивает изображение с своей оси каким-то *посторонним толчком*». Между тем эти слова проливают на все происходящее новый свет: переход заповедной «черты» совершается не по доброй воле; есть в нем что-то вынужденное, принудительное. Как заглядывание в бездонную пропасть: и страшно, и тянет.

Здесь открывается общая особенность поэтики раннего Гоголя: переход за черту и некий непреодолимый стимул («толчок») связаны. В «Вие» Хома Брут в первый же день молитвы в церкви «*очертил около себя круг*», за который не в состоянии была проникнуть нечистая сила. Во второй день: снова «*очертил около себя круг*» и увидел, что «труп уже стоял перед ним *на самой черте* и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза». В третий день, «*очертивши по-прежнему вокруг себя круг*», Хома Брут поддается непреодолимому

искушению, как бы внутреннему толчку: «Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул; и тогда «все, сколько ни было, кинулись на философа».

Поэтому некий недолжный поступок, а иногда и все поведение демонического персонажа отмечены у Гоголя печатью непреднамеренности и марионеточности. «Не от злобы хотелось ему это сделать; нет, сам он не знал от чего» («Страшная месть»).

В «Портрете» степень подчинения обоих художников «постороннему толчку» различная. Религиозный живописец вначале было покорился, нарисовав глаза Петромихали, но завершить весь портрет отказался, проявив «несокрушимую силу души своей». Чертков — на уровне того преступления, которое грозило ему (не чрезмерная верность истине, но конформизм), — полностью подчинился действию сверхъестественной силы. В. В. Гиппиус отметил, что вступление Черткова на путь «модного живописца» произошло «не от собственной неустойчивости, как в значительной мере будет во второй редакции «Портрета», а от вторжения внешней демонической силы»⁹. Мы видим, как все это протекает конкретно — через ослабление естественных связей, «беспорядок природы» и проникновение внешних импульсов. В этом свете упомянутые выше детали экспозиции — о живописных поделках Шукиного двора («какая-то неволя водила рукою их творцов») — приобретают двойственный смысл: это не только рутинность и шаблонность художественной работы, но и ее подчиненность внешней силе, марионеточность («...сам не знал от чего...»).

Разнонаправленные преступления двух художников уравниваются в том отношении, что одинаково служат злой силе и одинаково включают в себя момент фатальной неизбежности.

4

Во второй редакции сохранена и даже усилена известная нам характеристика преступления первого художника (теперь уже Черткова) — ложь, идеализирование, приспособление ко вкусам и капризам своих богатых и знатных заказчиков. «Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему Байроновское положение и поворот» и т. д.

Но характер проступка религиозного живописца в корне меняется: это уже не чрезмерность истины, не переход за черту, но работа без внутреннего и творческого озарения, без идеала. Рисуя портрет, он «не чувствовал... никакой любви к своей работе», «насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе».

Измененная трактовка религиозного живописца бросает новый свет и на преступление Черткова, ибо конформизм и ремесленничество тоже могут быть поняты как художественная деятельность вне

⁹ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 56.

творческого идеала и озарения. В новой редакции «Портрета» преодолевается логический разрыв; поступки обоих художников вполне сопоставимы, при всех их индивидуальных различиях.

Общность обоих персонажей закрепляется через третье лицо — эпизодическое лицо художника, только что вернувшегося из Италии. В первой редакции его картина, истинный шедевр, характеризовалась так: «И хоть бы какое-нибудь видно было в нем желание блеснуть, хоть бы даже извинительное тщеславие, хотя бы мысль о том, чтобы показаться черни, — никакой, никаких!» Это описание было прямой антитезой конформизму Черткова, но никак не соотносилось с религиозным живописцем, чьи прегрешения простекали, конечно, не из желания «показаться черни». Во второй редакции (где только что приведенные строки отсутствуют) приведенная из Италии картина характеризуется так: «Видно было, как все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью». Это прямая антитеза проступку религиозного живописца, «состряпавшего» дьявола, именно потому, что тот не пропустил его черты через свой «душевный родник». Но одновременно это и негативная характеристика (методом от противного) всей художнической деятельности Черткова, работавшего механически, без глубоких интеллектуальных и душевных затрат.

Однако проблема должного изображения — с чувством, с озарением, с идеалом — есть в то же время проблема воспитания и самовоспитания. В истинном и глубоком свете видит все тот, кто способен видеть, а способность дается постоянным внутренним самоочищением и самовозвышением. «Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою». Чертков погубил душевную чистоту, а вместе с нею и талант. Религиозный живописец запятнал было свою совесть безучастным запечатлением темной силы, но ценою «непостижимого самоотверженья» восстал и совершил творческий подвиг. Оба персонажа теперь оказываются сопоставимыми и на уровне художнического воспитания — один как выражение неуклонного и прогрессирующего удаления от идеала, другой — как его столь же неуклонная и героическая реализация.

5

Не следует думать, что во второй редакции социальная тема полностью вытеснена эстетической. Едва ли также верно и то, что гоголевская онтология стала более светлой и радужной, что начало зла ушло из фундамента мироздания. Скорее наоборот.

Переработка повести в сторону смягчения фантастического элемента, устранения некоторых прямых действий ирреальной силы (в первой части — портрета, а во второй — его оригинала, страшного ростовщика), бóльшая психологизация действия, выставление на первый план внутренних мотивов поведения персонажей, прежде

всего предпосылок и стимулов перерождения Чарткова; наконец, избегание прямого наименования ростовщика Антихристом или дьяволом — все это не нивелировало зло, но загоняло его внутрь, в более глубокие слои художественного мира.

Еще в первой редакции религиозный живописец говорил: «Дивись, сын мой, ужасному могуществу беса. Он во все силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника. Бесчисленны будут жертвы этого адского духа...». Во второй редакции само существование «беса», в непосредственном его обличье, ставится под сомнение: «Я знаю, что свет отвергает существование дьявола, и потому не буду говорить о нем». Но действие его, влияние — остаются. Что такое серия необычайных превращений после встречи с ростовщиком («Там честный, трезвый человек делался пьяницей; там купеческий приказчик обворовал своего хозяина; там извозчик, возивший несколько лет честно, за грош зарезал седока»), как не неуклонное внедрение адского духа «в наши дела, в наши мысли»?

Из круга его жертв не исключается и «вдохновение художника»: проступок религиозного живописца, а затем преступление Чарткова достаточно ясно об этом говорят. Но теперь Гоголь стремится изменить статус искусства, найти защитные, внешние и внутренние силы, которые бы охранили его от гибели.

Внешняя защита фигурировала уже в первой редакции, но она носила подчеркнуто религиозный характер. Только за стенами монастыря, в монашеской келье смог укрыться художник (теперь отец Григорий) от «ужасного могущества беса». В новой редакции наряду с церковной защитой вступает в свои права и защита светская. Ее гарантия — просвещенное монархическое правление, чуждое крайностей, экстремизма, разумно умеряющее страсти и приводящее к согласию разнонаправленные интересы. Именно с этой целью прошедшее время второй части конкретизируется как эпоха Екатерины II, вводится весьма сочувственная характеристика «великодушной государыни», упоминаются ее слова о том, «что истинные гении возникают во время блеска и могущества государей и государств, а не во время безобразных политических явлений и терроризмов республиканских...».

Затем Екатерина II характеризует направление творчества истинных жрецов искусства: «...нужно отличать поэтов-художников, ибо один только мир и прекрасную тишину низводят они в душу, а не волнение и ропот...». Это, собственно, уже переход к другой, *внутренней* защитной силе искусства, обоснованию которой посвящена новая редакция «Портрета». Именно сюда перемещается центр тяжести художественной концепции.

«Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья. Блажен избранник, владеющий

ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего...».

Гарантия спасения искусства находится теперь в самом искусстве. Поэтому снимаются все запреты — на материал, тему, типаж. А эти запреты, в свою очередь, выливались в один главный запрет — на чрезмерное приближение к истине или, иначе говоря, на чрезмерное познание. И он теперь тоже отпадает, а вместе с ним блекнет и символика непреодолимой «черты», «границы» в искусстве. На любое расстояние в глубь жизни может вторгнуться взгляд художника, если это истинный художник, а не самозванец.

Гоголевская онтология по-прежнему скрывает в себе ядро inferнальности. А вот искусство в значительной мере уже выводится из-под его действия, ибо правильно поставленная художническая деятельность лишается роковой двойственности, больше того — направлена против нее. Гармония искусства и высшего познания призвана одолеть и упорядочить хаос бытия,¹⁰

Все это была глубоко личная, выстраданная проблема творца «Мертвых душ», которую и отразила новая редакция «Портрета». В эту повесть Гоголь «вложил себя более, чем в какое-либо другое из своих произведений»¹¹. Закончив первый том поэмы, приступая ко второму, обдумывая и взвешивая снова и снова колоссальный замысел, Гоголь словно собирал в кулак всю свою художническую решимость, всю нравственную силу сопротивления и одоления бытийного зла.

Была ли эта решимость прочной, а выводы окончательными?

Категоричность эстетических деклараций «Портрета», выдержанность их тона склоняют к утвердительному ответу. Но многое наводит на противоположную мысль — о том, насколько этот ответ

¹⁰ Следует упомянуть в связи с этим об изменении сюжета картины религиозного живописца. В первой редакции он изобразил «Божественную Матерь, кротко простирающую руки над молящимся народом»; во второй редакции — «рождение Иисуса». Л. Амберг связывает перемену сюжета с тем обстоятельством, что у Гоголя в «Размышлениях о Божественной литургии» мотив вочеловечения Бога — центральный (см.: *Amberg L. Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol*. Bern; Frankfurt a. Main; N.Y.; Paris, 1986. S. 156). А. Ф. Белоусов, автор специальной работы «Живопись в «Портрете»: к изучению загадочной повести Н. В. Гоголя», связывает перемену с тем, что «вместо символа прощения», воплощаемого Богоматерью, «появляется образ особого существа, которое спасает мир», а также с тем, что «противостояние добра и зла» должно разрешиться победой первого. (Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллини, 1986. С. 12–13). Но помимо этого имеют значение и другие детали, введенные именно во второй сюжет: здесь и предзнаменование трагизма предстоящих событий («глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдаль»), и высшая освященность труда настоящего художника («...святая высшая сила водила твою кистью, и благословение небес почило на труде твоём»).

¹¹ *Анненский И.* Указ. соч. С. 14.

был проблематичен. Остановимся только на одной детали. Во второй редакции сын религиозного живописца превращен из военного офицера в художника. Он заканчивает Академию (а не корпус, как первоначально), получает золотую медаль, награждается поездкой в Италию. Благодаря этому живопись — фамильная профессия и наставления отца к сыну звучат как эстетический завет. Художнические возможности одного умножаются опытом другого, но облегчает ли это одоление зла?

В первой редакции чары и само существование рокового портрета сведены на нет исполнением пророческого наставления. Зло в целом далеко еще не побеждено («бесчисленны будут жертвы этого адского духа...»), но действие его прекращено хотя бы в одном единичном случае.

Во второй редакции нет и подобного скромного результата. Никакого пресечения зла старый живописец не обещает; к тому же к концу рассказа оказывается, что портрет украден, снова пошел гулять по свету, продолжая оказывать свое губительное влияние.

Художническая деятельность и дело зла развиваются параллельно. Или же — что то же самое — художническая проблема одоления зла ощущается как беспрестанно длящееся, изо дня в день выполняемое и никогда до конца не выполнимое вечное задание.

1990

II. ПАРАДОКС ГОГОЛЯ-ДРАМАТУРГА

1

Одна из особенностей гоголевской драматургии определяется отношением ее к смеху, к комическому. Гоголь — комический писатель в целом — и как новеллист, и как автор поэмы «Мертвые души», и как драматург. Тем не менее именно драматургия (комедия «Ревизор», «Женитьба», а затем ряд пьес, объединяемых рубрикой «Драматические отрывки и отдельные сцены») проявила комическую природу гоголевского гения наиболее цельно.

Это можно обнаружить с помощью автохарактеристик Гоголя-драматурга, точнее, с помощью того «образа автора», который соотносился им с драматургической деятельностью. Нечего говорить, что подобный образ имел в глазах Гоголя модальный, императивный смысл, осознавался и конструировался как некая искомая норма.

Заметим прежде всего, что самосознание Гоголя начала 30-х гг. выработало не один, а несколько образов автора — соприкасающихся, имеющих общие черты, но все же полностью не совпадающих.

Один образ — поэт-вседержитель, чьи слова «ударят разом в тайные струны сердец ваших, обратив в непостижимый трепет все нервы» (VIII, 151). Это поэт серьезный, не комический или не глав-

ным образом комический. Действие его произведений приближается к эффекту музыки (сопоставлением которой с поэзией Гоголь — под влиянием романтической теории — усиленно занимался). Музыка, пробуждающей в душе «болезненный вопль», изгоняющей «этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром» (VIII, 12). В конструировании этого образа отчетливо виден след творческого состояния, охарактеризованного впоследствии в «Авторской исповеди»: «Первые мои опыты, первые упражненья в сочиненьях, к которым я получил навык в последнее время пребывания моего в школе, были почти все в лирическом и сурьезном роде» (VIII, 438). Эстетические штудии начала 30-х годов подняли это самосознание на более высокую ступень, насытили его страстно-напряженным, мировоззренческим смыслом. Описанный выше образ мог бы отнести к себе автор «Невского проспекта» и «Портрета», но в то же время, вероятно, и автор произведений с большим участием комического элемента — скажем, «Старосветских помещиков».

Другой выношенный Гоголем образ — мудрый «ведатель», соединивший в «себе и фидософа, и поэта, и историка, которые выпытали природу и человека, проникли минувшее и прозрели будущее» (VIII, 78). Этот образ близок к предыдущему, но в то же время имеет свои отличия: в нем заметны просветительские, даже утопические моменты. Знание и поучение (в широком, государственном смысле) — прерогатива подобных лиц, выдвигающихся в ряд исторических деятелей высшего ранга. Они советодатели и реформаторы: «мудрые властители чествуют их своею беседою», призывают «в важные государственные совещания» и т. д. Конструирование подобного образца происходило не столько на реальном материале гоголевского творчества начала 30-х годов, сколько на его перспективах, на предощущении будущих великих творений — масштаба «Мертвых душ».

Трудно представить себе, чтобы понятие комического не участвовало в охарактеризованных выше образах автора, — слишком очевидна была комическая природа гоголевского таланта. Однако форму этого участия на основе теоретических автохарактеристик Гоголя-прозаика начала 30-х гг. установить довольно трудно: писатель словно избегает прямых ответов на интересующий нас вопрос. Напротив, автохарактеристика Гоголя как драматурга сразу же вывела момент комического на первый план. Образ автора — применительно к драматургическому материалу — *это неизменно образ человека, смеющегося и высмеивающего*. Можно даже утверждать, что самосознание Гоголя как писателя комического в основном определялось его театральными устремлениями, выросло на драматургической почве; причем выработанные представления, категории и характеристики были перенесены позднее в сферу художественной прозы, использованы при конструировании образа автора в «Мертвых душах».

В 1832 г. происходит известный разговор Гоголя с С. Аксаковым, выяснившим, что «русская комедия его сильно занимала и что

у него есть свой оригинальный взгляд на нее». Уже в этом разговоре в центре всецело оказались проблемы комизма: Гоголь похвалил Загоскина «за *веселость*», но сказал, что он «не то пишет, что следует»¹; Аксаков пытался возражать, что светская жизнь не дает подходящего материала для комедии, на что Гоголь заметил, «что *комизм* кроется везде» и что если перенести его на сцену, «то мы же сами над собой будем *валяться* со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали». И возникший одновременно с этим разговором или чуть позже замысел первой своей комедии «Владимир третьей степени» Гоголь характеризует с неизменным подчеркиванием комической стороны: «...Сколько злости! смеху! соли!..» (X, 262). «Ревизор», как известно, с самого начала обещал быть смешным («будет смешнее черта»), причем — с точки зрения творческой истории — интересен эффект превращения *любого* сюжета («хоть какой-нибудь смешной или не смешной...») в смешное действие. Смех должен, по мнению Гоголя, оживить и «Историю в лицах о царе Борисе Федоровиче Годунове» М. Погодина («Ради бога прибавьте боярам несколько глупой физиогномии. Это необходимо так даже, чтобы они непременно были смешны» — X, 255); причем характерно, что речь идет в данном случае не о комедии, а об исторической драме.

Комическое составило преимущественный аспект гоголевского драматического мира, что не только не исключало, но, наоборот, предопределяло существование других аспектов. Однако если применительно к прозе Гоголь выдвигал на первый план моменты серьезные, а комические, смеховые прятал (до поры до времени) в глубине, то в сфере драматургии вперед выдвигалось комедийное начало, а за ним располагались другие. Гоголь стал их усиленно подчеркивать, выдвигать на более видное место, разрабатывать лишь в 1836 г., в связи с постановкой «Ревизора», главным образом уже после его премьеры, — делая это в качестве защитной реакции на обвинение в безыдейности комизма. Отныне постоянной и самой большой темой Гоголя станет мысль о глубокой духовной обусловленности и обеспеченности смеха. Высокий смех ничего не имеет общего с тем смехом, «который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром» или же намеренной утрировкой — «конвульсиями и карикатурными гримасами»; высокий смех исторгается «прямо из души, пораженной ослепительным блеском ума»; за этим смехом, следовательно, иные эмоциональные пласты, в том числе «глубокость... иронии»; у него свои этические и педагогические функции: осмеяние «прячущегося порока», поддержание «возвышенных чувств» («Петербургские записки 1836 года» — VIII, 181, 187)².

¹ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 12.

² Те же самые положения (стилистически в менее совершенной редакции) — в статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.», написанной ранее, возможно, в апреле 1836 г., одновременно с готовившейся премьерой «Ревизора».

Происходит осмысление смеха в глубину, его основательное и, так сказать, многоярусное эшелонирование; но показательно при этом, что Гоголь не собирается сдавать позиции, сохраняя момент комического в качестве основного признака и своей пьесы, и ее персонажей: «На сцену их, на смех всем», «Смех великое дело» и т. д.

Комическое — прежде всего отбор: несовершенного, низкого, порочного, противоречивого и т. д. Эти «величины» предполагают существование таких «величин», в которых бы отмеченные качества сходили на нет или уравнивались бы иными. Следовательно, комическое — это всегда один полюс, связанный с другим, противоположным. И тут мы подходим к интереснейшей особенности гоголевского комедийного мира.

В догоголевской комедии — по крайней мере в комедии нового времени — художественный мир держится на обоих полюсах, условно говоря — негативном и позитивном. Двухполюсность реализована в самом тексте, в типаже действующих лиц, в их взаимоотношениях, в композиции диалога, во включенности внесценических персонажей и т. д. Говоря несколько схематично, порок находит отпор и противодействие в самом комедийном мире — со стороны персонажей позитивных или смешанных. И если не отпор, то по крайней мере адекватную себе оценку. Порок распознается, контуры его более или менее четко очерчиваются: взвешиваются различные его последствия и — что очень важно — снимается мимикрия порока, отделяемого от близкого ему по форме и способу выражения достоинства. Так, в «Тартюфе» Клеант учит Оргона отличать, «где благочестие и где лишь ханжество».

Мир в комедии, как правило, расколот. Борьба идет между идеологически значимыми величинами, освящена высшими категориями добра, чести, справедливости, сценически зоплощенными и олицетворенными — в той или другой степени — в самих персонажах. У Гоголя было на этот счет довольно точное выражение: «...Лицо, которое взято, повидимому, в образец» (VIII, 400). Длинный ряд известных позитивных героев Фонвизина, Княжнина, Шаховского, Капниста и других привносит с собою в комедийный мир категорию «образца».

Внесценические персонажи, со своей стороны, усиливают, подкрепляют эту категорию, как бы свидетельствуя о ее прогрессирующих возможностях в самой жизни. Нередко позитивная нагрузка их еще большая, чем персонажей сценических. В «Ябед» Капниста слух о назначении нового губернатора, с говорящей фамилией Правдолюб, вызывает у председателя Гражданской палаты Кривосудова следующую реплику:

О, упаси владыко!

Вот тут-то, милые, уж в строку каждо лыко!
Правдив, как страшный суд, безмезден, копотун
И человечества он общий опекун...

Включение несценических персонажей типа Правдолюба тотчас влечет за собой участие иных — позитивных — моральных и этических норм, которые действующие лица негативные вынуждены к себе применять. Они как бы смотрят на себя глазами самой справедливости и хотя, упорствуя в своем пороке, вовсе не собираются исправляться, но все же на миг приобщаются к авторской перспективе. Для догоголевской комедии чрезвычайно важны такие «миги», такие совпадения. Они мотивируют линию позитивного героя на сцене, убеждают, что его усилия не случайны и не беспочвенны.

Касааясь современной комедии, Гоголь писал в «Петербургской сцене...»: «Изобразите нам нашего честного, прямого человека, который среди несправедливостей, ему наносимых, среди потерь и трат, чинимых ему тайком, и остается непоколебим в своих положениях без ропота на безвинное правительство и исполнен той же русской безграничной любви к царю своему...» (VIII, 560). Если хотите, это схема «Ябеды», где «честный, прямой человек» (*Прямиков!*) среди горьких обид, наносимых ему сворой сутяг и взяточников, не теряет веру в добро, в святость российских законов... Но сам-то Гоголь в своих комедиях ни разу не последовал своему совету, не попытался олицетворить начертанную схему. Он все делал вопреки ей, преодолевая ее и в главном, и в деталях.

Гоголевский комедийный мир подчеркнуто однороден; ни среди действующих лиц, ни среди персонажей внесценических мы не встретим таких, которые были бы «взяты в образец», сигнализировали бы о существовании иного морального и этического уклада. Все гоголевские герои выкрашены в один цвет, вылеплены из одного и того же теста, все они выстраиваются как бы в единую и ничем не нарушаемую перспективу³. Это перспектива последовательного комизма.

Последовательность комизма подкреплялась последовательной верностью Гоголя закону классической драмы, исключавшему участие автора в качестве повествователя или рассказчика. Именно поэтому самоопределение Гоголя как комического писателя происходило прежде всего на почве драмы; именно поэтому «смех», «веселость» стали, в его глазах, ведущими признаками пьесы. Комическую новеллу Гоголь мог закончить фразой: «Скучно на этом свете, господа!» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). В комической пьесе подобная фраза для Гоголя невозможна, так как ее включение потребовало бы и немедленного включения соответствующего героя, намного возвышающегося над принятым типажом. В прозе носителем реплики мог быть невидимый повествователь; в драме им должно было стать видимое действующее лицо. Но всякая попытка облечь его в плоть и кровь,

³ Ср.: *Куприянова Е.* Авторская «идея» и художественная структура «общественной комедии» Н. В. Гоголя «Ревизор» // «Русская литература», 1979, № 4.

вести в определенные контакты с другими лицами была заведомо исключена для Гоголя, так как подрывала однородность его художественного мира⁴. Эта однородность, выдержанность масштаба, однокалиберность явлений в свою очередь ведет к парадоксальной особенности гоголевского комедийного творчества.

2

Остановимся на ней подробнее. Гоголевский комедийный мир таит в себе тенденцию к почти безграничному смысловому расширению, причем эта тенденция основана на его однородности и вытекающих отсюда противоречиях.

С одной стороны, предполагается, что в комедии Гоголя представлены только исключения, дано отвлечение определенных качеств от целого. Ведь комическое, как мы сказали, — отбор. «Это сборное место, — говорит Второй зритель в «Театральном разезде после представления новой комедии». — Отовсюду, из разных углов России стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления...» Но, с другой стороны, не ясно, от чего отвлечены эти качества, из какого целого сделаны «исключения». Ни действующие лица на сцене, ни их суждения и взаимные связи, ни внесценические персонажи не дают представления об этом. Вернее, они не дают представления об инородности видимой части гипотетическому целому; и то и другое мыслится по своей природе как сходное или даже равное.

Далее. С одной стороны, предполагается, что в комедийном мире выведены не любые персонажи, но низшего достоинства, мелкие, аморальные и т. д., что между ними, видимыми лицами, и лучшей частью лиц за сценою пролегал принципиальная грань. Но, с другой стороны, в чем она состоит, — комедия не поясняет. В своих же автокомментариях Гоголь довольно легко переходит эту грань. «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни...» (IV, 101). В определенном смысле персонаж гоголевской комедии — это «всякий» человек и все люди вместе. Для Гоголя, фигурально говоря, важно в подходе к своим персонажам переменить лицо с третьего на первое. Господина А в «Театральном разезде...» печалит, что «всякий из нас ставит себя чуть не святым, а о дурном говорит вечно в третьем лице» (V, 148). По Гоголю, направленность комиче-

⁴ Мы не говорим об эффекте в драме, аналогичном действию указанной реплики (или даже превышающем ее). Таков, например, эффект «немой сцены», оставляющей впечатление грусти, тревоги и т. д. Но этот эффект создается не с помощью какого-либо прямого высказывания, а, как говорил Гоголь по другому поводу, «всею массою» комедии.

ского — центростремительная; фраза из упомянутой выше беседы с С. Аксаковым: «мы же сами *над собой* будем валяться со смеху» — имеет принципиальный смысл.

Наконец, предполагается, что комедийный мир представляет нам далеко не все, но только низшие движения человеческой души: зависть, корыстолюбие, стяжательство, мстительность и т. д. Будучи комическим, образ требует целенаправленного снижения; но, с другой стороны, известно, что низшее обычно связано с высшим. Бывают комедийные изображения, которые демонстративно обрывают эту связь. Гоголь же оставляет ее в силе, открывая за тем или другим негативным качеством иные возможности. Белинский писал о тех стимулах, которые толкают Сквозника-Дмухановского на взыточничество и другие должностные преступления: «...Он муж, следовательно, обязан прилично содержать жену; он отец, следовательно, должен дать хорошее приданое за дочь»⁵ Действительно, семейственность и чадолюбие нельзя исключить из душевного комплекса этого персонажа, хотя они специально не подчеркнуты. В других случаях невидимый «остаток» характера еще более знаменателен. Мне уже приходилось разбирать поведение Бобчинского на «аудиенции» у Хлестакова⁶, подчеркивая его своеобразное бескорыстие; Бобчинскому (в отличие, скажем, от городничего) не нужно от «такой уполномоченной особы» никаких выгод; вся его забота лишь в том, чтобы высокие лица узнали о его существовании. В этой наивной просьбе преломилось совсем не наивное стремление человеческого духа «означить свое существование на земле» (как говорил Гоголь уже применительно к самому себе), придать своему эфемерному и преходящему бытию некую существенность и прочность. Идя дальше, можно спросить себя: а способны ли Бобчинский и Добчинский к какому-нибудь поступку, идущему вопреки собственной выгоде, поступку, связанному с опасностью, риском и т. д.? По собственному побуждению — едва ли, но прикажи им Хлестаков, то наверняка. Чего не сделаешь, когда «вельможа говорит!» Словом, и с точки зрения типажа гоголевская комедия обнаруживает тенденцию к предельному расширению. «...Никто из приведенных лиц не утратил своего человеческого образа; человеческое слышится везде» (V, 160).

В догоголевской комедии характеры обычно делились на три группы: явно положительные, явно отрицательные или смешанные. Оставив сейчас в стороне первую группу (фактура таких лиц, как Стародум или Правдин из фонвизинского «Недоросля», достаточно определена), обратимся к различию групп второй и третьей. В ко-

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1953. С. 453.

⁶ В книге «Комедия Гоголя "Ревизор"» (М., 1966. С. 48—49). См. также наст. изд. С. 194—195.

меди А. Писарева «Лукавин» (кстати, хорошо известной Гоголю ⁷) заглавный герой — явно отрицательный, а Ветрон — смешанный. Лукавина отличают только негативные черты: корыстолюбие, лицемерие и т. д. Ветрону же свойственно мотовство, неуважение к старшим, даже цинизм; но в то же время он отзывчив, верен своему слову, обнаруживает благородные наклонности. Важно, что и отрицательные и позитивные свойства берутся в нем крупно, определенно; смех их не уравнивает и не сглаживает. Смешно мотовство Ветрона, но не смешна его отзывчивость, благородство и т. д. Заметим, кстати, что мотовство как качество, свидетельствующее о широте души и, следовательно, о скрытых позитивных возможностях, особенно часто бралось в основу характеров смешанных. Так, в «Модной лавке» И. Крылова Лестов был когда-то мотом, игроком, но исправился, обнаружил способность к высокому, влюбился «страстно, отчаянно» (ср. название комедии В. Лукина «Мот, любовь и исправленный»).

Персонажей Гоголя трудно отнести к какой-либо из этих групп: это чисто комические характеры. Позитивное, как уже замечено выше, в них не исключено, но прячется в глубине, выступает в комическом обличье, ничем не нарушая однородность принятого типажа.

Однороден этот типаж и в смысле самого масштаба порока. Давно замечена сравнительная безобидность гоголевских комедийных персонажей, служившая даже поводом для упреков автору. «...Только об одном можем мы пожалеть, что драматург не обнаружил достаточной смелости в выборе сюжетов» ⁸, — писал Н. Котляревский. Он же проводил знаменательную параллель между «Ревизором» и «Дворянскими выборами» (1829) Г. Квитки-Основьяненко. «Квитка подобрал удивительную коллекцию разных плутов, негодяев, подделывателей документов, грабителей, пьяниц и болванов, перед которыми все взяточники гоголевской комедии — невинные дети» ⁹. И ученый не мог воздержаться от вздоха сожаления: Гоголь, «опережая всех, как художник — отстал от них, как сатирик, в смелости и вескости своих ударов» ¹⁰.

Между тем, как известно, в прозе Гоголя есть и «подделыватели документов» и «грабители» и т. п., — словом, масштаб преступлений здесь заметно выше, чем в драме, и нередко приближается к требуемому Котляревским уровню. Помимо цензурных соображений, осложнявших судьбу драматурга в России, нельзя не видеть здесь сознательного или бессознательного следования законом ко-

⁷ В феврале 1827 года Гоголь сообщал матери что «Лукавин» был показан в Нежинском лицейском театре (X, 83).

⁸ Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь. 1829—1842. Пг., 1915. С. 248.

⁹ Там же. С. 268.

¹⁰ Там же. С. 249.

медийности. Преступление описанное звучит иначе, чем преступление, олицетворенное в действии (даже в реплике персонажа, то есть во внесценическом обозначении, оно получает иной оттенок). Чтобы сохранить «веселость», Гоголь должен был соблюдать меру и такт в выборе сценического материала. Но, как ни странно, именно то обстоятельство, которое Котляревский ставил драматургу в вину, в конечном счете увеличивало силу и вескость его ударов. Отсутствие экстраординарности порока означало отсутствие ограничений; перед зрителем проходили не монстры, составлявшие печальное исключение, но то, что в природе человеческой, что составляет повседневную и повсеместную жизнь.

Снятие каких-либо ограничений придавало парадоксальное свойство всему гоголевскому комедийному миру. В то время как, с одной стороны, картина локализовывалась («исключения из правды»), все в ней, с другой стороны, стремилось к предельному расширению. «Исключение» обнаруживало тенденцию стать правилом, отдельное — представлять общее, часть — целое. В этом, может быть, заключен основной парадокс гоголевского комедийного творчества.

3

Теперь об особенностях драматургии Гоголя с точки зрения злостных в то время категорий *классической* и *романтической* поэзии.

В «Петербургской сцене...», упрекая современных романтиков в неистовстве и нарушении правил искусства, Гоголь отмечал: «Но как только из среды их (романтиков. — Ю. М.) выказывался талант великий, он уже обращал это романтическое, с великим вдохновенным спокойствием художника, в классическое или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание». Так, по мнению Гоголя, действовал Вальтер Скотт. «Так совершит и из нынешнего брожения вооруженный тройною опытностью будущий поэт...» (VIII; 554). Предсказание Гоголя явно имеет личную подкладку. Поскольку же предмет его рассуждений — драма, а романтическое брожение непосредственно связывается с популярнейшими театральными жанрами — мелодрамой и водевилем, то мысль о слиянии романтизма и классицизма или, точнее, о классической обработке романтического материала, — эта мысль определяет те координаты, в которых развивалось его драматургическое творчество.

Во времена Гоголя, впрочем, указанный тезис звучал достаточно общо и тривиально, если он не облакался реальной плотью искусства. Драматургия Гоголя — яркий пример такого облечения. Следует только помнить, что с современным наполнением понятий «классический» и «романтический» гоголевское словоупотребление не совпадает; речь идет скорее о противоположных структурных тенденциях: стремящейся к дисциплине, упорядоченности, композицион-

ной симметрии — и более свободной, открытой. Первая связывалась с категорией «классицизма», вторая — с категорией «романтизма».

Классическая закваска гоголевских комедий отмечена уже давно. Но она выражается не только в единстве времени ¹¹ и в относительном единстве места (в «Игроках» события происходят в одном месте, в «Ревизоре» и «Женитьбе» — в двух: в одной из комнат городничего и в комнате гостиницы; в комнате Подколесина и комнате в доме Агафьи Тихоновны). Саму установку на *общую завязку* и далее — на *единую ситуацию* можно рассматривать как продолжение свойственной классицизму тенденции к упорядоченности, организованности и симметрии.

Однако в той же установке Гоголь полемизировал с классицизмом (и не только с ним, но и с драмой Просвещения, с более древними формами комедии, не говоря уже о современном водевиле в мелодраме), — полемизировал и заменяя любовную завязку общественной, и соответственно возводя общий тип своей комедии к древнеаттической истинно общественной комедии.

Аналогичные токи — притяжения и отталкивания — одновременно проходили и через гоголевскую характерологию. Гоголь подхватил мольеровскую традицию характерно комического, то есть комического, вытекающего из психологических свойств личности и неразрывно связанного с ее сценической обрисовкой; но в то же время он поднял эту традицию на уровень собственно русской, национальной характеристики; требовал, чтобы персонажи выступали «не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме» (VIII, 186).

Обратимся к некоторым моментам архитектоники гоголевской комедии. Здесь также проявляются и классические, и одновременно антиклассические «романтические» тенденции.

О. Вальцель, сопоставляя Шекспира и французских классиков, писал об асимметричности первого и симметричности вторых. «Расин сразу охватывал весь материал...» ¹² Это очень уместное выражение и для Гоголя, который «сразу» же охватывал материал, ставя перед зрителем всех или почти всех персонажей. В «Ре-

¹¹ В «Женитьбе» соблюдена более жесткая формула единства времени, предписанная еще Буало — один сутки; в «Ревизоре» — более свободная формула — около полутора суток. При этом в «Ревизоре» наблюдается интересная особенность: поскольку грань между первым и вторым днем дана неявно (Хлестаков отправился «отдохнуть» после завтрака в богоугодном заведении и посещения городничего, то есть фактически без обеда и ужина, но, видимо, проспал до утра), то, возможно, было восприятие действия как укладывающегося в одни сутки: «...Все действие пьесы длится несколько часов, с утреннего сборища в доме городничего до отъезда мнимого ревизора в тот же вечер» (<Милочков А. П.>. Рассказы и путевые воспоминания. СПб., 1873. С. 320). Действие же «Игроков» занимает всего несколько часов.

¹² Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 43.

визоре» в первом же действии вводится большинство персонажей, а неприсутствующие, как правило, упоминаются, то есть фигурируют заочно (так упомянуты и Коробкин, и Растаковский, и высеченная унтер-офицерская жена, и купец Абдулин, и квартальный Пуговицын, и Держиморда). В «Женитьбе» все персонажи введены в первом действии. Некоторое исключение представляют «Игроки», где ввиду закрытости интриги¹³ один из компании Утешительного — Замухрышкин появляется в XX, и Глов-младший — в XVI явлении (всего в комедии двадцать пять явлений). Но и здесь подавляющее число персонажей введено уже в первых восьми явлениях.

Симметричность проявляется и в том, как Гоголь вводит противоположных участников действия. В «Женитьбе» вторая картина напоминает первую: выход Агафьи Тихоновны и тетки примерно соответствует выходу Подколесина; и там и здесь следует появление Феклы и ее отчет перед «заказчиками»: в одном случае — описание невест, в другом — женихов и т. д. Параллелизм поддерживается до тех пор, пока оба «лагеря» не соприкоснутся и действие не потечет по одному руслу. В «Ревизоре» начало второго акта (явления I–VII) соответствует первому акту: вначале мы — у принимающего все меры городничего; потом — у ничего не подозревающего и ни о чем не заботящегося Хлестакова; затем — контакт обеих сил — появление городничего в трактире и т. д. В «Игроках» выходу Ихарева соответствует выход Кругеля и Швохнева, подкупу Ихаревым Алексея — подкуп Кругелем и Швохневым Гаврюшки и т. д., до тех пор пока обе силы не войдут в контакт.

Симметричность гоголевской архитектоники находит выражение и в следующем. В комедии несколько раз повторяются положения, когда перед зрителем вереницей, один за другим, проходит большинство персонажей. В «Ревизоре» в первом акте городничий дает задание каждому чиновнику, беседует с каждым из них. В четвертом акте следуют поочередные визиты чиновников, а также Бобчинского и Добчинского к Хлестакову. Наконец, в пятом акте происходит новое поочередное представление чиновников, на этот раз косвенное, с помощью письма Хлестакова Тряпичкину. Аналогичное повторение — в «Женитьбе»: вначале косвенное знакомство (рассказ Феклы о каждом их женихов); затем — их поочередные выходы; затем — снова косвенное представление каждого (в монологе гадающей Агафьи Тихоновны). Наконец, следуют поочередные визиты женихов к невесте.

Повторяющиеся положения напоминают рефрены. Каждый раз появляющиеся персонажи вызывают новые ассоциации, требуют некоторого изменения нашей точки зрения, подобно тому как пов-

¹³ В «Игроках» мы до конца действия не только не знаем исхода интриги (как в «Ревизоре» и «Женитьбе»), но нам в то же время закрыт и характер поступков компании Утешительного. Весь сговор, вся режиссура обмана происходит за сценой.

торящийся рефрен накладывается на все новый и новый текст. Вместе с тем можно сравнить повторяющиеся сцены с *поясами*. Каждый раз они словно опоясывают материал, не дают ему расплзтись, придают ему пластичную, стройную форму¹⁴.

Вместе с тем обратим внимание на другие моменты гоголевской архитектоники, вроде бы неожиданные при стремлении к симметрии и правильности.

Для классической пьесы характерна такая компоновка материала, когда сцена ни на минуту не остается пустой, из одного явления в другое переходит минимум один персонаж, образуя род живой цепочки. Гоголь несколько раз нарушает этот завет в «Ревизоре» и часто в «Женитьбе». Присматриваясь к этим случаям, мы убеждаемся в том, что разрывы в цепочке явлений выполняют яркую, экспрессивную функцию.

В третьем акте «Ревизора» сцена остается пуста между III и IV и между IV и V явлениями, когда вначале Мишка и Осип уносят чемодан Хлестакова. Появление Хлестакова как бы предваряется двумя паузами, действие разбивается на два пластических абзаца, педалирующих значение последующего текста. Выходу Хлестакова придан вид торжественной процессии, выступающей на *пустую* сцену: «Квартальные отворяют обе половинки дверей. Входит Хлестаков» и т. д. Затем обрыв цепочки происходит в четвертом акте, между I и II явлениями, опять-таки перед выходом Хлестакова. Далее должны последовать аудиенции чиновников с вручением взяток; пауза вновь оттеняет значение происходящего.

Присмотримся к обрывам цепочки, происходящим во втором действии «Женитьбы». Вначале — между XI и XII явлениями, когда все соперники Подколесина устранены и ему открывается свободное поле деятельности; события как бы возвращаются к исходной точке. Затем пауза возникает между XV и XVI явлениями — когда Агафья Тихоновна и Подколесин побеседовали, но сердце тот так и не открыл; все предстоит начать сначала. Наконец, обрыв цепочки происходит и между XVII и XVIII явлениями, когда Кочкарев отправляется на поиски исчезнувшего Подколесина: опять необходимо начинать все заново. Паузы знаменуют остановки в действии, судорожные толчки и отступления вспять, предвещаая заключительную ретираду Подколесина, прыжок его из окна (но, с другой стороны, в этом повторении сходных моментов находит выражение симметричность пьесы).

Далее, для классической архитектоники характерно выдвижение вперед персонажей в соразмерности с их значением. У Корнеля и его учеников «главные действующие лица всегда находятся... на самом заметном месте сцены», тогда как Шекспир надолго удаляет

¹⁴ Гоголь говорил (в 1848 году) об «осязательном, пластическом (выделено Гоголем. — Ю. М.) творчестве» в драме (XIV, 79).

главных персонажей (например, Клеопатру); правит действием мотив данного персонажа, его тема, а не он сам¹⁵. Принцип этот нарушается уже у классицистов: отсутствие Тартюфа в первых двух актах или, скажем (в неклассицистическом театре), выход Чацкого в «Горе от ума» лишь в 7-м явлении. В «Ревизоре» Хлестаков отсутствует в двух актах, а городничий всегда на сцене. Но у Гоголя более сложный случай, непохожий на предшествующие: в отсутствие Хлестакова (как, впрочем, и при его участии) правит пьесой не «мотив Хлестакова», а мотив некоего другого (по определению Гоголя, «фантазмагорического») лица, возникающего с помощью Хлестакова. В этом, однако, его прерогатива как главного героя.

Если же посмотреть с точки зрения сказанного на «немую сцену», то обнаружится новый аспект гоголевской усложненной архитектоники. «Немая сцена» — это пластическое выражение симметрии: «Городничий *посередине...* По правую сторону его: жена и дочь... По левую сторону городничего: Земляника...» и т. д. Однако эта симметричность (в аспекте значения персонажей) неполная и обманчивая: на сцене нет Хлестакова, которому-то по праву полагалось место «посередине». Это соответствует замещению правильной интриги неправильной, «миражной».

Наконец, несколько очень кратких слов о символизации действия у Гоголя. Уже замысел первой комедии Гоголя «Владимир третьей степени» в этом смысле очень показателен.

Как известно, главным героем комедии был петербургский чиновник Иван Петрович Барсуков, мечтающий об ордене св. Владимира 3-й степени. «Старания героя пьесы получить этот орден составляли сюжет комедии и давали для нее богатую канву, которую... превосходно воспользовался наш великий комик. В конце пьесы герой ее сходил с ума и воображал, что он сам и есть Владимир 3-й степени»¹⁶.

Обратим внимание при этом на то, что сцена сумасшествия происходит *перед зеркалом*. «С особенною похвалою М. С. Щепкин отзывался о сцене, в которой герой пьесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире 3-ей степени и воображает, что этот крест уже на нем»¹⁷, — говорит В. Родиславский. Другой современник, П. Анненков, зафиксировал ту же подробность: «В последней сцене сумасшедший, воображая себя крестом, становится перед зеркалом, подымает руки так... что делает из себя подобие креста и не смотрит на изображение»¹⁸.

¹⁵ См.: Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира. С. 54, 52.

¹⁶ Беседы в Обществе любителей российской словесности... Вып III. М., 1871. С. 140.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Рассказ П. Анненкова записан А. Афанасьевым. Опубликовано в кн.: Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 60.

Зеркало возникает и в контексте других персонажей. Каплунов вдруг схватывается: «Это что за зеркало? (Схватывает со стола зеркало)» (V, 359). Другой персонаж, Закатищев, исполнен чувства самоуверенности, самолюбования, что вызывает реплику Аннушки: «Право, чем кто больше урод, тем более воображает, что в него все влюбляются» (V, 360). В отрывке одной из пьес, написанных на основе «Владимира третьей степени», Закатищеву соответствует Собачкин, который, «подходя к зеркалу», говорит: «Еще сегодня как-то опустился, а то ведь иной раз точно даже что-то значительное в лице...» (V, 136). Возможно, и во «Владимире третьей степени» была сцена: Закатищев перед зеркалом.

Зеркало — давний и многозначный художественный образ. Он символизировал дух, познание божества и т. д.¹⁹ У Гоголя одно из самых устойчивых значений «зеркала» — гипертрофированное внимание к внешнему, телесному. Любуется собой в зеркале Оксана, разговаривая со своим изображением («Ночь перед Рождеством»). Напротив, Акакий Акакиевич, весь поглощенный переживаниями, доставляемыми ему его скромными занятиями, «на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» (III, 447; черновая редакция «Шинели»). Зеркальное изображение сошедшего с ума Барсукова — это ироническая проекция тщеты человеческого честолюбия, погони за призраками. Очевидно, на другом уровне этой проекции соответствовало ироническое отражение Закатищева, вообразившего себя красавцем. Во всяком случае, открывается интересная особенность гоголевской комедийной архитектоники: не довольствуясь *сюжетными* сцеплениями, драматург перекрестно связывает персонажей *общим мотивом*, по-разному проявляющимся на разных уровнях.

Но «фигуры повторения» — черта не классицистического, а шекспировского театра: «Каждый раз вновь создается положение, пред которым мы уже однажды стояли»²⁰.

Добавим к сказанному один только пример: в «Женитьбе» трижды возникает мотив «плевания в глаза». Кочкарев, советуя Агафье Тихоновне отвадить женихов, говорит, что это ей ничем не угрожает, «самое большее, если кто-нибудь из них плюнет в глаза». Затем он рассказывает историю о некоем чиновнике, пристававшем к своему начальнику «о прибавке жалованья», пока тот не плюнул ему в лицо: «Вот тебе», говорит, «твоя прибавка, отвяжись, сатана!» А жалованья, однако же, все-таки прибавил». Наконец, в финале пьесы Арина Пантелеймоновна, упрекая Кочкарева, что он осрамил девушку, говорит: «Да за то, батюшка, вам плюну в лицо, коли вы честный человек». Этот последний случай связан с двумя предшествующими, но дает некоторые вариации. Ибо Кочкарев не добился

¹⁹ См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 8 Auflage und München, 1973. S. 340.

²⁰ Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира. С. 65.

своего (как добился хлопотавший о жалованье чиновник); из его усилий вышел чистый конфуз и взамен угрожающему плевку в глаза он не получил ничего.

Излюбленный прием Шекспира тот, что он предвосхищает судьбу одного персонажа (например, Клеопатры) «в судьбе менее значительного человека»²¹. Оставляя в стороне вопрос о значительности персонажей, мы видим парадоксальное применение Гоголем сходного приема на комедийной почве. Судьба Кочкарева явно предвосхищается рассказом о другом²², хотя, естественно, жизнь вносит в намеченную схему свои поправки и дополнения.

Так «классическое» и «романтическое» образовывали те координаты, между которыми возникла живая и чрезвычайно оригинальная ткань гоголевского комедийного творчества. В эту ткань вплетались иные комедийные традиции, в частности те, от которых Гоголь в других отношениях отталкивался. Ограничимся лишь одним примером.

Гоголю, в общем, не были близки приемы лепки персонажей в народном театре — в украинском вертепе, итальянской комедии дель арте и т. д., так как он стремился к преодолению устойчивых масок-амплуа, к более психологическому и индивидуализированному рисунку, а также к преодолению или по крайней мере более умеренному пользованию грубой комики. Но интересный (и незамеченный) факт: один из гоголевских персонажей прямо происходит из семьи героев комедии дель арте. Заика Пантелеев в «Женихах» (в «Женитьбе» это лицо перешло на положение внесценического персонажа) через ряд других образов заик (в частности, Радбына в «Ябед») непосредственно восходит к Тарталье. Суть комизма здесь — в борьбе персонажа со своим пороком, не дающим ему выразить что-то очень необходимое. Следовательно, положение, «звание» персонажа — предпосылка комизма: косноязычие сковывает уста там, где нужно говорить и быть красноречивым (Пантелеев — жених, Тарталья — судья или нотариус).

Но это еще не все. Продолжая комическую антиномию беспомощного слова и требований обстоятельств (положения, должности и т. д.), Гоголь создал фигуру Гибнера (в «Ревизоре»), изрекающего уже не исковерканные слова, но один лишь «звук, отчасти похожий на букву *и* и несколько на *е*», — это само воплощение парализованной речи, немوتствующего языка — и притом в таких обстоятельствах, когда больше всего необходимо умение слушать и изъясняться (Гибнер ведь врач).

²¹ Там же. С. 51.

²² Гоголь специально подчеркивал, что Кочкарев (в притче о жалованье) говорит о другом, а не о себе, как вышло в тексте в результате описки. «Эта безделица может дать ему совершенно другой характер» (XII, 119).

Однако случай с Гибнером уже более сложный. По существу он подводит уже нас к той проблеме гоголевского театра, что во многих (если не во всех) его персонажах и ситуациях сквозь измененное очень современное содержание можно прощупать остатки древних, архаичных явлений и традиций.

1981

III. СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ГОГОЛЕВСКОГО ГОРОДА

1

Гоголь — в определенном смысле городской писатель. Это утверждение может показаться неожиданным, ибо в поле зрения художника — вся Русь, ее необозримые пространства, «горизонт без конца». Но вспомним, что второй из его циклов (после «Вечеров на хуторе...») определен названием города — «Миргород»; что все повести из «Арабесок»,⁷ вместе с двумя другими, появившимися позже, фигурируют как петербургские повести (правда, наименование принадлежит не Гоголю). Обратим внимание и на то, что произведения, выделенные писателем при подготовке его первого собрания сочинений в особую группу (т. 3, «Повести»), — это опять-таки городские повести; меняется лишь масштаб и статус города, от столичного (Петербург и Рим) до провинциального (городок Б. в «Коляске»). Затем, конечно, уездный город «Ревизора». Да и «Мертвые души», при всей их тематической протяженности, линейности, панорамности, тяготеют внутри себя к определенным центрам — губерниям во главе с губернским городом; так по крайней мере обстоит дело в первых двух томах — город NN и Тьфуславль (название из нижнего слоя сохранившейся рукописи).

Очевидно, что модель города отвечала каким-то очень существенным стихиям гоголевского сознания. Однако не бытописательству, не физиологизму (Гоголь — не бытописатель города, как, впрочем, и любой другой жизненной сферы, хотя именно он в России дал сильнейший импульс и бытописанию и физиологическому очерку), но ощущению онтологичности и мучительному стремлению (с годами все усиливавшемуся) к ней приобщиться и на нее воздействовать.

С большой полнотой все это выразилось уже в «Ревизоре». Внешне он принадлежит к хронотопу «провинциального городка», по определению М. М. Бахтина: «такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода...»¹. Следует только добавить: так было раньше, до начала

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исслед. разных лет. М., 1975. С. 396.

действия. С появлением мнимого ревизора цикличность оказалась взорванной, события пошли по возрастающей линии, возникла история, остановленная (или завершившаяся?) «немой сценой». Для Гоголя, кстати, это не единичное явление: и в «Коляске» все протекало циклично, в порядке повторения одних и тех же бываний, до тех пор пока не возникла посторонняя сила: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять *** кавалерийский полк. А до этого времени было в нем страх скучно». И в «Мертвых душах» всех вывело из привычной, повторяющейся и бессобытийной колеи «одно странное свойство гостя», то есть Чичикова, и учиненное им «предприятие». Переход бытования в историю, неподвижности в движение, горизонтальной линии в вертикальную происходит посредством внешнего толчка, нарушения равновесия со стороны.

Но вернемся к «Ревизору». Чем еще изображенный в нем город превышает и преобразует материальный состав и, так сказать, номенклатуру реального уездного города? Своей параболичностью: это маленький, относительно автономный и замкнутый социальный мирок, имитирующий жизнедеятельность других миров и как бы представляющий от их имени. Представительность создается полнотой и разнообразием свойств, пропущенных по нескольким плоскостям: как социальной и профессиональной (охват сфер управления, сословий и групп населения), так и психологической (широкое проявление душевных способностей или, как скажет впоследствии Гоголь, «страстей», хотя «страстей» в чистом, изолированном виде у него как раз и не встретишь). Так возникает почва для замещения — реального подразумеваемым, с перспективой расширения последнего до национального или государственного образования вообще. И это не единственное замещение в «Ревизоре».

Другое замещение проистекает из соотношения наличного города со столицей, с Петербургом, откуда является ожидаемое лицо. Столица — не просто более высокая инстанция, это мир иной, запредельный. Чего ждут от него? Справедливости, угрозы, расправы, благодеяния?.. Пожалуй, всего ждут и еще некоего непредвиденного действия, окутанного поэзией и сопряженного с тайной. Такое подвластно только высшей силе, что и рождает возможность новой подмены, когда страх перед посланцем этого мира, которому случилось явиться в образе Хлестакова, окрашивается почти религиозным пиететом. И поскольку сам город таит в себе неограниченную перспективу расширения и символизации, то из этой встречи (Города и посланца) неожиданно возникает еще ворох других библейских коннотаций.

Известно, например, что о Спасителе, въезжающем в Иерусалим, спрашивают «Кто Этот?» (Мф. 21, 10). «Мотив знания-незнания того, кто входит в город, очень существенен (ср. скорбь Иисуса

в связи с тем, что Иерусалим не узнал его)². Символика неузнания заняла большое место и в гоголевской комедии, парадоксальным образом преломившись в бюрократическую плоскость «инкогнито проклятого» (впоследствии эта символика будет сопровождать и действия Чичикова в городе NN, причем никто так и не догадался, зачем он приезжал сюда и в чем заключалось «предприятие»). Встреча высокого гостя обставляется экстраординарными мерами: возникает предложение «ехать парадом в гостиницу», «вперед пустить голову, духовенство, купечество» и т. д. Далее, весьма прозрачна мифологема въезда (вхождения) в город божественного персонажа, оказывающегося спасителем и женихом³, что в свою очередь связано с мифологической идеей о женской природе города⁴. Город завоевывают, подчиняют себе, берут, как невесту, и неслучайно серия головокружительных успехов и приобретений Хлестакова в городе, в частности приобретений во вполне осязаемой форме наличных ассигнаций, увенчалась «получением» руки дочери городничего (затем, согласно той же схеме, молва свяжет Чичикова-«жениха» с губернаторской дочкой; в обоих случаях предметом матримониальных затей является дочь первого лица в городе).

За всеми подобными ассоциациями обозначается соотносительность более широкого плана — с типом города вообще. По библейским представлениям, существовало два полюса развития городской парадигмы — город, погрязший в разврате и грехах и обреченный Божественной волей на гибель (Содом и Гоморра, Ниневия и особенно Вавилон, а также Иерусалим, лишенный благодати), и город преобразенный, исполненный высших добродетелей (небесный Иерусалим). Город из «Ревизора», чьи обитатели привержены корысти, карьеризму, тщеславию, пошлости, относится, конечно, к первому полюсу, и заключительный аккорд комедии, вылившийся в «немую сцену», не свободен от значений эсхатологизма и высшей кары, какая настигла упомянутые выше библейские грешные города. Впрочем, эти значения выражены не столько текстовым способом (разве что символическая длительность, чуть ли не бесконечность

² *Топоров В. Н.* Заметки по реконструкции текстов. [IV] Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текстов. Ред. Т. В. Цивьян. М., 1987. С. 122.

³ *Фрейдберг О. М.* Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 491–531.

⁴ Об этом — *Франк-Каменецкий И. Г.* Женщина-город в библейской эсхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности... Л., 1934. С. 531–548. Ср. также одно из главных положений К. Юнга: «Город — это символ материнства, женщина, которая лелеет обитателей города как своих детей... Старый Завет рассматривает города Иерусалим и Вавилон как женщин». «Крепости, не покоренные города — это девственницы; колонии — это сыновья и дочери матери. Но города могут быть также распутными девками...» (Jung C.G. *Wandlungen und Symbole der Libido*. Leipzig und Wien, 1938. SS. 200, 201).

«немой сцены» говорит о многом), сколько косвенно, например, рассуждениями Гоголя по поводу «Последнего дня Помпеи», которые (как я показал в свое время⁵) служат конспектом поэтики «Ревизора»: в этих заметках фигурируют и «Разрушение Ниневии» и «Пир Валтасара» (то есть предвестие гибели Вавилона).

Но характерно и то, что те же гоголевские рассуждения относятся прежде всего к трагедии Помпеи, когда гибель наступает отнюдь не только виновных, но и людей, воплощающих саму красоту, изящество, жизненность («...нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша»). Персонажи из «Ревизора» — конечно, не прекрасные фигуры античного мира, но и в данном случае бросалась в глаза жестокость, что ли, кары, превышающая, так сказать, меру прегрешения сравнительно безобидных жуликов и мелкотравчатых мошенников (ср. впечатление одного из зрителей в «Развязке Ревизора»: «окаменение» и «появление жандарма» словно возвещают, что прибывший настоящий ревизор «должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить в конец — все это как-то необъяснимо страшно!»). Эсхатология Гоголя к моменту создания «Ревизора» еще не обладала подчеркнутой моралистической заостренностью и действительно заключала в себе немалую долю «необъяснимого». Но очень скоро, буквально на второй день после премьеры (и в значительной мере под влиянием реакции на нее) Гоголь начинает форсировать моралистические моменты своего мироощущения, трансформируя эффект потрясения в эффект наказания. Соответственно в «Мертвых душах» (особенно во второй части) и образ города становится мрачнее и жутковатее, о чем свидетельствуют хотя бы филиппики генерал-губернатора того же Тьфуславля: «Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю, что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплемennых языков, а от нас самих...» Это уже действительно почти атмосфера Вавилона накануне его гибели.

2

Параболичность гоголевского города создается не только эффектом подобия (данного — подразумеваемому, малого — большому и т. д.), но и тем, что он наглядно соединяет противоположные качества именно городской жизни: цельность и фрагментарность, единство и раздробленность. М. Вайскопф недавно остроумно сопоставил гоголевский Миргород (в «Повести о том, как поссорился...») с «Мира-городом» из одного диалога Г. Сквороды: у последнего — «это перевод слова «Иерусалим» в его популярной (и неверной) этимологии: «Yerushalayim — ir shalom»; таким образом «разговору

⁵ В моей книге: Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». М., 1966. С. 10 и далее. См. также настоящее изд., с. 169–173, 182–183, 213–214.

о мире он (Гоголь) противопоставил повесть о ссоре»⁶; городу мира (воплощающему небесный град) — город дрязг и разъединения. Добавим только, что не менее очевидна и противоположная, так сказать соединительная тенденция в гоголевском Миргороде, чьи обитатели с началом вражды двух закадычных приятелей словно лишились какой-то опоры, какого-то символа единства их социального мирка; из этого источника (а не только из праздного мельтешения) проистекает их упорное стремление помирить врагов.

Миргород, однако, — малый город, где все обозримо, все друг друга знают и где нет тайн. Большой город, каким является Петербург, приводя в соприкосновение огромные массы людей и нейтрализуя факторы родства или знакомства, обострял указанные выше противоречия, прибавляя к ним еще антиномию свободы и связанности. «...И в древности, и в России, и на Западе с развитием денежного хозяйства город был тем местом, где совершался переход из несвободы в свободное состояние»⁷ Гоголевский Осип по своему отметил этот переход, восхищаясь петербургским «галантерейным обхождением» и возможностью в случае необходимости улизнуть в любую подворотню...

Город как высшее проявление противоречий был открыт романтиками⁸. Нигде человек не чувствует себя одновременно столь связанным и столь отъединенным, как в городе. Город — знак коммуникабельности и отчуждения вместе. Ряд очень эффективных поэтических приемов призван был схватить это противоречие.

Один из них — рассечение городского дома по вертикали, от чердака или мансарды до подвала («Исповедь» Ж. Жанена, «Феррагус» Бальзака, «Пять этажей» Беранже, некоторые западно-европейские и русские физиологии и т. д.). Вертикальный разрез дома давал проекцию города со всеми его свойствами: соединяемость, объединенность всех при разъединении и изолированности семей или лиц (на каждом этаже — люди определенного социального уровня); перемещение с одного этажа на другой как эмблема успехов, удач, трагедий — словом, всей жизни. Таким образом, дом — это город в миниатюре, с той только разницей, что горизонтальная перспектива заменена вертикальной (вместо престижных районов или улиц — престижные этажи).

Гоголь чуть было не принял участия в реализации одного подобного литературного замысла как предполагаемый автор «Тройчатки» (наряду с Пушкиным и В. Одоевским), но предприятие почему-то расстроилось. Зато он нашел другой эффективный прием, схватывающий антиномию города — своего рода прием Невского проспекта. Невский проспект — «всеобщая коммуникация Петербурга», со-

⁶ *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология, идеология, контекст. М., 1993. С. 215–216.

⁷ *Макс Вебер.* Город. Пг., 1923. С. 30.

⁸ *Marianne Thalman.* Romantiker entdecken die Stadt. München, 1965. S. 18.

единяющая всех со всеми. Неугомонное и многоликое шествие по Невскому проспекту с рассвета до темноты — род карнавальная процессии с той только — немаловажной! — разницей, что карнавал действительно мешает людей разных состояний и званий, а главная улица столицы сохраняет между ними перегородки и дистанцию. Те, кто появляются в ранние утренние часы и для кого «Невский проспект не составляет цели», но «служит только средством», исчезают к 12 часам; те, кто показываются в полдень — гувернеры со своими питомцами — уходят со сцены к 2-м; и т. д. Движение разбито на временные отрезки, напоминающие театральные явления, но если на театре переход персонажа из одного явления в другое не исключен (одно время, по правилам сценической эстетики, это считалось даже обязательным), то «перемена декораций» на Невском проспекте влечет за собою и полную смену героев. В этом смысле Невский проспект — знак Петербурга в целом. «Сколько в нем разных наций, столько и разных слоев общества. Эти общества совершенно отдельные... И каждый из этих классов, если присмотреться ближе, составлен из множества других маленьких кружков, тоже не слитых между собой» («Петербургские записки 1836 года»).

В правильности и стереотипности перемен, происходящих на Невском проспекте, скрыт еще эффект «суточного колеса» (выражение Н. Надеждина, примененное к французской столице, к «стереотипной истории парижского дня», но явно под впечатлением гоголевской повести⁹). Кто пустил в ход это колесо? Кто им управляет? Закон природы, механическая энергия или «сам демон», силуэт которого мелькнул в последней фразе «Невского проспекта»?.. Городское движение и чередование его фаз описываются Гоголем то с зафиксированной точки зрения внешнего наблюдателя, то в аспекте самого участника движения, причем сбитого с толку, не понимающего, какая сила его стремит. Все это, конечно, усиливает гротескное начало образа города¹⁰.

Контрастные смыслы пронизывают и все микрообразы, которые составляют гоголевскую модель города. Покажем это на трех примерах — *площади, окна и фонаря*.

Площадь — не только принадлежность города, но и его центр, ось публичной жизни. Ведь на площади — храм, административные здания, торговые ряды и т. д. В иерархии городских пространств площадь «выше» улицы (ср. сетование городничего из «Повести о том, как поссорился...»: «...Забегают иногда на улицу и даже на

⁹ Надеждин Н. Впечатления Парижа // «Телескоп», 1836. Ч. XXXI. С. 194.

¹⁰ Здесь Гоголь прямой предшественник урбанистических пейзажей в литературе XX в. Описание Нью-Йорка в «Америке» Ф. Кафки — словно развитие некоторых мотивов, звучащих в «Ночи перед Рождеством» (попадание Вакулы в Петербург). «Воспринимаемые процессы, ход восприятия и впечатления наблюдателя кажется сплывшими в один комплекс чувств» (Ritchie Robertson. Kafka. Judentum, Gesellschaft, Stuttgart, 1988. S. 78).

площадь куры и гуси <...> Но свиней и козлов я еще в прошлом году дал предписание не впускать на публичные площади»). На этом фоне видна гротескная острота известного пассажа о миргородской луже — «она занимает почти всю площадь».

В петербургских площадях заключены свои аномалии, бросившиеся в глаза путешествующему европейцу: «...Меньше людей, чем колонн, можно насчитать на площадях Петербурга, всегда безмолвных и печальных благодаря их размерам и безупречной правильности линий»¹¹. Пустынность и безлюдность площади отражают как бы еще незавершенность, неоформленность города, застрявшего где-то на полпути от девственного пространства к мегаполису. Но в то же время эти же характеристики могут стать знаком отъединенности и разъединенности, переживаемых именно в современном городе — то есть знаком тенденции, противоположной значению цельности и общности. Безлюдная площадь такой же нонсенс, как пустой храм — к образу такого храма, кстати, Гоголь прибегает неоднократно (в «Вие», в «Повести о том, как поссорился...» и т. д.)¹². Неслучайно Акакий Акакиевич подвергся разбойному нападению именно на пустынной площади.

Теперь о другом микрообразе. Окна — это своего рода глаза домов (значение усилено этимологической родственностью слов «окно» и «око»). В «Майской ночи...»: «Возле леса, на горе, дремал с закрытыми ставнями деревянный дом; мох и дикая трава покрывали его крышу...». Сходство окон с глазами продолжено другими уподоблениями: моха и травы с волосами, а всего дома с человеком. Дома, как и люди, способны к перемене настроения, что отражается прежде всего во «взгляде» окон. «Вместо мрачных ставней глядели веселые окна и двери». Но в Петербурге от веселости окон не осталось и следа: они преследуют, смотрят с затаенным недоброжелательством. О Вакуле, попавшем в столицу: «...Все дома устремили на него свои бесчисленные, огненные очи и глядели...». О Пискареве в «Невском проспекте»: «Четырехэтажный дом, все четыре ряда окон, светившихся огнем, глянули на него разом...». Характерно, что когда Акакий Акакиевич приближался к роковому месту (площади!), «печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачужки». Город словно закрыл глаза, не желая видеть беды, которая подстерегает человека.

Но вместе с тем заметна еще одна краска этого микрообраза. В «Невском проспекте» в сумеречный час «из низеньких окошек магазинов» начинают выглядывать «те эстампы, которые не смеют показаться среди дня». Акакий Акакиевич, пустившийся в рискованный путь на «вечеринку», «остановился с любопытством перед освещен-

¹¹ *Маркиз де Кюстин*. Николаевская Россия. М., 1930. С. 124.

¹² Ср. мотив пустынного храма в современном искусстве, например в «Процессе» Кафки.

ным окошком магазина посмотреть на картину, где была изображена какая-то красивая женщина». Окно, как дурной или исполненный гипнотической силы глаз, источает опасный соблазн или угрозу¹³.

«Романтический дом — это дом с занавешенными окнами»¹⁴. Тайственность городской жизни, интимность и причудливость индивидуального существования — все это надежно укрыто стенами, ставнями, перегородками, ширмами, занавесками, гардинами. Отсюда мучительное желание героя одного из петербургских отрывков Гоголя «Фонарь умирал» заглянуть в щель оконных ставень — мотив, который затем найдет развитие у Достоевского (в «Записках сумасшедшего» — аналогичный мотив, но с помощью «отворенной двери»: «Хотелось бы мне заглянуть в гостиную... за гостиною еще в одну комнату...»).

Наконец, городской фонарь. Все связанное со светом и его источником издавна порождало в искусстве различные образы — преимущественно в их позитивной окраске: солнце, лампа, лампада, факел, свеча и т. д. Но есть образы более сложные, двойственные — к их традиции (на которой мы сейчас не останавливаемся) примыкает и гоголевский вариант. Прежде всего характерно, что из многих источников света «петербургские повести» избирают преимущественно фонарь, своего рода *laterna magica*, с его «капризным», «страшным» сиянием («Страшная рука»).

Всю гамму оттенков микрообраза можно проследить по «Невскому проспекту», где он является четырежды. В первый раз — на границе, отделяющей дневную пору от сумеречной (фонарь, зажигаемый «будочником», и обозначает этот переход состояний); затем — при преследовании Пискаревым незнакомки (чей плащ при свете фонаря окидывался «ярким блеском»); далее при описании обманчивой улыбки красавицы (фонарь тут прямой соучастник обмана); и наконец, в финале, когда рассказчик рекомендует держаться «далее фонаря», потому что «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем свете». Финальный образ фонаря откровенно связывает таинственное, призрачное, иррациональное начало с действием демонической силы¹⁵.

¹³ Снова можно провести линию к новой и новейшей литературе. Ограничусь примерами из Андрея Белого: «В селе Целебееве домишки вот и здесь, вот и там: ясным зрачком в день косится одноглазый домишка, злым косится зрачком из-за тощих кустов...» И еще: «...Железные крыши изб и озлобленные огнем окна (те, что не были заткнуты подушкой) кидали прочь от себя солнечный блеск...» (*Белый А. Серебряный голубь*. М., 1980. С. 33, 39).

¹⁴ *Тальман М.* Указ. соч. С. 50.

¹⁵ В гоголевской публицистике на пересечении образов окна и света (фонаря) возникла симптоматичная фраза: о Петре I сказано, что он «прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского». Фраза эта ассоциируется с ходовым речением, что Петр прорубил окно в Европу, и предполагает возможность замены: око — око (глаз). Такая замена произведена уже С. Шевыревым в стихотворении «Петроград», где Петр думает о заложном им городе: «Для моей России он // Просвещенья будет оком». Гоголь усилил вы-

В середине 40-х гг. Гоголем в «Развязке Ревизора» было предложено, как известно, несколько неожиданное толкование образа города: «Ну а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?» Чиновники — наши страсти; Хлестаков как «подложный» ревизор — «продажная, обманчивая совесть»; настоящий же ревизор — «это наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя». В план внутреннего мира, душевного состояния преломляется вся так сказать городская атрибутика: «Посмотри, какой у меня чудесный город, как в нем все прибрано и чисто!» — хвастается лицемерный человек.

Развивая подобную интерпретацию, Гоголь, как указал еще Д. Чижевский, продолжал традицию: «...Образ души как «города» или «замка» — старый традиционный образ христианской литературы (Иоанн Златоуст), в которой Гоголь был начитан»¹⁶. Следует только принять в соображение одно обстоятельство: как ни отличалось новое толкование, каким бы неожиданным ни казалось (вспомним бурный протест М. Щепкина против «Развязки Ревизора»), в сознании Гоголя, оно, по-видимому, не противоречило толкованию прежнему. Драматург ведь и раньше мучительно думал о том, как побудить зрителя или читателя извлечь из объективной картины вполне субъективный, личный урок. Теперь он поставил точку над *i*: объяснение всего происходящего как драмы нашего «душевного города» есть «поворот смеха на самого себя».

Между тем гоголевская городская символика обнаруживает еще один «поворот», правда более характерный для его творчества 30-х годов (точнее даже их первой половины), но все-таки проявившийся подспудно и позднее. Обратимся к сравнительной характеристике двух столиц в «Петербургских записках 1836 года» (опубликовано в 1837 г.).

Упоминавшаяся выше мифологема «город-женщина», «город-дева», «город-невеста» отчетливо просматривается в гоголевской характеристике Москвы, причем эта мифологема подкрепляется ходовым и традиционным представлением о «Москве-матушке». И у Гоголя она «матушка», а еще «старая домоседка», кладец невест («в Москве все невесты») и т. д. Словом, «Москва женского рода, Петербург мужеского».

ражение чрезвычайно эффектным образом чистилища, сочетающегося в этом контексте со значениями «прсвещения», «света» и т. д. (ср. в другом месте: поэзия петровского времени выразила «восхищение от света, внесенного в Россию»).

¹⁶ Чижевский Д. Неизвестный Гоголь // «Новый журнал», 1951. Т. 27. С. 137. В духе аналогии «души» и «города» Г. Скворода писал в «Разговоре пяти путников о душевном мире», что самый последний бесишко тревожит наш неукрепленный городок» (отмечено М. Вайскопфом. См.: Вайскопф М. Указ. соч. С. 215).

Далее бросается в глаза, что описание Москвы и Петербурга не свободно от мифологемы противопоставления двух городов по моральному критерию — праведного неправедному; на это намекает фраза, что «Москва нужна для России, для Петербурга нужна Россия». Мол, с одной стороны, город, служащий народу и государству, с другой — город-паразит... И однако же тональность, стиль, образность этой сравнительной характеристики шире любой моральной антитезы, взрывают ее.

Москва не только родственная, дружелюбная, хлебосольная и т. д. Она еще неопрятная, «нечесаная». А Петербург «щеголь»; «перед ним со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив. Ему есть куда поглядеться». Раскованность Москвы граничит с расхлябанностью, а педантизм Петербурга оборачивается самодисциплиной: «Москва гуляет до четырех часов ночи и на другой день не подыметя с постели раньше второго часу; Петербург тоже гуляет до четырех часов, но на другой день, как ни в чем не бывал, в девять часов спешит в своем байковом сюртуке в присутствии».

Еще одно любопытное место — рассуждение о том, «куда забросило русскую столицу»: «Странный народ русский: была столица в Киеве — здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву — нет, и тут мало холода: подавай Бог Петербург! Выкинет штуку русская столица, если подселится к ледяному полюсу». Известно, какое место заняли в гоголевском изображении Петербурга мотивы зимы, снега, холода и т. д. «Многозначная тема холода сочетается у Гоголя с темой сжигающих человека гибельных страстей и страданий»¹⁷. В новейшем исследовании можно прочесть, что «трактовка Петербурга как ледяного ада подсказана известными обличениями Мицкевича, нашедшими отклик в собственных взглядах Гоголя на империю и ее столицу, какими они обрисованы в его заметках по малороссийской истории и некоторых других текстах 30-х годов». Эти воззрения, читаем мы далее, восходят к «мифологеме вечной зимы, которая <...> идентифицируется с царством дьявола»¹⁸. Все так, и однако же в ледяных пристрастиях северной столицы, как они описаны в «Петербургских записках...» (тоже «текст 30-х годов»), есть что-то от молодецкой удалы: «Экой востроногой какой!» — говорит московский народ, прищуривая глаз на чухонскую сторону». А в отношениях Москвы и Петербурга есть что-то от отношений матери к сыну, непокорному, правда, отбившемуся от рук, но все-таки единокровному: «На семьсот верст убежать от матушки!». И вообще отношения эти не только контрастны, но отчасти строятся и по принципу дополнительности («в Москве все невесты, в Петербурге все женихи»). Все это сдвигает описание

¹⁷ Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 61. См. также: Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 153–155.

¹⁸ Вайскопф М. Указ. соч. С. 318.

Петербурга — как и сравнительную характеристику в целом — в сторону чисто комического, безвредного, забавного¹⁹.

Таковы три ипостаси гоголевского образа города: «вещественный город» в его гротескном выражении и с явной тенденцией к эсхатологии («Ревизор», «петербургские повести» и т. д.); внутренний, душевный город морального самовоспитания, также не свободный от эсхатологического отсвета («Развязка Ревизора») и, наконец, город в аспекте почти чистой веселости, забавного комизма. Можно сказать — и в этом значении настоящей темы — что это три ипостаси творчества Гоголя вообще, данные изначально, существующие буквально с первых его произведений, но, конечно, меняющиеся в ходе художественной эволюции писателя и свое соотношение и свой удельный вес.

1995

IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА «МЕРТВЫХ ДУШ» И МИРОВАЯ ТРАДИЦИЯ

1

Андрей Белый писал, что «прием» «Мертвых душ» «есть отчетливое проведение фигуры фикции»; «суть ее: в показываемом нет ничего, кроме неопределенного ограничения двух категорий: «все» и «ничто»; предмет охарактеризован отстоянием одной стороны от «все», другой — от «ничто...»¹. Пример: хотя бы первое появление Чичикова — «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж, и не так, чтобы слишком молод».

Мы уже касались вывода Андрея Белого в связи с характером обобщения в «Мертвых душах» (см. с. 243–244 настоящей книги). Теперь постараемся прокорректировать этот вывод в другом отношении. Для А. Белого суть описываемого приема — в неопределенности подразумеваемого: «не больше единицы, не меньше ноля». Для нас, сверх того, еще и в *неправильности, сбое*, при котором происходит переход в другую систему отсчета, так сказать, в сторону от той, где располагаются и «единица» и «ноль».

Возьмем три примера из произведений, предшествовавших «Мертвым душам» (ибо сходный «прием», с разной степенью интен-

¹⁹ Характерно, что Белинский, при всех его «пропетербургских» симпатиях, нашел гоголевскую характеристику северной столицы весьма верной, не увидел в ней никакого ниспровержения, хотя, конечно, не согласился с фразой, что «для Петербурга нужна Россия»: «Эта фраза более остроумна, чем справедлива. Петербург так же нужен России, как и Москва» (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1955. С. 411).

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 80.

сивности, проходит через все гоголевское творчество). В «Заколдованном месте»: «Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз — не арбуз, тыква — не тыква, огурец — не огурец... черт знает, что такое!» В «Носе»: «Боже мой! боже мой! (жалуется майор Ковалев. — Ю. М.) За что такое несчастье? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни в окошко!» И наконец, в «Ревизоре» разговор почтмейстера и городничего о Хлестакове: «Что ж он, по-вашему, такое?» — «Ни се, ни то; черт знает что такое». — «Как вы смеете назвать его ни тем, ни сем, да еще черт знает чем?»

Все три случая использования описанного приема или, можно сказать, описанной стилистической фигуры глубоко мотивированы художественным строем произведения. В первом случае эта связь наиболее наглядна: деду, подпавшему под действие нечистой силы, оставлено в ней некое напоминание, и плод, вырастающий на «заколдованном месте», представляет собою не среднее между «арбузом» и «тыквой», а нечто такое, что и назвать нельзя.

В «Носе» метаморфоза дана в другой тональности: нужно учесть, что «нос» — особый художественный предмет, смешная материя. Объяснить это до конца невозможно: рискуешь попасть в положение человека, глубокомысленно рассуждающего об аксиоматических вещах. Но в таком случае особенно резок контраст между «чепухой совершенной», невероятным, фантастическим, «неправильным» событием и психологически совершенно естественной, острой реакцией на него Ковалева и других персонажей. Поэтому нельзя сказать, что само понятие «носа» совсем не участвует в фантастическом предположении — оно участвует в нем, но особым образом: уже в принятии носа как смешной материи и чудесного отделения и возвращения носа как вдвойне смешного действия сказывается роль этого понятия со всеми вытекающими отсюда чисто речевыми, лингвистическими ассоциациями. Контраст подводит наше восприятие к той грани комического, за которой открываются философские бездны бытия, ибо, в то время как Ковалев остро реагирует на исчезновение носа просто как на потерю, хотя и незаурядную, мы ощущаем, что все координаты в происходящем вообще поколеблены и поставлены с ног на голову. В доступных ему понятиях — что еще более заостряет комизм — эта догадка начинает брезжить и перед Ковалевым, невольно прибегнувшим к описанному стилистическому обороту. Ковалев без носа — не «гражданин» и не «птица», а нечто до того странное и невероятное, что и назвать нельзя.

Наконец, «Ревизор». Приведенная выше фраза произнесена в тот момент, когда совершилось разоблачение Хлестакова. Но оно не внесло ясности, так как не подвело все случившееся под привычные понятия. Хлестаков — не ревизор, но он и не сознательный мошен-

ник, целенаправленно осуществлявший свой план; все произошло помимо его воли, но тем не менее благодаря его участию, для других персонажей совершенно непонятному и не поддающемуся определению. Эта-то мысль выражена с помощью приведенной выше фразы («ни се, ни то...»), произнесенной почтмейстером и отозвавшейся эхом в реплике городничего.

Любопытная особенность: во всех трех случаях упомянут черт, причем после всего сказанного видно, что за этим скрыты определенные содержательные моменты. Это наиболее ясно в «Заколдованном месте» благодаря прямому участию сверхъестественных сил; в «Носе» же и «Ревизоре», где фантастика, уйдя со сцены активного действия, перешла в стиль, знакомый оборот словно сигнализирует о том следе, который оставили названные силы. Иначе говоря, упоминание черта (вообще-то не всегда обязательное) наглядно связывает описанную стилистическую фигуру с гоголевской фантастикой — точнее, даже с переданными с помощью этой фантастики мотивами неправильности и хаотичности. Предельную акцентировку этого мотива мы находим в письме Гоголя к С. Т. Аксакову от 16 мая (н. ст.) 1844 г., содержащем характеристику лукавого: «Мы сами делаем из него великана, а в самом деле он черт знает что». Сам черт представляет собою «черт знает что!» Так осуществляется переход к значению не просто неопределенному, но лежащему в другой системе отсчета, в стороне от «единицы» и «ноля»².

2

Переходя к «Мертвым душам», следует вполне отдать себе отчет в том, какой угол зрения избирает поэма. Все ее многообразные аспекты: и философский, и этический, и социальный, вплоть до самых во времена Гоголя злободневных и острых, таких, как крепостное право (присутствие социальной «материи» в произведении несомненно, каким бы философским преобразованиям она ни подвергалась, поэтому логичнее говорить об ее усложнении, возведении на более высокие уровни обобщения), — все эти аспекты увязаны в одно целое, выстроены в одну перспективу. Это перспектива жизни и смерти, как подсказывает уже название — «Мертвые души». С того момента, когда Чичиков обнаружит странное направление своих интересов и уже в первые часы пребывания в городе N осведомится, «не было ли каких болезней в их губернии, повальных горя-

² Д. Н. Медриш, подметивший сходство гоголевской фигуры фикции с отрицательным сравнением в фольклоре, указывает и на отличие: «Если в фольклоре отрицательное сравнение строится по принципу: «Это сокол; нет, это не сокол, это добрый молодец», то у Гоголя... первоначальная характеристика отвергается, но и противопоставленная ей последующая отвергается тоже» (Сб.: Фольклорная традиция и литература. Владимир, 1980. С. 33). В этом отгалькивании от обоих полюсов ради не «средней» величины, но располагающейся в иной плоскости — суть фигуры фикции.

чек, убийственных каких-нибудь лихорадок, оспы и тому подобно-го», — с этого момента все действие поэмы будет в значительной мере состоять из разговоров об эпидемиях, пожарах и других стихийных бедствиях, из подсчета количества умерших, размышлений по поводу причин и обстоятельств их гибели, не говоря уже о переговорах и торгах вокруг приобретения мертвых душ. Странное умонастроение Чичикова как бы становится собственным тематическим направлением поэмы, пролегающим через зону смерти. Поскольку же для Чичикова (и вольно или невольно, сознательно или неосознанно — для его партнеров) приобретение мертвых душ — забота чисто практическая, ибо на ней основаны все расчеты преуспевания и обогащения, то первичный план путешествия по зоне смерти является откровенно комическим и даже анекдотическим. Но — только первичный план.

Для поэмы чрезвычайно важно переключение ее странной темы в новый план — в тот, где жизнь и смерть приобретают статус коренных проблем бытия. Современники чувствовали это переключение: П. А. Вяземский, например, проницательно заметил: Гоголь «в некотором отношении Гольбейн и... «Мертвые души» его сбиваются на «Пляску мертвецов». Это почти трагические карикатуры»³. Проведена параллель к жанру, который, может быть, с наибольшей наглядностью выявил экзистенциальное значение темы смерти. Смерть у Гольбейна — «spiritus rector («правлящий дух») всего происходящего в мире. Она активно вторгается в жизнь и тут же выносит приговор, иногда со злой иронией, иногда даже приветливо»⁴. В «Пляске смерти» (1523–1525) Гольбейна, как и во множестве других предшествующих ей произведений этого жанра, возникшего под влиянием сотрясавших средневековый мир катаклизмов (например, чумных эпидемий), человечество ставилось на очную ставку со смертью, притом человечество во всем объеме этого понятия, то есть универсально и без исключений. Император, дворянин, крестьянин, монах, судья, купец, воин — никто не избегал последнего приговора, который подчас настигал обреченного в апогее его деятельности (например, императора, когда он вершит суд; судью, когда он принимает взятку, и т. д.).

Гоголь, объясняя необходимость публикации своего «Завещания», писал, что «оно нужно затем, чтобы напомнить многим о смерти, о которой редко кто помышляет из живущих. Бог не даром дал мне почувствовать, во время болезни моей, как страшно становится перед смертью, чтобы я мог передать это ощущение и другим». Гоголь делает отсюда выводы морального толка, примерно такие же, какие мог делать созерцатель гольбейновской «Пляски смерти»: «Постоянная мысль о смерти воспитывает удивительным образом

³ Санкт-Петербургские ведомости, 1847, № 90. С. 418.

⁴ Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972. С. 182–183.

душу, придает силу для жизни и подвигов среди жизни» (письмо к матери от 25 января н. ст. 1847 г.). «Память смертная» — это обозначение того философского плана, который в «Мертвых душах» надстраивался над планом чисто фабульным и анекдотическим.

Но это выражение («память смертная») относится к концу 40-х годов, когда Гоголь работал над вторым томом, когда проблематика поэмы — в авторском представлении — морально и философски была заострена и форсирована. Приступая к «Мертвым душам» в конце 1835 г., Гоголь едва ли осознавал ее в полном объеме; однако то, что он ее предчувствовал, несомненно. Предчувствовал, на какие просторы выведет его незначущий с первого взгляда сюжет, оттого все более и более входил в свой замысел, постепенно слившийся со всем его существованием. В какой-то мере на своем личном творческом опыте автор поэмы совершал тот переход от фабульно-комического плана к философскому, который должен был проделать и ее читатель.

3

Какое же отношение ко всему этому имеет фигура фикции? Она связана с осуществленным в «Мертвых душах» подходом к смерти.

Смерть есть некий роковой рубеж — в европейском мироощущении такое убеждение сложилось веками, тысячелетиями. В языческом типе мироощущения это невозвратная утрата всего, утрата «без замены», как говорил В. А. Жуковский. В христианском — утрата земного и телесного, «заменяемых существенным, внутренним нашим» (выражение того же Жуковского), однако и здесь роковое значение смерти состоит в том, что это решающее событие, подводящее черту заслугам или прегрешениям человека. Поэтому означенный рубеж нельзя сгладить или обойти; антитеза жизни и смерти встает в европейском искусстве со всей своей непререкаемостью.

Это особенно наглядно видно в тех произведениях, где формально этот рубеж преодолевается, то есть в жанре путешествия живого в страну мертвых или, наоборот, мертвого в страну живых. Можно вспомнить два произведения, хронологически близких гоголевской поэме: «Живой в обители блаженства вечного» О. Сомова (1832) и «Живой мертвец» В. Одоевского (1844). В первом произведении рассказчик во сне очутился «в стране, которой чудесного света не в силах изобразить перо земное»; он встречает покинувших землю друзей, любит их безмятежным, гармоническим существованием, но остается им чужд, ибо «не мог вознестись духом за пределы, положенные между жизнью земною и жизнью небесною». Персонаж второго произведения, крупный петербургский чиновник Аристов, тоже во сне переживает собственную смерть, слышит толки о себе, весьма нелестные, видит злосчастные плоды своих действий — и ничего не может изменить, ибо он уже отделен от жи-

вущих непроницаемой стеной. В жизни «все еще можно поправить; перешагнув через этот порог — и все прошедшее невозвратно!»

Но с древних времен в разных философских и эстетических системах намечается и противоположная тенденция — к своеобразному обходу рубежа. Эта тенденция не противоречит охарактеризованному выше типу мироощущения, ибо непрерываемость выдвинутой антитезы служит здесь фоном. Только на фоне трагизма смерти понятно стремление древних передать ее с помощью эвфемизмов: смерть — сон или уход (вместо «он умер» — «он ушел»), символ смерти — юноша с опрокинутым факелом и т. д. Эвфемизм призван смягчить остроту события, «ослабить эмоциональный удар»⁵.

Другой способ обхода рубежа — это описанная М. М. Бахтиным карнавализация преисподней как образа «побежденного смехом страха». Это «овеселение» смерти, в том числе в особой разновидности жанра загробных путешествий, традицию которой исследователь ведет от менипповых сатир Лукиана (в частности, «Менипп, или Путешествие в подземное царство») до эпизода воскрешения Эпистемона в «Гаргантюа и Пантагрюэле». Преодоление рокового рубежа осуществляется здесь не эвфемистическим смягчением, но резким контрастом взаимоисключающих категорий: прошлого и будущего, старости и юности, умирания и рождения, осуществляется пиршественными образами, ритуальными жестами «избиения, переодевания, ругательства» — словом, всей разветвленной системой средств, выражающей идею амбивалентности самого факта смерти, которая стимулирует новое движение и рождает обновленную жизнь⁶.

4

Секрет «Мертвых душ» в значительной мере упирается в сложное отношение к «рубежу». Подобно многим другим произведениям, поэма словно стремится обойти его, но ведет себя при этом настолько оригинально, что невозможно подыскать какую-либо полную аналогию. Над осязаемой реальной основой, образуемой такими факторами, как «жизнь» и «смерть», поэма надстраивает многоярусную систему смыслов, которые не столько мирно соседствуют, сколько постоянно смещаются и колеблются, усиливая и видоизменяя друг друга. Смещение и текучесть — закон, по которому функционируют опорные категории «Мертвых душ».

Здесь надо сказать, что сама русская история снабдила Гоголя чрезвычайно подвижным взрывчатым материалом, чреватых семантическими сдвигами и конфликтами. По зловещей иронии, одно и то же слово «душа» стало обозначением духовности, делающей человека человеком, «представителем образа Божия» (слова Гоголя из

⁵ См.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 200.

⁶ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 414 и след.

статьи «Об Одиссее, переводимой Жуковским»), и обозначением рабочей единицы при крепостном праве. Во втором случае жизнедеятельность фигурирует лишь в виде способности к выполнению определенного круга обязанностей по барщине, оброку и т. д.; все же относящееся к проявлению духовности и к нестираемой печати личного начала отчуждается от данного лица. Но если происходит отчуждение от человека духовности, то почему же невозможно отчуждение от него самой жизни? Такова логическая основа перехода к «мертвой душе».

Едва ли случайно, что поэма начинается с нарочито легкой интонации при упоминании смерти:

« — Послушай, любезный! сколько у нас умерло крестьян с тех пор, как подавали ревизию?»

«Да как сколько! Многие умирали с тех пор», сказал приказчик, и *при этом икнул...*

«Да, признаюсь, я сам так и думал», подхватил Манилов; «именно очень многие умирали!...»

У смерти отбирается прерогатива чрезвычайного события; о ней говорят небрежно, «с икотой», умерших, как мух, не считают; смерть становится легким предметом.

Особый эффект — в нарочитой избыточности понятий «мертвый», «умер» и т. д. «Продайте, говорит, все души, которые умерли... «Я не могу продать, потому что они *мертвые*». — «Нет, говорит, они не *мертвые*, это мое, говорит, дело *мертвые* ли они, или нет, они не *мертвые*, не *мертвые*, кричит, не *мертвые*». Смерть, вернее, смерти становятся материалом для легкой сплетни и капризного препирательства.

В то же время смерть — условие товарных сделок и приобретения, построенных на нарочитом разделении «формы» и «действительности»: «...можете ли вы мне таковых, не живых в действительности, но живых относительно законной формы, передать, уступить или как вам заблагорассудится лучше?» То, чего уже нет в реальности, обладает, однако, определенной способностью быть проданным, подаренным, приносить доход и т. д. «Законная форма» оказывается принадлежащей не к тому ряду, в котором располагаются существующие предметы, но где-то в стороне от нее, в воздухе, в призрачной сфере.

«А почем купили душу у Плюшкина?» Эффект тут по крайней мере тройной: и в том, что купили *душу*, и в том, что купили душу у *Плюшкина*, и в том, наконец, что купили *не* душу, а лишь то, что осталось от нее «относительно законной формы».

С той же легкостью мертвая душа — и тем самым как бы сама смерть — становится предметом других операций — скажем, азартной игры у Ноздрева, наряду с шарманкой («Я поставлю всех умерших на карту, шарманку тоже»), или бюрократической волокиты

ты у Кошкарева во втором томе («Просьба пойдет в контору принятия рапортов и донесений [Контора], пометивши, препроводит ее ко мне, от меня поступит она в комитет сельских дел...») и т. д. Нет, кажется, более податливой, текучей, более уступчивой для всяческих действий материи, чем смерть!

Но этого мало. Узнав, что Плюшкин, у которого «люди умирают в большом количестве, живет в пяти верстах, Чичиков почувствовал небольшое сердечное биение». Получив же необходимое, он едет домой в необыкновенно веселом расположении духа, «посвистывая, наигрывая губами» и т. д. Смерть — не только легкая материя, но радостная, пьянящая.

В стиле поэмы эта материя как бы пропущена через разные плоскости, подчас противостоящие. Можно начать с цены: мертвые души идут даром в виде презента (у Манилова); за пятнадцать рублей ассигнациями оптом (у Коробочки); даром, но с издержками по купчей и с прибавлением беглых душ по тридцать две копейки за каждую (у Плюшкина); наконец, по два с полтиной (у Собакевича). В последнем же случае было запрошено «по сто рублей за штуку». Ничего и «сто рублей»⁷. Таков диапазон, в котором колеблется цена этого неверного товара.

Колебания — и в самом способе его обозначения, переходящего от прямого, неприкрашенного слова до слова завуалированного и наоборот. В разговоре с Маниловым Чичиков прибегает к прямому слову («...я желаю иметь мертвых»), а его собеседник — к смягченному: «души, которые в некотором роде окончили свое существование». В разговоре же с Собакевичем роли изменились: в то время как покупатель, в стиле Манилова, впадает в перифрастические обороты («ревизские души, окончившие жизненное поприще...», «не назвал души умершими, а только несуществующими»), его собеседник режет правду-матку: «Вам нужно мертвых душ?» Выражения первого вида сродни эвфемизмам древних, так как по-своему стремятся закамуфлировать факт смерти, «ослабить эмоциональный удар», но характерно, что каждый раз они сталкиваются с прямыми предложениями, как бы выражающими непреклонность самой действительности.

Колеблется и смещается и экспрессивно-ценностная шкала определений. Мертвые души — «дрянь», «пустяк», «просто прах», «вздор», вещь, не имеющая «прока» («...или вы думаете, что в них есть в самом деле какой-нибудь прок?») «...Что они у тебя, бриллиантовые, что ли?» и т. д.). Все это произносится Чичиковым, но когда Манилов прибегает к сходному обороту («умершие души в некотором роде совершенная дрянь»), тот же Чичиков многозначительно возражает: «Очень не дрянь...» Колеблется и шкала оценок,

⁷ Следует напомнить семантический фон этого выражения: сто — значит предельно много, некий избыток. Ср. пословицы: не дал Бог сто рублей, а пятьдесят не деньги; не купи на сто, купи на пять и т. д.

выражающая степень реальности: с одной стороны, «мертвые души» — «дело не от мира сего», «мечта», «фу-фу», «неосязаемый чувствами звук»; с другой — «ядренный орех», «все на отбор», то есть нечто до того осязаемое, что и на зубок попробовать можно.

Перечень собственных имен крестьян в составленных для Чичикова списках — еще одна область, в которой происходит колебание смысла. У Манилова бумага свернута «в трубочку» и скреплена «розовой ленточкой»; развязав ее, Чичиков дивится «чистоте и красоте почерка», «каемке вокруг»; тщательно зафиксированы аксессуары, форма, но ведь самих людей как таковых нет — они и не подразумеваются. Иной вид у бумаги Плюшкина: «Крестьянские имена усыпали ее тесно, как мошки. Были там всякие: и Парамонов, и Пименов, и Пантелеймонов, и даже выглянул какой-то Григорий Доезжай-не-доедешь». Содержание дано нерасчлененно, свернуто, подобно древнему хаосу или — иначе — рою насекомых, из которого смутно «вызначиваются» отдельные особи. Перечень имен поначалу нарочито трафаретен, на фоне которых выступает одно колоритное. В главе о Коробочке акт сотворения мира происходит воочию, перед нашим взором, ибо помещица, зная все имена наизусть, диктует их Чичикову; при этом особенно обращает на себя внимание количество оригинальных имен: и Петр Савельев Неуважай-корыто, и некто, имеющий прицепку «Коровий кирпич», и Колесо Иван. В записке же Собакевича степень конкретизации простирается не только на имена, но и на обозначение свойств и привычек: «ни одно из похвальных качеств мужика не было пропущено», «означено было также обстоятельно, кто отец и кто мать и какого оба были поведения».

Налицо все условия для претворения имени в плоть, для возвращения его в мир, как бы для вторичного его рождения — тенденция, которая, то замирая, то усиливаясь, проходит через всю поэму. Начинается она с легких стилистических смещений, как бы с произвольных обмолвок («Такое неожиданное приобретение было сущий подарок. В самом деле, что ни говори, не только одни мертвые души, но еще и беглые, и всего двести с лишним человек!» Или: Чичиков заглянул в те «углы нашего государства... где бы можно удобнее и дешевле закупить потребного народа»). А достигает своей кульминации в знаменитом размышлении Чичикова над списками крепостных в VII главе, исполненном, по словам Белинского, «бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности». Но и после сцены «фантазирования» — в иной стилистической тональности — мотив оживления дважды еще выходит на поверхность: в конце той же главы, когда подгулявший Чичиков распорядился сделать «личную поголовную переключку» всем приобретенным крестьянам, и в начале главы следующей, когда чиновники города N подробно обсуждают свойства, наклонности и будущий образ жизни «мужика Чичикова».

Колебаниями в цене, в способе словесного обозначения, прямого или завуалированного, в экспрессивно-ценностном определении,

переходом от абстрактного имени как «звука пустого» или даже роя имен, в их неразличимости, к отделившимся, конкретным и оживающим фигурам — всем этим как бы фиксируются крайние пункты того диапазона: «все» и «ничто», о котором мы говорили выше. Но, продолжая необходимую корректировку, заметим, что поэма намечает между крайними точками дальнейший путь, состоящий в отыскании особого качества, яд отверженного иной системе отсчета.

Тут мы видим фигуру фикции, вышедшую из сферы стиля и претворенную в фабулу и, точнее, объединяющую собою и фабулу и стиль. Толчок для всего этого дает направление забот и деятельности Чичикова, скупающего не просто ревизские души, но мертвые. Поэтому смерть не только материя легкая, порою праздничная, но и практическая; причем на особый, «странный» лад. Первой в поэме это выговорила Коробочка с ее хозяйственным складом ума: «Ей-богу, товар такой странный, совсем небывалый!» Комизм здесь в столкновении противоположных смыслов одного слова. Для нормальной (читательской) реакции в данном случае «странный» — невозможный, немыслимый, абсурдный. Для Коробочки «странный» — синоним редкого, но вполне возможного. Хотя она «мертвых никогда еще не продавала», но допускает, что в хозяйстве могут «под случай» понадобиться. Перед Коробочкой некое нововведение, требующее приносивления.

«По два с полтиною содрал за мертвую душу, чертов кулак!» — жалуется Чичиков на Собакевича. «...Чичиков... объявил, что мертвые души нужны ему для приобретения весу в обществе, что он поместьев больших не имеет, так до того времени хоть бы какие-нибудь душонки». Мертвые души — это «душонки», некая уменьшительная степень от душ живых.

Так осуществляется обход рокового рубежа — и не один раз. Тончайший комизм разговора Чичикова с Собакевичем в V главе состоит в многократном, с правильностью маятника, повторения одного и того же маневра: Собакевич, «забывшись», все снова и снова принимается «трактовать» (любимое гоголевское словечко) мертвых как живых, а Чичиков снова и снова возвращает его к реальности. В других же случаях, меняя позицию, аналогичный переход осуществляет Чичиков (подобно тому как он то называет мертвые души «дрянью», то возражает: «Очень не дрянь...»): скупленные души, рассуждает он, «души не совсем настоящие и... такую обузу... нужно поскорее с плеч». Но душа не может быть настоящей или ненастоящей: душа одна. Чичиков же в своем практическом отношении к душе как к товару устанавливает нечто среднее: «не совсем» живое, но и «не совсем» мертвое.

Еще два-три примера перехода рубежа. «...Собакевич отвечал, что крестьян он ему продал на выбор и народ *во всех отношениях живой*». «Во всех отношениях» — обозначение степени качества, и с приведенной фразой можно сопоставить другую — характеризую-

щую вещный мир: «Торчала одна только бутылка с каким-то киприком, которое было то, что называют кислятина *во всех отношениях*». Но особенно выразительна параллель к пассажиру о двух дамах — «просто приятной» и «приятной *во всех отношениях*». Здесь устанавливается степень приятности, а в реплике Собакевича — степень жизненности. Оказывается, можно быть не только «просто живым», но еще и «живым *во всех отношениях*».

В эпизоде с Елизаветой Воробей авторская речь чередуется с речью персонажа (Чичикова): «Это что за мужик: Елизавета Воробей. Фу-ты пропасть: баба! она как сюда затесалась? Подлец, Собакевич, и здесь надул!» Чичиков был прав: это была, точно, баба. Как она забралась сюда, неизвестно, но так искусно была прописана, что издали можно было принять ее за мужика, и даже имя оканчивалось на букву ь...» Это часто встречающаяся у Гоголя ситуация подмены, когда персонаж обозначен, «принял» одно «за» другое. Наиболее употребительные случаи: когда вещь принимают за человека (или наоборот); одного человека за другого — например, женщину за мужчину; когда принимают часть тела за человека и т. д. Примеры первых случаев находятся в «Мертвых душах»: сбитенщика вместе с его самоваром можно принять за два самовара, «если б один самовар не был с черною как смоль бороною»; Плюшкина Чичиков принял за «бабу» и за «ключницу». Третий случай — известное превращение носа: «...я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос». Первые случаи располагаются все в плоскости реального, в то время как последний (из «Носа») — в плоскости фантастического. Что же касается эпизода с Елизаветой Воробей, то он не относится ни к той, ни к другой плоскости, так как реализован с помощью других стилистических средств.

В самом деле, перед Чичиковым — записка, и все его размышления как бы имеют своим предметом неотчетливость письма (незаконный твердый знак). Вместе с тем обозначенное именем лицо вдруг получает способность к самостоятельной жизни и движению («баба! она как сюда затесалась?» и т. д.) и подмена имен в свою очередь оборачивается подменой людей («...издали можно было принять ее за мужика» — то есть уже не имя, а «ее», бабу).

В поэме возникает также более или менее постоянная тенденция подстановки предполагаемых значений под формулу «мужик Чичикова». Тут комически действуют и совпадение и несовпадение: первое — нечаянным приближением к реальности, ее угадыванием (дескать, купленный мужик никуда «не убежит», «бунта нечего опасаться» и т. д.); второе — столь же произвольным контрастом («мужик Чичикова... празднотатайка и буйного поведения»). Поверх реального создается как бы особый «воздушный» план, где умершие крестьяне наделяются определенными свойствами, продолжая свою земную жизнь.

Поэтому несмотря на использование эвфемизмов («души, которые в некотором роде окончили свое «существование»), в целом гоголевский «прием» несколько иной направленности. Эвфемизм одно состояние передает с помощью другого, менее острого, смягченного, но зеркально отражающего первое. Человек не умер, но ушел; однако ушел навсегда; не умер, но заснул; однако заснул сном вечным. Гоголевский прием нарочито двусмыслен: не умер, но и не заснул... Не мертвые, но и не живые... «ни се, ни то, черт знает что»... В этом контексте гоголевские косноязычные оговорки усиливают неопределенность: «души... в некотором роде окончили свое существование...» В каком именно роде? Неизвестно...

Описанная «фигура», повторяем, связывает стилистические пласты поэмы с ее фабульным зерном — спецификой чичиковской аферы. Расчеты Чичикова построены на отчужденности общественных связей, эксплуатируют эту отчужденность, извлекая, вернее пытаясь извлечь, из ничего вполне осязаемый и реальный куш. Фикция — в корне чичиковской идеи. Это можно проиллюстрировать следующим диалогом Чичикова с Костанжогло из второго тома:

« — ...Кто говорит мне: Дайте мне 100 тысяч, я сейчас разбогатею», я тому не поверю... С копейки нужно начинать». «В таком случае я разбогатею», сказал Чичиков: «потому что начинаю почти, так сказать, с ничего». Он разумел мертвые души.

«Сто тысяч» и «копейка» — это как крайние вежи, «все» и «ничего», «живой» и «мертвый» и т. д. Но Чичиков начинает не с копейки и не с «ничего» (характерны его оговорки: «почти», «так сказать, с ничего»), а с особого, неопределенно-проблематичного, «странного товара». (Поэтому проблематична и его уверенность в успехе, выведенная из превратно понятого предсказания Костанжогло: «в таком случае я разбогатею». Ведь не добился Чичиков прочного богатства — и в последующих частях поэмы, видимо, так и не добьется.) Снова — «ни се, ни то, черт знает что...»

В связи со сказанным выясняется особая смысловая функция «Повести о капитане Копейкине», подчеркнутая денежной фамилией ее героя. Функция эта внутренне контрастна. С одной стороны, Чичиков приобретатель, то есть «герой копейки»⁸. Но, с другой стороны, именно копейка — знак, что ли, «правильного» накопления, основанного на усердии и методичности, на постепенном наращивании суммы (ср. завет Чичикова его отца: «...больше всего береги и копи копейку»). Путь «правильного» добывания копейки вставал и перед героем повести, если бы не увечье: «Капитан Копейкин видит, нужно работать бы, только рука-то у него, понимае-

⁸ См.: Лотман Ю.М. Повесть о капитане Копейкине (реконструкция замысла и идейно-композиционная функция) // Ученые записки Тартуского гос. ун-та, 467. Семиотика текста. Труды по знаковым системам, XI. С. 42. См. также: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 249.

те, левая»; к самостоятельному пропитанию призывает его и отец (параллель к наставлению Чичикова-старшего), затем генерал, начальник некоей «высшей комиссии»: «...старайтесь покамест помочь себе сами, ищите средства...» Но капитан выполняет этот совет по-своему, став разбойником. Таким образом: либо «работа», либо разбойничество, путь же Чичикова как творца аферы с «мертвыми душами» ни тот, ни другой, но особый.

Вообще, как отметил Ю. Лотман, «содержательные переключки» «Повести о капитане Копейкине» с основным текстом многообразны, и все они очень сложны, так как не сводятся ни к прямому подобию, ни к контрасту. Но едва ли исследователь прав в том, что при этом совершенно обходит другую функцию «повести», композиционно-повествовательную, связанную с ее ролью как части целого, как малого произведения в рамках большого (характерна жанровая переключка: рассказчик повести аттестует ее как «в некотором роде целую поэму» — в лоне «поэмы» возникает еще другая «целая поэма», хотя и в «некотором роде»). Вспомним, что повесть возникает в качестве ответа на вопрос, кто такой Чичиков. Следовательно, надо сказать несколько слов о проблеме отражения в сознании других персонажей аферы Чичикова. Оказывается, что и здесь наблюдается нечто подобное фигуре фикции.

Вначале сфера сознания развивается по принципу противоположности: «...оказалось вдруг *два совершенно противоположных* мнения, и образовались вдруг *две противоположные* партии» (мужская и женская; версия, связанная с «мертвыми душами», и версия похищения губернаторской дочки). Но затем оба «мнения» были сняты, отодвинуты в сторону новым течением дел, новым накалом страстей. Словом «ни се, ни то»...

История с Копейкиным была предложена как новая и притом окончательная, не вызывающая никаких сомнений версия (голос, которым произнес почтмейстер свою реплику, «заклучал в себе что-то потрясающее»). Но истины в ней оказалось еще меньше, чем в предыдущих (ибо те хотя бы превратно истолковывали действительные факты жизни Чичикова — его занятий «мертвыми душами» и его интереса к губернаторской дочке; новая же версия, достигая верха нелепицы, пренебрегает даже физической неидентичностью обоих лиц — Чичикова и Копейкина). После этого фантазия чиновников забрела совсем в тупик, в «пропасть», в непроходимый «туман» — результат, венчаемый авторским рассуждением о мировых заблуждениях. («Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество...»). Воистину «ни се, ни то, черт знает что»...

«Повесть о капитане Копейкине» знаменует начало кульминации, иначе говоря, начало третьей фазы. С этим связана и ее оригинальная роль как малого произведения в рамках большого.

Традиция вставных произведений в эпическом повествовании восходит, как известно, к античности: вспомним новеллу об Амуре и Психее в «Золотом осле». Чрезвычайно щедро использовал эту традицию Сервантес в «Дон Кихоте», а также плутовской роман, включая, скажем, «Жиль Блаза из Сантьяны» Лесажа или «Российского Жилблаза...» В. Т. Нарезного. Несомненное предназначение вставных новелл — функция отвлечения, рассеяния, смены впечатлений, на что, кстати, указывал и автор «Мертвых душ» (повесть нужна, «чтобы на миг отвлечь читателя, чтобы одно впечатление сменить другим»). При этом под покровом смены впечатления и рассеяния могли осуществляться и другие художественные функции: например, в «Вертере» Гете вставная история подобна основному действию, Вертер как бы рассказывает ее о самом себе, и происходит «эпическая интеграция»⁹. Последнее же обстоятельство прямо связано со степенью уподобления вставного героя какому-либо из героев основных. Литературная традиция дает здесь два варианта: вставная новелла рассказывается или об одном из персонажей, или откровенно о другом, как бы не имеющем отношения к повествованию. У Гоголя же ни то ни другое: «повесть» предлагается как повествование о персонаже (даже главном); в действительности же — в смысле уподобления — она не имеет к нему никакого отношения (ведь Чичиков — не Копейкин).

Щеллинг, обобщая опыт нового романа, прежде всего «Дон Кихота» и гетевского «Вильгельма Мейстера», писал, что эпизоды в общем повествовании «либо должны принадлежать существу целого... либо должны быть введены совершенно самостоятельно, как новеллы, против чего не приходится возражать»¹⁰. У Гоголя опять более сложный случай: повесть заявлена как принадлежащая целому, но выступает в конце концов как совершенно самостоятельная. Разумеется, речь идет о самостоятельности сюжетной и в смысле дружества персонажей. Но все это не исключает, как мы видели, других связей — семантических и проблемных.

5

Вернемся к символике жизни и смерти. Дело в том, что в поэме есть место, резко меняющее ее тональность и соответственно переключающее наши ощущения в другой регистр. Это смерть прокурора в предпоследней главе.

Функции названного эпизода многообразны¹¹. Здесь он интересуется нас в связи с интерпретацией рокового события, обхода ру-

⁹ *Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. 16 Auflage. Bern und München, 1973. S. 180.*

¹⁰ *Щеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 384.*

¹¹ См. об этом в наст. изд., с. 36–37, 280.

бежа и т. д. Прежние ответы поэмы на этот вопрос подвергаются теперь решительному переосмыслению и переакцентировке.

«...Между тем появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке: тот, кто еще не так давно ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги и был так часто виден между чиновников с своими густыми бровями и мигающим глазом, теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один бог ведает».

Оказывается, ни обойти, ни сгладить роковую черту нельзя. Смерть встает во всей своей непререкаемости и непреложности. Оказывается, это не праздничная материя и не легкая, но страшная («появление смерти... было страшно...»). В другом месте Гоголь писал: «...торжественный тон от мысли приближения к такой великой минуте, какова смерть». В эпизоде смерти прокурора автор и заговорил таким «тоном».

Это не только страшная материя, но и философская, подводящая к самым широким обобщениям. Нигде так не уместна параллель гоголевской поэмы с «Пляской смерти», как в виду указанного эпизода. Ведь это поистине очная ставка со смертью, вторгающейся внезапно и неотразимо («...вдруг, как говорится, ни с того, ни с другого...»). И она как бы сохраняет у Гоголя должностной и сословный аспект (вспомним у Гольбеина: смерть судьи, дворянина, монахини и т. д.), настигая человека в апогее его деятельности. Правда, верный себе Гоголь оставляет здесь существенный момент неопределенности, поскольку внутренний мир персонажа, как правило, закрыт и мы не знаем, какие процессы в нем в действительности происходят. «...Стал думать, думать и вдруг... умер». Беспokoила ли прокурора юридическая сторона дела, непосредственно упирившаяся в его должностные обязанности или упущения, — словом, был ли это «должностной страх»? Или для него оказался не под силу сам акт мышления, некоторое чрезмерное напряжение умственной деятельности, не сумевшей сладить с тайной Чичикова? Неизвестно...

Между тем сам факт смерти побуждает к коренным вопросам о смысле жизни, которые ставит повествователь («...зачем он умер или зачем жил...»), не отвечая, правда, на них, но оставляя, подобно огромным, давящим тайнам. В то же время очевиден контраст между такой реакцией на смерть со стороны повествователя и со стороны персонажей, не могущих выйти из круга своих повседневных, практических забот (проводившие тело прокурора чиновницы «были заняты живым разговором», рассуждая, вероятно, «о приезде нового генерал-губернатора и... насчет балов, какие он даст...»). В заметках к первому тому поэмы, Гоголь подытожил этот вопиющий контраст: «Смерть поражает нетрогающийся мир». Можно просле-

дить эту нить и за пределами «Мертвых душ». В статье «В чем же наконец существо русской поэзии...», говоря о гибели великих русских поэтов, которая должна была бы потрясти современников, Гоголь прибавляет: «...никого это не поразило. Даже не содрогнулось ветренное племя».

Поэтике Гоголя свойственно то, что можно назвать приемом заманивания в ловушку до определенного момента повествование развивается в одной, условно говоря, легкой тональности, и кажется, что иной и быть не может. Так в «Шинели» автор поначалу встает на насмешливую точку зрения по отношению к персонажу, как бы сливаясь (и заставляя нас слиться) с теми, кто «натрунились и наострились вдоволь» «над вечным титулярным советником». Но чему посмеешься, тому и послужишь, говаривал И. С. Тургенев. Именно потому, что мы «посмеялись» над героем, поступили с ним «несправедливо», «жестoko», возможно изменение нашей оценки — изменение, которое повествователь искусно готовит путем ряда стимулирующих моментов («гуманное место»¹² — один из них, но не единственный, как это склонно было считать литературоведение 20-х годов, чрезмерно противопоставляя этот пассаж остальному тексту).

Аналогична и функция сцены смерти прокурора. И до этой сцены в течении поэмы, в ее эмоциональном тоне возникали контрастные тона, но они кружились как бы вокруг основного мотива: говорилось о неправильном, пансионном воспитании (в связи с Маниловой), о сходстве людских типов на высших и низких ступенях человеческого совершенствования (в связи с Коробочкой), о мертвящем дыхании старости (в связи с Плюшкиным) и т. д. Сцена с прокурором попадает в самый больной, главный нерв, ибо она прямо «трактует» проблемы жизни и смерти, их соотношения, тайны смерти и предназначения человеческого существования и т. д. и т. п. И трактует не так, как можно было ожидать по шутивому тону повествования (ср. выражение Герцена: «...смешные слова веселого автора раздаются»), но во всем объеме серьезности и торжественности, указывая высшую точку, с которой следует смотреть на явления. Хотя момент проблематичности и неопределенности, как мы говорим, остается, все же эту сцену можно рассматривать как известный корректив к фигуре фикции, вносящий сюда некоторую долю устойчивости. Но именно корректив, а не отмену этой фигуры: поэма — по крайней мере первый ее том — построена на известной антитетичности художественных принципов, отнюдь еще не приведенных «к одному знаменателю».

¹² Так принято называть то место повести, где описывается реакция «молодого человека», возмущившегося издевательствами над Башмачкиным.

Рассмотрим случаи чисто стилистического выражения в поэме фигуры фикции. Оказывается, в отчетливом, законченном виде их не так уж много.

Чаще всего фигура фикции применяется к Чичикову (примеры мы уже приводили).

Встречается она и в описании Манилова: «Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан...» И в характеристике губернатора, «который, как оказалось, подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой», а также к части его гостей: «...другой род мужчин составляли... такие же, как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие».

Последний, кто удостаивается такого же оборота — Наполеон. Полицеймейстер, видевший его в кампании двенадцатого года, нашел, что он, подобно Чичикову, «тоже нельзя сказать чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок».

Наконец, еще один, менее выраженный случай — описание пения Селифана: «...затянул песню не песню, но что-то такое длинное, чему и конца не было».

Все эти примеры (кроме одного, с Маниловым) прямо или косвенно соотносятся с Чичиковым. Губернатор, определенный род мужчин на его «вечеринке», наконец, сам Наполеон — это в данном случае проекция Чичикова, о чем говорит и характер ввода фигуры фикции («подобно Чичикову»). Сложнее обстоит дело и с пением Селифана. Но дело в том, что, как заметил еще А. Белый, Селифан тоже некое подобие главного героя: «Селифан, правая пристяжная — олицетворение поэзии в Чичикове»¹³. И — поразительное подтверждение этой мысли: оказалось, странное пение Селифана буквально предваряет таковое же действие Чичикова! Довольный, после свершения удачных операций, он «затянул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачав слегка головой, сказал: «Вишь ты, как барин поет!»

Концентрация фигуры фикции вокруг Чичикова понятна. Он сердцевина миражной интриги; через него фигура фикции переходит в сюжет. Но чем объясняется случай с Маниловым — собственно единственный, когда фигура фикции применяется к другому персонажу, помимо Чичикова и его двойников?

Дело в том, что положение Манилова в системе образов несколько особое. У него нет ни корысти, ни жадности, ни завистливости, ни склонности к обжорству или к азартным играм — словом, всего того, что отличает других персонажей. Напротив, ему свойственно дружеское расположение, доброта, постоянная готовность

¹³ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 100.

прийти на помощь и оказать услугу; цели его нематериальны, духовны: «следить какую-нибудь этакую науку, чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так сказать, паренье этакое». В иерархии человеческих способностей и интересов все это ценности высшего порядка, ставящие Манилова на особое место, заставляющие подозревать в нем присутствие живой души (о которой неслучайно упоминает и герой: «...расшевелило душу»). Не ясно, однако, из какого источника выходят эти движения и заключено ли в них подлинное содержание. «Ни то, ни се» — то есть не существо, погрязшее в низменной материальности, но и не человек в высшем смысле слова. Но кто же? Неизвестно... Мы вновь сталкиваемся с каким-то уклонением природы от ее собственного порядка.

Неправильность заключена именно в отношении к дилемме: мертвый — живой, то есть неодухотворенный или одухотворенный. Кажется, что Манилов одухотворенный, а на самом деле нет, ибо одухотворенность функционирует в нем как пустой прием, механистичность выступает в самой духовности (характерен гастрономический, вкусовой образ — избылие «сахару» в приятных манерах Манилова), омертвлению подвержено то, что не должно и не способно быть омертвленным (*мертвые души!*). Все остальные персонажи поэмы не способны ввести нас в заблуждение: каждого принимаешь за того, кем он является на самом деле. А Манилов — способен и обмануть, вовсе не желая того и не стремясь к обману (в этом — его парадоксальная близость к Хлестакову). Это — мимикрия духовности, здесь фигура фикции сигнализирует о логике «разрыва, зияния» (выражение С. Г. Бочарова), в данном случае проходящего через сферу духовности.

Другой «разрыв» проходит между сферами духовности и материальности как таковыми. Выше уже отмечалось, что оба начала образуют в поэтике Гоголя полюса с сильнейшим взаимоотталкиванием¹⁴. Но оба полюса как бы смотрят друг на друга. Вспомним одно из авторских отступлений по поводу не смущаемого ничем аппетита Чичикова: он, автор, «завидует» тем людям, «что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком... и стерляжья уха с налимами и молоками шипит и ворчит у них меж зубами...» и т. д. Конечно, восхищение автора иронично, но все же, все же... нет ли в его притворной «зависти» доли зависти истинной; ирония ведь камуфлирует подлинный источник высказывания.

У Гоголя душа и тело антагонистичны (ср. характерный оборот из его письма родным от 3 апреля 1849 г.: «Заплывет *телом* душа — и Бог будет позабыт. Человек так способен оскотиниться, что даже страшно желать ему быть в безнуждии и довольствии»). Но при этом «душа» с завистью взирает на «тело», как бы сознавая в виду

¹⁴ См. наст. изд., с. 121 и далее.

его неколебимой осязаемости свою эфемерность и воздушность. Гоголю знаком типично романтический образ полета души, покидающей свою земную оболочку и возносящейся высоко в небо (см. в первой редакции «Тараса Бульбы»: человек «волен, только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность»). Но в беспредельности и нескованности полета душа не перестает томиться по оставленной ею материальности. У Гоголя оба полюса взаимоотталкиваются, но не переходят один в другой, не сливаются — это именно «логика разрыва и зияния», со всем вытекающим отсюда конфликтным напряжением.

В «Мертвых душах» логика разрыва, в частности, выразилась в характерах, тяготеющих к двум полюсам: с одной стороны, Чичиков и Плюшкин, то есть лица с биографией, с более или менее полно обозначенной эволюцией, с бóльшим участием авторской интроспекции и т. д., а с другой — лица, взятые статично: Манилов, Коробочка, Собакевич, Ноздрев, собственно все остальные персонажи первого тома (во втором томе пропорция несколько меняется в пользу первой группы). Различие между ними выступает не как различие между людьми одухотворенными и погруженными в бездушную телесность и мертвенности, а как между людьми с более или менее плавным переходом, плавным соприкосновением контрастных начал и лицами с резким разрывом души и тела — разрывом, образно зафиксированным в том же Собакевиче, у которого, казалось, и в самом деле душа пребывала, «как у бессмертного кашея, где-то за горами». Между тем для автора поэмы этот разрыв стал практически творческой проблемой, ибо в нее упирался процесс возрождения мертвых душ. Сказалась она в том, что яснее всего, видимо, обозначилось перед мысленным взором Гоголя возрождение Чичикова и Плюшкина (только о них и существуют на этот счет авторские указания) как характеров, в структуре которых заложена логика постепенности и перехода. Остальные же лица, видимо, готовили автору немалые трудности.

В «Размышлениях Чичикова о героях «Мертвых душ»¹⁵, написанных скорее всего уже после завершения первого тома, в разгар работы над вторым, специально готовится о соприкосновении отрицательных свойств персонажей с позитивными: Коробочка скопидомничает, но она богомольна, сохранила в деревне «порядок». Собакевич «плут», но «не разорил мужиков» и т. д. «Размышления» словно подготавливают исправление названных лиц, но еще не касаются самого главного: как вернуть им самую душу. Чудо ли необходимо, чтобы душа Собакевича из тридцатого царства вернулась к своему хозяину, или какое-либо другое потрясение, чтобы обнаружилось ее присутствие? Так ведь только со смертью прокурора и

¹⁵ Заглавие принадлежит не Гоголю, а редактору его сочинений.

«узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал»...

7

Еще не обращено внимание, что в поэтике «Мертвых душ» особую роль играют моменты внешнего толчка. Внешний же толчок семантически родственен пробуждению, пробуждение же предполагает сон. Так выстраивается смысловой ряд: сон, толчок, пробуждение...

Первый день пребывания Чичикова в городе был завершен «крепким сном во всю насосную завертку». По окончании загородного вояжа Чичиков «заснул сильно, крепко, заснул чудным образом...». После оформления купчих заснул Чичиков, заснули оба его крепостных, «поднявши храп неслыханной густоты, на который барин из другой комнаты отвечал тонким носовым свистом», а потом и вся «гостиница объялась непробудным сном».

Порою же кажется, что спит не только «вся гостиница», но весь город, и вся губерния, и все государство. «...Веки проходят за веками — полмиллиона сидней, увальней и байбаков дремлет непробудно...»

Детализированный и разветвленный образ сна связан с основным мотивом поэмы — омертвления и оживления. Сон, по древним мифологическим представлениям, в том числе и библейским, — перифраз смерти. У Гоголя подразумевается омертвление духовное, и образы сна оттеняют и усиливают это значение — порою до степени символа. В «Размышлениях Чичикова...» сказано: «Он позабывал то, что наступил ему тот роковой возраст жизни, когда все становится ленивей в человеке, когда нужно его будить, будить, чтоб не заснул навеки».

Так намечается и тема пробуждения ото сна, причем, оказывается, существуют такие, которых ни за что не разбудишь. «Кто был то, что называют тюрюк, то есть человек, которого нужно было подымать пинком на что-нибудь; кто был просто байбак, лежавший, как говорится весь век на боку, которого даже напрасно было подымать: не встанет ни в каком случае».

«Пинок» — это и есть та внешняя причина, толчок, который способствует (а иногда и не способствует) пробуждению.

В главе о Коробочке эту роль выполняет муха, забравшаяся Чичикову «в самый нос, что заставило его крепко чихнуть — обстоятельство, бывшее причиною его пробуждения». Несомненная вариация и развитие этого эпизода — описание «школьника, которому сонному... засунули в нос гусара»: «он пробуждается, вскакивает, глядит, как дурак, выпучив глаза, во все стороны...»

Наконец, не случайно и то, что описание ажиотажа, вызванного аферой Чичикова, стилизовано под сцену пробуждения, причем

всеобщего: «Как вихрь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!», вылезли все те, кто «знались только... с помещиками Завалишиным да Полежаевым»; выражения же эти вместе с другими: «заехать к Сопикову и Храповицкому» — означают «всякие мертвецкие сны на боку, на спине и во всех иных положениях, с захрапами, носовыми свистами и прочими принадлежностями». Это, выражаясь языком почтмейстера, «в некотором роде целая поэма» сна. И вот произошло, казалось бы, невозможное: перед странным «предприятием» Чичикова даже сон отступил!

Все это должно быть осознано на фоне устойчивых мифологических представлений, согласно которым пробуждение ото сна есть воскрешение посредством вмешательства высшей силы. В рассказе о воскрешении Лазаря использована сходная символика: «Лазарь уснул... но я иду разбудить его»; то же самое в притче о воскрешении дочери Иаира: «Она не умерла, но спит... И, взяв ее за руку, возгласил: девица! встань». В «Мертвых душах» перед нами как бы травестированный парафраз евангельского чуда, скрывающий в себе двойственный, мерцающий смысл.

С одной стороны, самим своим комизмом и травестированием он передает момент недолжного и негативного: в роли «воскресителя» — Чичиков, а сама направленность процесса есть переход от спячки к тупой и бессмысленной жизнедеятельности, равносильной еще большему омертвлению. Но, с другой стороны, не только присутствие этой темы, но и ее особая роль свидетельствуют о том, что в последующих томах функция ее, возможно, будет изменена. Словом, все это говорит о пробуждении (возрождении) истинном. Гоголю при обдумывании общего замысла поэмы был свойственен перевод определенных структурных моментов из одной смысловой плоскости в другую. Он даже писал, что поэма, появившаяся на свет как шутовская карнавальная повозка, со временем обратится в триумфальную процессию. Не замышлялось ли подобное обращение и самого момента пробуждения?

Вообще говоря, для Гоголя, «трактующего» проблемы души человеческой и ее возрождения, характерны два ряда образов, выражающие двойственность подхода. Один ряд — образы лечения, хозяйственного устройства, строительства и т. д., то есть образы, передающие длительность процесса, а также более или менее активное участие в нем воли и способностей самого субъекта. Другой ряд — это образы чуда: воскрешение совершается здесь внезапно («вдруг»), неожиданно для самого субъекта и вызвано вмешательством высшей силы.

Образы первого ряда нашли наиболее полное выражение в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и в примыкающих к нему документах (ср., например, фразу из письма к П. А. Плетневу от 12 декабря 1846 года: «Мне следовало до времени, бросивши всю житейскую заботу, поработать внутренне над тем хозяйством, кото-

рое прежде всего должен устроить человек...»). Определенное место, по-видимому, должны они были занять и в «Мертвых душах» (ср., например, замечания во втором томе о «последней закалке», которую должен был бы принять, но не принял характер Тентетникова), хотя, какое точно место, неизвестно. Поэтому, не делая никаких окончательных выводов, обратим внимание на саму двойственность образных рядов, на то, что в «Мертвых душах» определенная роль — и, видимо, не малая — отводилась чуду. «Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: вперед? Кто, зная все силы, и свойства, и всю глубину нашей природы, одним чародейным мановеньем может устремить на высокую жизнь русского человека?» Заметим, что здесь подчеркнуты внезапность и «чародейная» сила.

Двойственность образов передает глубокую противоречивость всей проблемы. Больную, зачерствевшую, обросшую корою, изуродованную душу можно лечить и перестраивать; мертвую — можно лишь воскресить, без чуда здесь не обойтись. Вместе с тем Гоголю важно было найти модус перехода одного процесса в другой. Он не мог полагаться только на чудо, так как хотел остаться на почве реальности, указывая современникам действительный путь спасения. Но он и не мог положиться только на «лечение» и жизнестроительство, так как не верил в их единственную, самостоятельную силу. Отсюда — перспектива совмещения того и другого. В какой мере удалось бы это сделать, никто не скажет, но едва ли можно сомневаться в том, что в указанную антиномию в конечном счете — и с точки зрения философии, и с точки зрения поэтики — упиралась вся проблема реализации колоссального гоголевского замысла.

1986

V. «ПОВЕСТЬ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ» КАК ВСТАВНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Проблему органической принадлежности «Повести о капитане Копейкине» к «Мертвым душам» как к целому невольно поставил цензор поэмы А. В. Никитенко. Не решившись пропустить «Повесть...», Никитенко, благоволивший Гоголю, по-видимому, полагал, что эта потеря окажется для произведения не столь уж чувствительной. Но писатель был другого мнения, и цензурный запрет вызвал у него чуть ли не вопль отчаяния. «...Без Копейкина я не могу и подумать выпустить рукописи, — писал он Н. Я. Прокоповичу. — Скажи, что я молю отстаивать во что бы то ни было» (XII, 55). И в письме к Никитенко: «...уничтоженье Копейкина меня много смутило. Это одно из лучших мест. И я не в силах ничем залатать ту прореху, которая видна в моей поэме».

Соотношение повести с основным текстом можно понимать двояко: прежде всего с точки зрения проблемных и ассоциативных связей и переключек, что уже достаточно подробно и глубоко освещено Ю. Лотманом. Разбойничий мотив вплетается в семантический ореол вокруг центрального персонажа; Чичиков — «капитан Копейкин, он же разбойник, бежавший в соседней губернии от законного преследования, он же делатель фальшивых ассигнаций»¹. «Повесть концентрирует этот мотив, открывая в нем и серьезный и пародийный смыслы (Чичиков — «антиразбойник»)»².

Все это справедливо, но есть еще и вторая сторона, которая Ю. Лотманом не затронута. Исследователь отвергает мнение о «Повести...» как о «вставной новелле, механически включенной в текст поэмы и сюжетно не связанной с ее основным ходом»³. Между тем это все-таки именно «вставная новелла» или, во всяком случае, вставное произведение. В рассуждениях исследователя понятием «механичности» подменяется понятие «вставленности» или «отдельности». Конечно, «Повесть о капитане Копейкине» не механически включена в поэму, с которой она крепко и, так сказать, перекрестно связана упомянутыми выше ассоциациями и семантическими параллелями. Но событийно она не связана с «основным» (да и не только с основным) ходом событий, образуя собственный, отдельный сюжет — сюжет в сюжете.

Существование подобных художественных образований давно уже зафиксировано наукой, особенно применительно к старому роману: «Если внутри романа остаются совершенно законченные новеллы (т. е. которые мыслимы вне романа, сравни рассказ пленника в «Дон Кихоте»), то такие новеллы имеют название «вставных новелл»⁴. Следует уточнить: не только «мыслимые», но и подаваемые как самостоятельные вещи, демонстрируемые в этом своем качестве, часто с помощью специального заголовка (ср. «Повесть о капитане Копейкине»), иногда же и обозначением жанра. У Гоголя, впрочем, это обозначение неявное: «повесть» может быть просто синонимом «истории». Двойственно и другое определение, которым почтмейстер предваряет свое повествование — «поэма». Может подразумеваться или нечто превосходное в своем роде, воздействующее на воображение, скрывающее в себе богатые возможности («...презанимательную для писателя, в некотором роде, целую поэму»), или же действительно жанр как таковой. В последнем случае слово коррелирует с жанром целого произведения, но особым, несколько ироническим образом: в рамках «Мертвых душ» как поэмы возникает еще одна поэма, но специфическая — «в некотором роде».

¹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова... С. 248.

² Там же.

³ Там же. С. 236.

⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. М.; Л., 1930. С. 197.

Наконец, самостоятельность «вставной новеллы» часто оттеняется еще и тем, что основному тексту она противостоит как устный рассказ письменному. Именно так обстоит дело в «Мертвых душах».

Однако у Гоголя вставной характер повести выполняет еще дополнительную функцию, что гармонирует с общим, чрезвычайно оригинальным строем всей поэмы. Но прежде чем об этом говорить, присмотримся ближе к жанру «Повести...».

Хотя различие новеллы и смежных жанров, в частности повести, очень часто условное, но есть серьезные основания считать, что в данном случае перед нами именно новелла. Помимо малого объема текста (пять печатных страниц с небольшим), решающим оказывается фактор, отмеченный в известном высказывании Гете о новелле: «Новелла — не что иное, как случившееся неслыханное происшествие» (И. П. Эккерман, «Разговоры с Гете», запись от 25 января 1827 г.). Одно «происшествие», событие доминирует над остальными; все, что было раньше, подводит к нему; все, что потом, является следствием. Центральное происшествие, или, по терминологии М. А. Петровского, специально разбиравшего «морфологию новеллы», «органическое ядро»⁵ — это столкновение Копейкина с «вельможей», выпроводившим его из приемной. Участие Копейкина в кампании двенадцатого года, увечье, прибытие в Петербург — предыстория. Появление в рязанских лесах разбойников и указание (в окончательной редакции, до- и подцензурной, правда, оборванное на полуслове), что ее «атаман» — Копейкин, — все это завершение, финал. По законам новеллы действие после центрального происшествия довольно быстро стремится к развязке. Сократив заключительную часть произведения и опустив подробности, касающиеся разбойничества Копейкина, Гоголь придал финалу более новеллистический характер. Дальше, как выражается почтмейстер, «начинается, можно сказать, нить, завязка романа», но эта «нить» не подхватывается, так как к сущности новеллы она уже ничего не добавила бы. Последняя фраза, что «и атаман-то этой шайки был, сударь мой, не кто другой...», говоря, словами Петровского, пуантирует новеллу: вельможа советовал Копейкину самостоятельно искать средства — вот он и принял решение.

Новеллистическое построение «Повести о капитане Копейкине» находит соответствие в тексте первого тома поэмы как целом. Жанр «Мертвых душ», как известно, очень сложное и оригинальное образование, в котором переплелись самые разные жанровые традиции — и пикарески, и романа путешествий, и просто романа в гоголевском его понимании, т. е. романа, близкого драме (такое понимание зафиксировано в «Учебной книге словесности для русского

⁵ Петровский М. А. Морфология новеллы // *Ars poetica*. Под ред. М. А. Петровского. М., 1927. Вып. 1. С. 70.

юношества»), и поэмы дантовского типа⁶. По этой яркой и пестрой жанровой ткани пропущена и тонкая новеллистическая ниточка — по крайней мере так обстоит дело в первом томе. Новеллистическое ядро в нем — это «предприятие, или, как говорят в провинциях, пассаж», т. е. афера с мертвыми душами. Закljučая этой фразой первую главу, повествователь отделяет предысторию от «ядра» (другая, хронологически более ранняя предыстория — прошлое Чичикова — будет дана ретроспективно, в одиннадцатой главе). Ядро это, так сказать, вытянутое: предприятие Чичикова разбито на ряд последовательных шагов, продвигается от сделки к сделке, но во всем этом есть свое единство и округленность — герой имеет дело с определенным числом лиц, помещиками только одной губернии, затем завершает все сделки одним оформлением купчих, одной пирушкой у полицеймейстера, одним балом у губернатора и т. д. Благодаря этому все перипетии судьбы Чичикова в первом томе сливаются в *одно большое событие*, достигающее кульминации в предпоследних двух главах, а затем стремительно идущее к развязке — с отъездом Чичикова, близким к бегству, заканчивается его «предприятие», или «пассаж», в городе NN.

Жанровым сходством, хотя и некоторым (не будем его преувеличивать), «Повести о капитане Копейкине» и всего текста оттеняется самостоятельность первой по отношению ко второму. Предметом читательского ожидания, колебаний, а затем и узнавания становится само свойство «Повести...» быть самостоятельной — при видимой несамостоятельности. Это связано с соотношением центральных персонажей — Чичикова и Копейкина: кажется, что они в конце концов совместятся, в результате же они предельно разводятся.

Вспомним, в какой момент действия вышел на сцену почтмейстер со своей версией. Напряжение достигло высокой степени, причем суждения о том, кто таков Чичиков, тяготеют к двум полюсам: «...оказалось вдруг два совершенно противоположных мнения, и образовалось вдруг две противоположных партии» — мужская и женская, версия, связанная с «мертвыми душами», и версия похищения губернаторской дочери. Затем наступила полная нерешительность и неопределенность, когда выдвигающий ту или иную точку зрения сам же внутренне готов ее опровергнуть: «...один говорил, что Чичиков делатель государственных ассигнаций, и потом сам прибавлял: а может быть, и не делатель; другой утверждал, что он чиновник генерал-губернаторской канцелярии, и тут же присовокуплял: а, впрочем, черт его знает...» и т. д. Версия, предложенная почтмейстером, казалось, должна была дать правильный ответ, так как явилась плодом усиленной внутренней работы («вдруг почтмейстер, оставившийся несколько минут погруженным в какое-то размышление...») и

⁶ Подробнее см. наст. изд., с. 288–328.

т. д.). Однако истины в этой версии оказалось еще меньше, чем в двух предыдущих, противоположных, ибо последние хотя бы оттачивались от действительных фактов поведения Чичикова — его проделок с «мертвыми душами» и интереса к губернаторской дочке; новая же версия пренебрегала даже физическим несходством обоих лиц, Чичикова и Копейкина, что предельно, гротескно заострено («...ведь капитан Копейкин, ты сам сказал, без руки им ноги, а у Чичикова...»). Мыслительная работа почтмейстера оказалась родом самовнушения: ему достаточно было только услышать слово «разбойник» (не есть ли Чичиков «переодетый разбойник»), чтобы воображение, закусив удила, пренебрегло уже всем остальным.

Оригинальность «Повести...» не в утверждении несходства центральных персонажей, а в характере его подачи. Литературная традиция знает два варианта: вставное произведение повествует или об одном из персонажей (так у Гете в «Ученических годах Вильгельма Мейстера» рассказ о Сперате и его дочери), или заведомо о другом (повесть об Амуре и Психее в «Золотом осле» Апулея, многочисленные вставные новеллы в сервантовском «Дон Кихоте», в плутовском романе «Жиль Блаз из Сантьяны» Лесажа или, скажем, в «Русском Жилблазе...» В. Т. Нарезного и т. д.). Мы или идентифицируем персонажей (например, дочь Сператы с Миньоной), иногда идентифицируем не сразу, но лишь к концу произведения, или же заведомо отказываемся от такой идентификации (например, «История про портняжку из Саксенгаузена» в «Повелителе блох» Гофмана). Но у Гоголя ни тот, ни другой случай: «Повесть...» предлагается как повествование о персонаже основного текста (даже главном персонаже); в действительности же — в смысле уподобления и узнавания — она не имеет к нему никакого отношения. Впрочем, все это не исключает других связей повести (семантических, ассоциативных) с остальным текстом⁷.

Обратимся теперь к этим связям. Все они так или иначе протекают из темы разбойничества, центральной для «Повести...», и могут быть сгруппированы по нескольким мотивам.

Прежде всего — мотив приобретения денег во что бы то ни стало. «Не случайно фамилия Копейкина невольно ассоциируется с основным лозунгом его жизни: «Копи копейку». Гимн копейке — единственное родовое наследство Чичикова»⁸.

Затем характерна одинаковая направленность деятельности обоих — на государственное, казенное. У Чичикова такое направ-

⁷ См. наст. изд., с. 413–414.

⁸ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 249. — В связи с «денежной фамилией» гоголевского персонажа уместно привести такой факт. В водевиле П. А. Каратыгина «Дом на Петербургской стороне» (поставлен в 1838 г.) фигурирует Варфоломей Сидорыч Копейкин, домовладелец-скряга, о котором говорится: «С жильцов берет втридорога, а самому душа дешевле гроша, каждая копейка алтынным гвоздем прибита...» (Русский водевиль. Л.; М., 1959. С. 148–149).

ление — преимущественное (т. е. в афере с мертвыми душами, но не в чиновничьей службе, когда он берет взятки с просителей, частных лиц), у Копейкина же — единственное, ибо он выступает как благородный разбойник, карающий государственного монстра. «Если проезжающий по какой-нибудь, т. е. своей надобности, — ну, спросит только, зачем — да и ступай своей дорогой. А как только какой-нибудь фураж казенный, провиант или деньги, словом... все, что носит, так сказать, имя казенное, спуску никакого». Правда, это строки из черновой редакции «Повести...», в окончательной же ни слова о характере разбойничьих устремлений Копейкина не говорится, и, следовательно, мотив сопоставления его и Чичикова деятельности не получил развития, был отброшен.

Зато полностью сохранил свою силу мотив сопоставления облика и, так сказать, духовной физиономии обоих персонажей. Тут извлекается максимальный художественный эффект: с одной стороны, некоторая бесшабашность, угловатость и неотесанность Копейкина, без всяких уловок и хитростей добывающегося своих прав (в данном случае включаются другие ассоциативные возможности его фамилии, что, впрочем, в черновой редакции было выведено на поверхность: «всякому жизнь — копейка, забубенная везде жизнь...»). С другой стороны — чичиковская благообразность, округлость, вкрадчивость, соблюдение внешних приличий, что заведомо исключало всякое подозрение в «разбойничестве»: «...сверх наружности, которая сама по себе была уже благонамеренна, в разговорах его ничего не было такого, которое бы показывало бы человека с буйными поступками».

Если суммировать все отмеченные выше связи и ассоциации «Повести...» с остальным текстом, то они сводятся к двум принципам — или сходство, или различие. Но это только один слой поэмы, за которым скрывается другой, где семантические переклички тоже попадают в сферу действия гоголевской иронии. В частности — это относится к мотиву приобретения, «копейки».

Дело в том, что копейка — знак «правильного» накопления, основанного на усердии и методичности, на постепенном наращивании суммы, что хорошо передается пословицами: копейка рубль бережет, копейками рубль крепок и т. д. И отец Чичикова внушал ему нечто подобное: «...больше всего береги и копи копейку». Путь «правильного» добывания копейки открывался и перед героем «Повести...», если бы не увечье. «Капитан Копейкин видит, нужно работать бы, только рука у него, понимаете, левая»; к самостоятельному пропитанию призывал его и отец (параллель к наставлению Чичикова-старшего), затем генерал и, наконец, вельможа, начальник некой «высшей комиссии». Но Копейкин выполняет этот совет по-своему: «Когда генерал говорит, чтобы я поискал сам средств помочь себе, — хорошо, говорит, я, говорит, найду средства!».

Словом, дилемма такова: *или* честная «работа», *или* «разбойничество». Интересно, что эта дилемма сформулирована еще на подступах к «Повести о капитане Копейкине», в эпизоде о сапожнике Максиме Телятникове, причем и здесь копейка служит знаком честного, правильного приобретения. Максим Телятников (в размышлениях Чичикова) решает поступать «не так, как немец, что *из копейки тянется*», а вдруг разбогатеть. «Вдруг» — значит пуститься в авантюру с гнилой кожей, а затем с треском провалиться.

Итак, «Повесть...» судьбой ее центрального персонажа формулирует некую альтернативу «копеечному» накоплению — тут поведение персонажа вступает в противоречие с одной из семантических граней его фамилии. Но путь центрального персонажа всей поэмы, Чичикова, иной, не пересекающий ни одну из крайних точек дилеммы и проходящий как бы между ними. Это можно проиллюстрировать диалогом Чичикова с Костанжогло во втором томе, где последний советует Чичикову начинать «не с середины», а «с начала», не со «100 тысяч», а с «копейки».

«Сто тысяч» и «копейка» — это крайние вехи: обогащение мгновенное, легкое, с авантурой и нарушением закона (на что отважился Максим Телятников) и обогащение постепенное, законное и верное. Но Чичиков выбирает третий путь, начинает не с «копейки» и (в словоупотреблении Костанжогло) не с «ничего», а с особого, призрачного товара, каким являются мертвые души. Поэтому, кстати, весьма неоправданна и его уверенность в успехе, выведенная из превратно понятого предсказания Костанжогло: «в таком случае я разбогатею». Ведь «случай» Чичикова именно не «таков». И в конце концов он вовсе не «герой копейки» или, по крайней мере, к этому слову нужно сделать типично гоголевскую оговорку — «копейки *в некотором роде*».

Словом, и семантически «Повесть о капитане Копейкине» находится с остальным текстом в особых отношениях. Она намечает альтернативу перспективе «правильного» обогащения, но путь Чичикова ни с этой перспективой, ни с ее альтернативой не совпадает, хотя внешне напрашивается один из этих вариантов (т. е. совпадение с альтернативной перспективой). Это соответствует своеобразному положению «Повести...» как вставной новеллы, о чем говорилось выше: произведение предлагается как повествование о персонаже основного текста, но на самом деле никак с ним не идентифицируется; заявлено как принадлежащее целому, но в результате оказывается самостоятельным. Из всего этого следует еще несколько любопытных свойств «Повести...».

Прежде всего — описание реакции собравшихся на только что услышанную «Повесть...». Это место внешне вполне традиционно: оно соответствует обсуждению вставного произведения или произведения, включенного в циклы, — обсуждению, которое ведут другие персонажи, слушатели или читатели. До чтения (или слушания)

текста или после, или во время чтения, в перерывах присутствующие обычно обмениваются репликами, критикуют, спорят и т. д. Примеры тут бесчисленны: «Декамерон» Боккаччо, «Серапионовы братья» Гофмана, «Разговоры немецких беженцев» Гете; у нас — скажем, «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Антония Погорельского, «Вечера на Карповке» М. С. Жуковой, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского и т. д.

Но у Гоголя, в сущности, и здесь все строится иначе — на глубокой перелицовке художественной традиции. Обычно собеседники обсуждали содержание услышанного, высказывали различные мнения, объясняли мотивы поступков героя, хвалили или порицали его, делали обобщения. Если рассказ и признавался неуместным или неудачным, то по причинам приличия, вкуса и т. д. (так, в «Декамероне» после одной новеллы слушатели приходят к выводу, что «дамам рассказывать такие вещи негоже»). Ничего подобного слушатели «Повести о капитане Копейкине» не говорят! Они лишь чувствуют, что все услышанное *просто ни к чему*, а попытки почтмейстера объяснить и оправдаться (мол, в «Англии очень усовершенствована механика» и т. д.) воздвигают новые горы нелепицы.

С этим связано и другое. Весьма смутная граница между романом (или в широком смысле эпическим) повествованием и новеллистическим проходит, между прочим, по такому признаку, как наличие ретардации. Новелла, как правило, развивается целеустремленно, без отступлений в сторону; роман же тяготеет к нарочитым замедлениям. «Повесть о капитане Копейкине», при всей косноязычной манере рассказчика, обилии вводных оборотов («судары мои», «можете представить себе, в некотором роде» и т. д.) в отношении сюжета отвечает требованиям новеллы. Но, со своей стороны, в рамках большого текста вставная новелла о Копейкине выполняет функцию ретардации: в кульминационной точке, когда чиновники и их жены безуспешно пытаются разгадать тайну Чичикова и с нетерпением ждут «правильного» ответа, — предлагается версия, которая не просто уводит в сторону, но является заведомо нелепой. Это не ошибочный ход, а как бы отсутствие всякого хода. Неуместен сам факт рассказывания, что дает повод к новому взлету абсурда: чиновники, «наведенные остроумной догадкой почтмейстера, забрели едва ли не далее», после чего следует известный пассаж автора об «искривленных, глухих, непроходимых, заносящих далеко в сторону дорогах», избираемых «человечеством».

Таким образом, оригинальность «Повести о капитане Копейкине» как особого рода вставного произведения накладывает печать на все ее композиционные и семантические соотношения с остальным текстом. Умоляя сохранить «Повесть...», Гоголь писал Никитенко, что она нужна «не для связи событий, но для того; чтобы на миг *отвлечь* читателя, чтобы одно впечатление сменить другим...». Функция отвлечения подразумевает в данном случае полную перемену

материала, сцены действия и персонажей, затем существенную перемену повествовательной интонации; однако необходимость сохранения «Повести...», на которой настаивал Гоголь, диктовалась еще и тем, что под этим новым, изменившимся покровом продолжают развиваться и даже достигают апогея те кардинальные общие тенденции поэтики, которые лежат в основе «Мертвых душ».

1993

VI. «ПАМЯТЬ СМЕРТНАЯ» Данте в творческом сознании Гоголя

1

А. Н. Веселовский в своем известном исследовании о Данте отмечал, что вне Италии подъем интереса к автору «Божественной комедии» совпадал с идеалистическими течениями общества¹. Это верно применительно к русскому обществу в целом и творчеству Гоголя в особенности. Именно у Гоголя дантовские импульсы и дантовские реалии оказались вовлеченными в осуществление его гигантского художественного замысла. Того замысла, в котором, по выражению писателя, более всего «замешалось дело души» (VIII, 437). Но вначале о хронологии.

Пребывание Гоголя в нежинской Гимназии высших наук (1821–1828), а затем его первые шаги на писательском поприще совпали с началом популярности Данте в России. В критике и в частной переписке литераторов Данте все чаще фигурирует как «один из самых творческих, оригинальных гениев земли» (слова А. А. Бестужева из статьи «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем», 1833). Правда, в течение длительного времени (до середины 1830-х годов) мы не находим у Гоголя упоминания имени итальянского писателя, а также сколько-нибудь определенных свидетельств знакомства с его произведениями, однако господствующие представления о Данте не могли остаться бесследными. Поэтому есть смысл бегло упомянуть о тех элементах, которые составляли литературную репутацию Данте в России.

Прежде всего Данте воспринимался в аспекте жарких дискуссий о романтизме и классицизме, проходивших в то время в русской критике и проецировавшихся на всю историю мировой поэзии. Данте обычно связывался с периодом «истинного», то есть средневекового западноевропейского романтизма. У О. Сомова в его трактате «О романтической поэзии» (1823), восходящем к книге Жермены де Сталь «О Германии», творец «Божественной комедии» являл собою пример «борьбы вкуса романтического с классическим» и

¹ Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939. С. 151.

соответственно служил «как бы чертою прикосновения между поэзиями древнею и новою». У В. Кюхельбекера же в его знаменитой статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) Данте — уже безоговорочно корифей романтического искусства. С замечательным вдохновением эту мысль развивал Н. Надеждин в своей докторской диссертации (1830): «Божественная комедия» — «единственное в своем роде творение», «как бы великолепное зеркало, в котором отразился дух романтический во всей своей целостности»². У Н. Полевого, литературного противника Надеждина, итальянский поэт тоже фигурирует как «один из великих вождей романтизма» — наряду с Шекспиром, Кальдероном и другими («О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах», 1832).

Важным для будущего творца «Мертвых душ» могло оказаться и представление о жанровой природе «Божественной комедии». Если у А. Мерзлякова в восходящем к И. Эшенбургу «Кратком начертании теории изящной словесности» (1822) это произведение аттестовано как образец эпической поэзии, то романтику Н. Полевому бросается в глаза обшественное здесь «смешение» эпоса с драмою (статья о «Борисе Годунове», 1833). В аспекте жанровой сложности подчеркивался и момент вхождения в новое искусство языческих мотивов; в связи с этим А. Бестужев упоминал о том, что именно Вергилий «some persona accorta провозаает поэта по всем закоулкам христианского ада» («О романе Н. Полевого...», 1833).

Особенное значение для Гоголя имело глубокое почитание итальянского поэта Пушкиным. Гоголь печатно и устно отметил пушкинские произведения, созданные под влиянием Данте, но это произошло позднее, после их опубликования (об этом ниже). Однако следует упомянуть, что к моменту личного знакомства с Пушкиным (май 1831 года) интерес последнего к творцу «Божественной комедии» развивался, что называется, по восходящей линии, свидетельством чего остались многие строки, как не опубликованные («Зорю бьют... Из рук моих ветхий Данте выпадает...», 1829), так и опубликованные («Андрей Шенье», 1826; «Суровый Дант не презирал сонета...», 1830; и т. д.). Трудно себе представить, чтобы подобные вещи прошли мимо Гоголя, особенно это относится к последнему стихотворению, появившемуся на страницах весьма интересовавшего его журнала «Московский вестник». Существенный штрих в общей картине дантовских интересов Пушкина в это время: общавшийся с ним в Петербурге М. Погодин пишет Шевыреву в Италию (11 мая 1831 года): Пушкин «умоляет тебя приняться за Данта»³ — пожелание, которое Шевырев выполнил...

² Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 201.

³ Русский архив. 1882. Кн. 3. С. 185.

Что же реально мог прочесть Гоголь из Данте? Гоголь еще не знал итальянского, он читал с трудом по-французски и еще хуже по-немецки (а также по-латыни). К французским (и латинским) текстам он обращался в научных и преподавательских целях, однако едва ли в круг этих текстов входили такие сложные художественные произведения, как дантовские. Остаются тексты русские. До прозаического перевода «Ада», осуществленного Ф. Фан Дим (1842), «Божественная комедия» переводилась в России лишь в сравнительно небольших фрагментах (хронологически первый фрагмент, в прозе, из 28-й песни «Чистилища», в альманахе «Приятное и полезное препровождение времени» за 1798 г.; затем четыре стихотворных отрывка А. Норова, 1823–1827; стихотворные переводы П. Катенина — эпизода об Уголино и трех первых песен «Ада», 1817, 1827–30). Исключать знакомство Гоголя с какой-либо из названных публикаций (особенно катенинской) нельзя, хотя и подтверждений этому у нас нет. По-видимому, знакомство молодого Гоголя с творчеством итальянского писателя оставалось непрямым — через посредников. Один из таких источников, кажется, еще не обратил на себя внимание специалистов, освещающих рецепцию Данте в России.

Говорим о научной литературе, к которой обращался Гоголь в связи со своими обязанностями по Петербургскому университету, где с июля 1834 по декабрь 1835 года он занимал должность адъюнкт-профессора кафедры всеобщей истории. Сохранившиеся наброски показывают, что гоголевский курс включал в себя и итальянскую историю времен Данте, в частности перипетию борьбы гвельфов и гибеллинов (у Гоголя — «джибелинов»). Среди рекомендуемых им источников — «Antiquitates Italicae medii aevi» Л. Муратори, «Istorie Fiorentine» С. Аммирато, «Istorie Fiorentine» Н. Макиавелли, где содержатся многократные упоминания о Данте, в частности об его изгнании. В своем же подробном конспекте книги Г. Галлама «View of the State of Europe during the Middle Ages» Гоголь воспроизводит ссылку на Данте: «Домашние революции и непостоянство успехов в заговорах были так часты во Флоренции» спустя долго после сей эпохи, что Дант сравнивает <ее> с большим, который, не находя покоя, думает себя облегчить, переменяя беспрестанно положение в своей кровати (смотри Чистилище, песнь 6, E si ben ti ricordi... etc.) (IX, 233)⁴. Не лишним будет отметить, что дантовская реминисценция имеет столь важный для Гоголя универсальный аспект, характеризуя состояние общества и страны в целом (знаменитое обращение к Италии, завершающее 6-ю песнь «Чистилища»: «Италия, раба, скорбей очаг...» и т. д.).

⁴ Как установил Н. Тихонравов, Гоголь пользовался французским переводом книги Галлама. Кстати заметим, что во втором томе этого труда есть достаточно подробная характеристика Данте (Hallam H. View of the State of Europe during the Middle Ages. Vol. II. L., 1818, P. 595–599).

В то время когда протекала профессорская деятельность Гоголя, в «Ученых записках императорского Московского университета» печаталась диссертация С. Шевырева «Дант и его век» (1833–34), замечательный труд, по оценкам специалистов-дантологов, «не утративший своего значения и по сей день»⁵. Гоголь, вполне возможно, уже в это время обратил внимание на исследование Шевырева (лично с ним еще не знакомый), хотя в интересах точности добавим, что подтверждений этому у нас нет.

Возможно, Гоголь прочитал и статью Александра Волконского «О «Божественной комедии» Данта Алигиери» («Современник». 1837. Т. 5), обсуждавшую некоторые предполагаемые источники произведения. Книжку журнала с этой статьей Гоголь видел у А. Тургенева и читал, но произошло это уже в сентябре 1837 года, когда Гоголь жил за границей, во Франкфурте.

2

На рубеже 1838–1839 гг. намечается важная веха в истории отношений русского писателя к Данте. Гоголь живет в Риме, продолжая работу над «Мертвыми душами». С декабря 1838 по апрель следующего года он проводит время в обществе Шевырева и по отъезде последнего пишет ему прямо-таки торжественные строки.

Дело в том, что Шевырев в недоледшем до нас письме сообщил, что он переводит «Божественную комедию». Гоголь 10 сентября (н. ст.) отвечает: «Ты за Дантом! ого-го-го-го! и об этом ты объявляешь так, почти в конце письма... Но не совестно ли тебе, не приложить в письме двух-трех строк? Клянусь моим честным словом, что желание их прочесть у меня непреодолимое!» Новость, сообщенная Шевыревым, упала на подготовленную почву: гоголевский интерес к Данте уже пробудился. 3 июня (н. ст.) 1837 г. Гоголь в письме Прокоповичу из Рима обронил фразу, которую можно истолковать таким образом, что он уже пробовал читать Данте в оригинале («После итальянских звуков, после Тасса и Данта, душа жаждет послушать русского»). В указанный же период римской жизни этот интерес усилился еще больше: именно в это время Шевырев работал над своим переводом (под первой публикацией 2-й и 4-й песен в «Москвитянине», 1843, № 1 — помета: «Рим. 1839»). Наверняка, он вел с Гоголем беседы о Данте и его творении, но о своих занятиях «не объявил», что и вызвало у того ревнивый упрек⁶.

⁵ Елина Н. Данте в русской литературе, критике и переводах // Вестник истории мировой культуры. 1959. № 1. С. 109.

⁶ Интерес Гоголя к Данте усилился, по-видимому, и под влиянием В. А. Жуковского. Последний встречался с Гоголем в Риме в декабре 1838—феврале 1839 года. Об увлечении Жуковским Данте в этот период см.: Янушкевич А. С. Жуковский и Данте // От Карамзина до Чехова. К 45-летию научно-педагогической деятельности Ф. З. Кануновой. Томск, 1992. С. 40.

В ответ на гоголевское письмо Шевырев послал фрагмент перевода (по-видимому, 1-ю песнь): «Читай. Благословишь ли?»⁷ И Гоголь благословил: «Прекрасно, полно, сильно! Перевод каков должен быть на русском языке Данта. Это же еще первые твои песни, еще не совершенно расписался ты, а что будет дальше! Люби тебя Бог за это, и тысячи тебе благословений за этот труд» (письмо от 21 сентября н. ст. 1839 г. из Вены). Приведенные эпистолярные строки интересны и тем, что содержат абсолютно достоверные сведения о чтении Гоголем дантовских текстов (помимо посланной Шевыревым песни он познакомился с двумя терцинами из песни 2-й, поскольку тот процитировал их в своем письме).

Затем мы видим Гоголя уже за книгой Данте — конечно же, «Божественной комедией». Принадлежит это свидетельство П. Анненкову, жившему вместе с Гоголем в Риме с апреля по июнь 1841 года, причем интересно, что чтение было повторяющимся, так сказать, раздумчивым: Гоголь «говорил, что в известные эпохи одна хорошая книга достаточна для наполнения всей жизни человека. В Риме он только перечитывал любимые места из Данте, «Илиады» Гнедича (т. е. в переводе Гнедича — Ю. М.) и стихотворений Пушкина»⁸. Гоголь явно обдумывал, изучал произведение, что было связано с новым этапом его работы над «Мертвыми душами».

После первых набросков, сделанных еще до отъезда за границу (в июне 1836 г.), Гоголь, по его словам, понял, что ему «многого недостает», он не умеет «еще ни завязывать, ни развязывать событий» и «нужно выучиться постройке больших творений у великих мастеров», — и он «принялся за них, начиная с нашего любезного Гомера». Очевидно, и Данте оказался в этом ряду. Косвенно это подтверждается свидетельством Шевырева: по выходе из печати первого тома «Мертвых душ» критик писал, что гоголевские сравнения напоминают Гомера, Ариоста и «особенно Данта» и что русский писатель «пошел по следам своих великих учителей». И ниже, приведя несколько примеров из Гомера и Данте: «Приемы славных

Еще один более ранний (и не ученный) факт знакомства Гоголя с произведением Данте. 17 марта 1838 г. польский миссионер Петр Земенков писал о своей встрече с Гоголем в Риме: «Умеет по-польски, то есть читает. Говорили долго о «Небожественной комедии»...» (*Кочубинский А.* Будущим биографам Н. В. Гоголя // *Вестник Европы.* 1902, февраль. С. 667). «Небожественная комедия» З. Краси́нского варьирует и развивает мотивы «Божественной комедии», и может быть, этим обстоятельством объясняется интерес Гоголя к произведению польского писателя. О «Небожественной комедии» см.: *Софронова Л. А.* Польская романтическая драма. М., 1992. С. 178 и далее.

⁷ Переписка Н. В. Гоголя: В 2-х т. М., 1988. С. 288.

⁸ *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 77. Гоголь читал Данте, скорее всего, в оригинале. К этому времени он уже достаточно свободно владел итальянским. Анненков упоминает о частом посещении им спектаклей итальянского театра, особенно когда шли пьесы Гольдони, которого «Гоголь весьма высоко ценил» (там же. С. 90).

учителей видны очень в сравнениях Гоголя»⁹, Шевырев подчеркивает факт сознательного изучения Гоголем «Божественной комедии», а он-то, конечно, был в курсе дела.

3

Настоящие заметки не являются сколько-нибудь полным сопоставлением «Мертвых душ» и «Божественной комедии» — это задача будущих исследований. Обозначим лишь самые главные линии сближения, а также — противостояния.

Необходимо прежде всего отметить (что обычно не делается) факт подспудного влечения русского писателя к создателю «Божественной комедии». Гоголь шел ему навстречу, еще не будучи знаком с его творением (или имея о нем лишь приблизительные, косвенные сведения), просто в силу некоторых особенностей своего психологического и художественного настроения. Кажется, единственным, кто мельком коснулся этого факта, был А. Григорьев. В его характеристике одной из ранних повестей Гоголя, «Страшной мести», отмечены «образы двух братьев Карпатских гор, осужденных на страшную казнь за гробом, эти дантовские образы народных преданий». Почему же «дантовские»?¹⁰ Не только ввиду их мрачного, сурового колорита, но и фабульной ситуации всей повести: обоим братьям, Ивану и Петро, определена мера загробного воздаяния высшим судом — самим Богом.

Кстати, можно и далее продолжить параллель. Вот сцена поднимающихся из гробов покойников, представителей рода Петро, терпящих в силу того же высшего приговора страшные муки: «Душно мне! Душно!» простонал он диким, не человеческим голосом» и т. д. Это напоминает, скажем, встающего из гроба Фаринату («Ад», песнь десятая), но также соответствует некоему общему изобразительному принципу: «...Перед нами души, отделенные от тела; но душам этим Данте придает нечто вроде тени тела, так что их можно узнавать, эти души могут произносить слова и физически страдать»¹¹.

Итак, идея Страшного суда и загробного воздаяния — вот та путеводная нить, которая вела Гоголя к Данте. Эта идея заронилась в его сознание еще в раннем детстве, когда мать рассказывала ему о награде праведникам и о вечной муке грешников — и «это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность». Подспудно связанный с этой идеей комплекс переживаний проявлялся на протяжении всего творческого пути Гоголя (упомянутая «Страшная

⁹ Москвитянин. 1842. Ч. 4. № 8. С. 359, 362. «Божественная комедия» фигурирует в гоголевской повести «Рим» (начатой в Риме, в 1838 или 1839 году) как предмет чтения учителя, воспитывавшего князя.

¹⁰ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 193.

¹¹ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 198.

месть» — один из тому примеров), причем не только в прямой, но и в трансформированной, подчас весьма причудливой форме. Так нельзя не признать влияния упомянутой идеи на «немую сцену» «Ревизора»¹². Наконец, в «Мертвых душах» эта идея приобрела особую, можно сказать, формообразующую роль. И тут вновь произошла встреча Гоголя с творцом «Божественной комедии» — под знаком универсальности и мессианизма¹³.

Ибо, как писал Шёвырев в упоминавшемся выше исследовании, «Дант почитал себя имеющим свыше звание к тому, чтобы сказать истину в лицо миру, поставить зеркало перед веком, обличить человечеству всю его внутренность и показать его грядущее, результат его жизни настоящей в образе Ада, муки вечной и отчаянной, Чистилища, муки, растворенной надеждою, и Рая, вечной и сотворенной радости»¹⁴. Это во многих отношениях близко Гоголю, начиная с мессианизма: он тоже был убежден, что высшей силой уполномочен сказать России (а через нее и всему миру) некое пророческое, спасительное слово, которое обличит всю меру падения и внушит надежду на будущее. И хотя в буквальном, теософском смысле в гоголевской поэме нет ни ада, ни чистилища (кстати, напомним, не признаваемого православием), ни рая, а также связанного с этим загробного воздаяния; не изображается «состояние душ после смерти (*status animarum post mortem*)»¹⁵, — но все совершается в ней как бы с оглядкой на «память смертную», на будущую жизнь души, на вечное существование. На очную ставку с этими универсалиями поставлена вся Россия, а через нее, повторяем, все человечество. «Мир вышел из колеи. На Данте возложена страшная обязанность его восстановить»¹⁶. Таковую же обязанность ощущал и Гоголь.

Отсюда стремление через внешнюю оболочку, через все поверхностное, случайное и повседневное проникнуть к неким субстанциональным силам бытия. Это то, что М. Бахтин применительно к «Божественной комедии» называет «сосуществованием всего в вечности»: «Эти разделения, эти «раньше» и «позже», вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир... нужно видеть мир как одновременный»¹⁷. И у Гоголя ответ на вопрос: что такое вообще мир русской жизни? — прямо вытекает из вопроса: что та-

¹² См. об этом в наст. изд., с. 214.

¹³ Параллель между «Мертвыми душами» и «Божественной комедией» проводили еще современники Гоголя: А. Герцен вскоре после выхода поэмы (см.: *Герцен А. И. Собр. соч.*: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 220), позднее П. Вяземский (*Русский архив*. 1866. № 7. Стлб. 1081—1082). Исследования, затрагивающие эту тему, указываются ниже.

¹⁴ Ученые записки Имп. Московского университета. 1834. № 8. С. 345.

¹⁵ *Auzerbach* Э. Мимесис. С. 197.

¹⁶ *Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern und München, 1975. S. 370.

¹⁷ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 307.

кое вообще русский человек, со всеми его достоинствами и недостатками? Совмещение этих вопросов образует вертикальную иерархию, в которую, если воспользоваться выражением Бахтина, «втянута» вся «историческая и политическая концепция» произведений, а также вся совокупность их материальности и конкретности.

4

Обратимся к тому месту «Мертвых душ», где содержится прямая реминисценция из Данте. В сцене «совершения купчей» (в 7-й главе) некий чиновник «прислужился нашим приятелям, как некогда Вергилий прислужился Данту, и провел их в комнату присутствия, где стояли одни только широкие кресла, и в них перед столом за зеркалом и двумя толстыми книгами сидел один, как солнце, председатель. В этом месте новый Вергилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и повернулся назад, показав свою спину, вытертую как рогожка, с прилипнувшим где-то куриным пером». Соответствующие строки, с несущественными вариантами, находятся уже во второй черновой редакции, датированной 1840—началом 1841 года. Значит, уже к этому времени, после обмена письмами с Шевыревым по поводу его переводов из Данте и перед тем как Анненков застал Гоголя за чтением «Божественной комедии», был нащупан стилистический ключ преломления дантовской традиции в современном тексте.

Это именно преломление, а не механическое следование. Преломление создается рядом иронических замещений и подстановок. Странствователь по «загробью» — не Данте, а Чичиков (и его временный спутник Манилов). В роли Вергилия (по старому написанию Вергилий) чиновник, «приносивший с таким усердием жертвы Фемиде, что оба рукава лопнули на локтях и давно лезла оттуда подкладка, за что и получил в свое время коллежского регистратора». Вергилий оставляет Данте перед вознесением в Рай небесный (куда ему как язычнику путь возбранен). Провожатый Чичикова оставляет его на пороге другого «Рая» — кабинета председателя. Травестируется и символика света, сияния, взаимоотражений, играющая такую важную роль в изображении Эмпирея и лицезрении божества: теперь — это «как солнце председатель» и «зерцало», то есть особая призма с начертанными на ее гранях указками, как бы отражающими свет истины, — эффект тут во взаимодействии прямого и непрямого значений слова «зерцало» (зеркало).

Упомянутая сцена, повторяю, хорошо раскрывает стилистический ключ поэмы. В. Шкловский писал, что «казенная палата» (на самом деле гражданская — Ю. М.) описана с той торжественной точностью, с которой Дант описывал ад¹⁸. Но вчитаемся: «Из окон

¹⁸ Шкловский В. Повести о прозе. Размышления и разборы. М., 1966. Т. 2. С. 147.

второго и третьего этажа иногда высывались неподкупные головы жрецов Фемиды и в ту же минуту прятались опять: вероятно, в то время входил в комнату начальник». «Фемида просто, какова есть, в неглиже и халате принимала гостей» и т. д. Если это и «торжественная точность», то сплошь пропитанная иронией.

К слову сказать, в круг иронического контрастирования в «Мертвых душах» втянуты не только дантовские реминисценции, но и собственно мифологические, античные (помимо Фемиды, еще Зевс, Венера и т. д.), исторические лица (Багратион и галерея участников греческого повстанческого движения — в главе о Собакевиче), литературные персонажи и т. д. Целый карнавал ряженных и полуряженных! Но наряду с иронической подветкой нужно отметить еще одну особенность их изображения. У Данте они главные действующие лица на всех ярусах и уровнях его сценической постройки. У Гоголя они вытеснены на периферию событий, то сливаясь, то расходясь с ведущими, вымышленными персонажами и образуя по отношению ко всему происходящему род мифологической огласовки.

«Божественная комедия», как известно, заключает в себе выразительный контрапункт движения и статики: «показано странствие одного человека и его проводника через мир, обитатели которого не могут покинуть отведенных им мест»¹⁹. Хотя в пределах указанного им амплуа они обнаруживают самые разнообразные передвижения, в целом они пребывают в «не ведающем перемен бытии» (выражение Гегеля, на которое опирается Э. Ауэрбах). Чичиков в большей части первого тома и частично во втором также передвигается от обитателя одного «угла» к обитателю другого (здесь — точка соприкосновения не только с Данте, но и с традицией пикарески, романа путешествий и т. д.). Причем их относительная физическая неподвижность сочетается с еще большей неподвижностью психологической. В связи с этим можно говорить об особой форме подачи многих персонажей «Мертвых душ» — назовем ее *аспектом повторяемости*.

События и свойства даны как повторяющиеся явления или длительные состояния. У Манилова в «кабинете *всегда* лежала какая-то книжка, которую он *постоянно* читал уже два года»; «в доме его чего-нибудь *вечно* недоставало»; супруги постоянно приносили друг другу «или кусочек яблочка, или конфетку, или орешек», сопровождая угощение одной и той же фразой. Плюшкин, в поисках наживы, ходил «*каждый день* по улицам своей деревни, заглядывая под мостики, под перекладыны». Да и Чичиков, при всей его мобильности и изменчивости, имел обыкновение рассказывать «множество приятных вещей, которые уже случилось ему произносить в подобных случаях в разных местах». Персонажи словно существуют вне времени или, что то же самое, время не властно над ними.

¹⁹ Ауэрбах Э. Указ. соч. С. 186.

В свете провиденциальной концепции «Мертвых душ» можно предположить, что и строгая прикрепленность многих героев к месту и состоянию и изолированность от времени — результат высшей воли. Но по сравнению с «Божественной комедией» и провиденциализм — по крайней мере на больших пространствах текста — изменен, пропущен через ироническую призму. Персонажам просто нечего сказать или сделать нового — ничего другого они не знают и не умеют.

Но при всем отличии гоголевских персонажей, как бы переведенных на другой, более низкий уровень — обыденности, повседневности, «пошлости», — сохраняется идея спасения и возрождения души, чему и должно способствовать художественное произведение. В упоминавшемся исследовании Шевырева Гоголю могли быть созвучны и следующие строки: «...Как поэт мог исполнить сей нравственный подвиг? Каким средством показать таинство мира и путь к спасению человеческому? Самим собою. Потому поэт и есть герой своей поэмы, в котором соединены два существа: его личное и человек вообще, который, будучи увлечен страстями и пороками, устранился от цели человечества, но чистым раскаянием, трудом, учением, при содействии благодати, сознает в себе грех, очищается от него, побеждает все препятствия, достигает Рая и созерцает Бога»²⁰.

В «Мертвых душах» функция героя, ведомого путем испытаний, искушений и спасения, передана от автора к центральному персонажу. Благодаря этому автор, то есть «образ автора» не играет такой активной сюжетной роли, как в «Божественной комедии» (попутно заметим, что Шевыреву в русской критике принадлежит заслуга различения Данте как «образа автора» и как биографического лица, создателя поэмы); что видно из только что приведенной цитаты²¹. Отношения автора и его героя, Чичикова, сложные и подвижные, от иронического дистанцирования до совпадения в некоторых мыслях и переживаниях. Сложность predetermined природой, а также предназначением героя, долженствующего на своем примере преподать соотечественникам великий урок: «и, может быть, в сем же самом Чичикове страсть его влекущая, уже не от него» — то есть она, эта «страсть», заложена в качестве отрицательного начала, преобразуемого в свою противоположность. Избранничество гоголевского центрального персонажа роднит его с героем «Божественной комедии» (но также — и на этот раз — с другими литературными аналогами, например с героями куртуазного романа).

²⁰ Ученые записки Императорского Московского университета. 1834. № 8. С. 346.

²¹ Развитие этой мысли мы находим у В. Брюсова в сравнительно недавно опубликованной статье «Данте — путешественник по загробью» (Дантовские чтения. М., 1971. С. 229–233). Автор публикации С. И. Гиндин в сопроводительной статье замечает, что Брюсов, по существу, ставит «проблему автора» в «Божественной комедии» (с. 235). Как видим, Шевырев был одним из его предшественников.

Очевидное сходство произведений Гоголя и Данте — в трехчастности (у Гоголя — не осуществленной, поскольку беловая рукопись второго тома была уничтожена, а третий, по-видимому, и не начат). Высказывалось даже предположение, что деление на три тома задумано под прямым влиянием Данте; во всяком случае усматривались аналогии в общем замысле и построении: мол, и у Гоголя «тройственное деление вытекало из основной идеи возрождения нравственно погибших людей»²².

Однако эту аналогию весьма затруднительно конкретизировать. Скажем, в «Чистилище» (согласно тому же исследователю) «уже примирением и кротостью веет от страдальческих образов», «нет более диких воплей», «одна за другою возносятся к райским жилищам покаявшиеся и искупленные души»²³. Во втором же томе «Мертвых душ» прегрешения некоторых героев, включая Чичикова, еще больше, чем в первом, и до искупления и покаяния еще очень далеко. По-видимому, только в третьем томе у Чичикова (а также Плюшкина) должен был произойти решительный поворот к покаянию, но из этого еще не следует, что этот том был бы подобен дантовскому «Раю». Изображение «рая» трудно и представить себе в рамках тех изобразительных средств и той стилистики, которые у Гоголя уже заданы предшествующим известным нам текстом²⁴.

Значит, остается реальность аналогии лишь в более широком, философском смысле, на что указал сам Гоголь, говоря, что во втором томе «характеры значительнее прежних и что намеренье автора было войти здесь глубже в высшее значение жизни». Не добродетельнее, а именно значительнее! Движение художественной мысли поэмы — в постепенном раскрытии сути русской жизни, противопоставлении ее предназначения всяческим искажениям и мнимостям и в связи с этим — в обрисовке пути восстановления конкретной человеческой души. Тут понятие тройственности, помимо традиции Данте, подкреплялось такими мощными факторами, как, с одной стороны, христианское понимание святой Троицы, а с другой — диалектическое понятие триады, в частности в немецкой классической философии, которой Гоголь одно время (в начале 30-х годов) вовсе не был чужд.

Шеллинг в работе «О Данте в философском отношении» (1803) предвидел современное применение трехчастной схемы, как бы уже оторвавшейся от дантовского образца: «Расчленение универсума и расположение материала по трем царствам — ада, чистилища и рая, даже независимо от особого значения, которое эти понятия имеют в христианстве, есть общесимволическая форма, так что непонятно, почему бы каждой значительной эпохе не иметь сво-

²² Веселовский Алексей Н. Этюды и характеристики. М., 1912. Т. 2. С. 234.

²³ Там же.

²⁴ Ср.: Гиппиус Вас. Гоголь. Л., 1924. С. 217.

ей божественной комедии в той же форме»²⁵. Притязание на высшую цель, на сохранение высокого символизма, которым отмечено дантовское творение, Гоголь подчеркнул присвоением «Мертвым душам» жанрового обозначения «поэма»²⁶.

Последнее известное нам суждение Гоголя о Данте зафиксировано Г. П. Данилевским, познакомившимся с писателем осенью 1851 года. Данилевский прочитал Гоголю отрывки из ходивших в рукописи произведений Аполлона Майкова «Савонаролла» и «Три смерти». «Это так же закончено и сильно, как терцеты Пушкина, во вкусе Данта, — сказал Гоголь»²⁷. Он имел в виду вполне конкретные пушкинские вещи.

Дело в том, что в посмертном издании «Сочинений Александра Пушкина» (СПб., 1841. Т. 9. С. 172–174) стихотворения «В начале жизни школу помню я...» и «И дале мы пошли...» имели заголовок «Подражания Данту», чего нет в современных изданиях. На первое из этих стихотворений Гоголь откликнулся в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», вошедшей в «Выбранные места...» (1847): «Суровые терцины Данта внушили ему (Пушкину) мысль, в таких же терцинах и в духе самого Данта, изобразить поэтическое младенчество свое в Царском Селе...», и в этих стихах «видно, как уже рано пробуждалась в нем эта чуткость на все откликаться». Подобную «чуткость» Гоголь видел и в стихах Майкова, посвященных эпохе Нерона и эпизоду из истории Флоренции XV века.

Чем же интересна эта оценка применительно к восприятию им дантовских мотивов? Мы видели, как эти мотивы проходили сквозь призму учительной эстетики творца «Мертвых душ». В духе этой эстетики в той же статье он писал, что Пушкин был дан России, «чтобы доказать собою, что такое поэт, и ничего больше», что его

²⁵ Шеллинг Ф.-В. *Философия искусства*. М., 1966. С. 450–451. Е. А. Смирнова в статье «О многозначности «Мертвых душ» (Контекст. 1982. М., 1983. С. 165) оспорила мое утверждение, что Гоголь не был знаком с рекомендацией Шеллинга. В порядке уточнения замечу, что Гоголь не был знаком с работой немецкого философа, то есть с самим источником, но подобную мысль — и здесь следует согласиться с Е. Смирновой — он мог услышать в передаче С. Шевырева, который ссылался на работу Шеллинга в своем упоминавшемся выше исследовании. Ср. также о «магии тройственности»: А. А. Илюшин. *Реминисценции из «Божественной комедии» в русской литературе XIX в.* // Дантовские чтения. 1968. М., 1968. С. 153.

²⁶ Подробнее о «Мертвых душах» как о поэме, в частности в связи с восприятием «Божественной комедии», — в наст. изд., с. 317 и далее. Для полноты картины примем во внимание еще одну параллель, на которую указал норвежский ученый Гейр Хетсо. По его мнению, в гоголевском трактате «Правило жития в мире» (около 1844 г.) замечание, направленное одновременно как против разгневанных, так и впавших в уныние, сделано под влиянием соответствующих строк из «Божественной комедии» («Ад», Песнь седьмая, стих 115 и далее). — *Scando-Slavica*. Т. 34/1988. С. 63.

²⁷ Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 440.

«влияние на общество было ничтожно». С другой стороны, наверное, и поэмы Майкова обратили на себя особенное внимание Гоголя, потому что в них изображался кризис языческого, римского мира, а также обличалось превратное толкование христианства. Однако и поэзией при этом Гоголь жертвовать не собирался! До конца жизни сохранял он способность различать и ценить искусство как чистое художество, и одним из источников этой способности являлся Данте.

1994

VII. КАРНАВАЛ И ЕГО ОКРЕСТНОСТИ

1

Предлагаемые заметки посвящены некоторым формам комического (в частности в связи с творчеством Гоголя), которые еще недостаточно изучены и осознаны. Исходный пункт наших соображений — теория комического у М. М. Бахтина, во многом определившая современное понимание этой проблемы в отечественном, а частично и в зарубежном литературоведении.

Одна из заслуг теории Бахтина состоит в оправдании той области смешного, которая носит название грубой комики (*Derb Komisches*). Речь идет о сфере физиологического, кухонного, бытового комизма, о разнообразнейших мотивах еды (точнее, обжорства), потасовках и драках, словесных перебранках самого откровенного свойства, отправлениях естественных потребностей, о половой жизни в ее откровенных проявлениях, о физиологических актах рождения и смерти — словом, о той сфере, которая у Бахтина носит наименование сферы телесного низа. На протяжении веков историки культуры не знали, что делать с этой сферой: они или обходили ее, или осуждали, или оправдывали как некую низшую форму комизма, служащую подступом (а иногда и прикрытием) для форм более высоких — утонченных, приличных, цивилизованных и, так сказать, более благообразных.

Правда, явления, относящиеся к сфере грубой комики, глубоко интерпретировались, как известно, задолго до Бахтина, в новое время — Ф. Ницше в «Происхождении трагедии из духа музыки» (вначале, впрочем, вне специального обращения к категории смеха, которая появилась у него позднее), З. Фрейдом в исследовании «Остроумие и его отношение к бессознательному», а у нас Вяч. Ивановым¹. Однако эти интерпретации, не говоря уже о том, что они не затрагивали упомянутую сферу в целом, во всем ее колоссальном

¹ См., например, его работу «Эллинская религия страдающего бога» // Новый путь, 1904, №№ 1–4, 8–9.

объеме, были преимущественно обращены к индивидуальному существованию человека или, точнее, к его индивидуальному существованию в рамках социума или космоса. Так, согласно В. Иванову, преодоление «ужаса индивидуального существования» и утверждение единства личности с миром осуществляется с помощью дионисийского начала: «В этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и переизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге...»². Бахтин же решительно перенес акцент на целое, на социум, можно даже сказать — на исторический социум³, и таким образом, сфера телесного низа стала частью его общей картины мира — как один из двух ее полюсов, противоположный полюсу высокого (верх).

Высокое и низкое, верх и низ связаны подвижно и диалектично благодаря смеху, смеховому отношению к миру, сознанию относительности всего сущего. Смех — великий демиург диалектики, но он же и некий дар и достоинство, которые отличают не каждого и не всегда. У Бахтина «смеховое и серьезное отношение к миру разведены по полюсам — неофициальной и официальной идеологии. Неофициальное же — это в конечном счете всегда демократическое, народное. Концепция Бахтина поразительно демократична в том смысле, что она всегда на стороне целого, коллектива, вечно живущего и обновляющегося народного тела. Неодолимость, естественность и в то же время особая мажорность этого процесса выражены идеей карнавала: «...участник карнавала — народ — абсолютно веселый хозяин залитой светом земли, потому что он знает смерть только чреватой новым рождением, потому что он знает веселый образ становления и времени...»⁴.

И тут необходимо сказать о других особенностях бахтинской концепции. Представляется, что она прежде всего описывает дух карнавала, идею карнавала. Между идеей карнавала и его конкретными проявлениями такое же соотношение, как, скажем, между идеей парламентаризма и конкретными парламентами: иные из них достаточно полно выражают парламентские принципы, другие в меньшей мере, а третьи и вовсе далеки от них. Так и «дух карнавала» может воплощаться в действительность с различной степенью полноты. Даже в римском карнавале — в своем роде классическом — в сценах

² Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 1, Брюссель, 1971. С. 719.

³ О связях теории Бахтина с Вячеславом Ивановым пишет венгерская исследовательница Лена Силард: *Léna Szilárd*. Карнавальное сознание, карнавализация // «Russian Literature», XVIII, 1985, North-Holland, S. 151–176. Об отношении Бахтина к Ницше см.: Гюнтер Х. М. Бахтин и «Рождение трагедии» Ф. Ницше // Диалог. Карнавал. Хронотоп. (Витебск), 1992, № 1. С. 27–34.

⁴ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 271. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

перебранок и бросании конфетти сторонний взгляд отмечал черты, резко диссонирующие с веселой амбивалентностью: «...эта борьба нередко становится серьезной и всеобщей; с удивлением видишь, как прорываются на свободу ревность и даже ненависть»⁵. Речь идет о карнавале 1787 года. В средние же века, как известно, карнавальное действо нередко сопровождалось буйством и грабежами. При Сиксте V, прославившемся своими радикальными мерами по укрощению нравов, неизменными атрибутами пьеса Навона во время знаменитого римского карнавала являлись виселица и дыба. Понадобилось несколько столетий цивилизующей деятельности властей и церкви, чтобы карнавал действительно приобрел черты благорасположенной, отнюдь не агрессивной и не опасной веселости. Но и во времена Гете — как напоминание о былых эксцессах и одновременно как предостережение — на пути следования карнавальными процессиями в Риме «были заготовлены «корды», небезызвестные орудия наказания в итальянской полиции»⁶.

Еще одна особенность бахтинской концепции карнавала: в своем существе она как бы заранее готова снять любые контраргументы. Тем самым она напоминает персонажей Достоевского, которые (согласно опять-таки трактовке Бахтина) заранее готовы оспорить каждое о себе стороннее мнение, каждое определение и ограничение. Любое возражение карнавал отведет тем, что он, мол, вовсе на этом не настаивает. «Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанционален. Он ничего не абсолютизирует, а провозглашает веселую относительность всего»⁷. Это значит, что смех «направлен на все и на всех (в том числе и на самих участников карнавала)» (с. 15), то есть направлен и на народ и — рискуем мы продолжить намеченную логику — направлен и на самого себя, то есть на смех. Карнавал — это «сам себя высмеивающий смех»⁸. Карнавал — это дух абсолютной относительности — черта, находящаяся, как можно предположить, в родстве с идеальной моделью данного явления.

В конкретных разборах, однако, Бахтин часто дает более определенную картину, например, в описании соотношения «верха» и «низа». Оказывается, в пределах карнавального действия это соотношение лишено равноправия: «В низ, наизнанку, наоборот, шиворот-навыворот — таково движение, проникающее все эти формы. Все они сбрасывают в низ, переворачивают, ставят на голову, переносят верх на место низа, зад на место переда, как в прямом пространственном, так и в метафорическом смысле» (с. 402).

⁵ Гете Иоганн Вольфганг. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 9. М., 1980. С. 216.

⁶ Там же. С. 216–217.

⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 211–212.

⁸ Lachman Renate. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Fr. am Main, 1990. S. 237.

«...Все священное и высокое переосмысливается в плане материально-телесного низа... акцент падает не на взлет, а на слет качелей вниз: небо уходит в землю, а не наоборот» (с. 402).

Вот именно — «не наоборот»! Противоположное движение, снизу вверх, скорее подразумевается: оно подготавливается зрими поступками и действиями — падениями, снижением и т. д., — но подготавливается главным образом в перспективе будущего. В настоящем для него создается почва, берется, что ли, разбег, результат же должен проявиться уже за пределами карнавальных времени и места. На прихотливой, спиралевидной линии человеческого бытия карнавал характеризует лишь определенную фазу. Карнавал — это перевернутая, травестированная иерархия ценностей.

Разумеется, так обстояло дело не только в теории, но прежде всего в жизни. Многочисленные описания западноевропейского карнавала, а также родственных последнему форм русской масленицы свидетельствуют о победе телесного, материального, плотского начала — за счет духовного и идеального. Соответственно строится и окраска комического: это комизм изобилия, чрезмерности — чрезмерного вторжения витальности в цивилизованные узаконения и нормы общества. Надо ли напоминать, что тем самым изменялся — если обратиться к средневековью — общий модус всего предшествующего существования? Многочисленные строгие ограничения и запреты — на половую жизнь, веселые зрелища и празднества, на еду и отдых — плюс к этому реальные бедствия чумных эпидемий или неурожаев и, наконец, предостережения о неминуемом воздаянии, о грехе, о страхе Божьем — все это создавало определенное направление психики и общественного сознания средневекового человека. И вот в карнавальную пору — освобождение, перерыв, обратное движение, колебание маятника в другую сторону.

Подобные изменения замечаются и в соотношении личности и целого, индивидуума и коллектива, хотя в этом отношении дело обстоит особенно непросто. Бахтин неоднократно говорит о цельности и коллективности карнавального действия (например: «...живое ощущение народом своего коллективного исторического бессмертия составляет самое ядро всей системы народно-праздничных образов» — с. 351), причем, исходя из главного положения ученого об относительности и амбивалентности в карнавале любого постулата, и эти слова, очевидно не следует понимать в том смысле, что утверждение коллективности достигается *за счет* личности. Напротив, напрашивается мысль об их свободном слиянии, гармоническом совпадении интересов.

До известной степени именно такое и происходит. Надо признать, что в сфере своей физической и материальной жизни (сопро-

⁹ Ср. разбор приведенного места из книги Бахтина в статье Л. Баткина «Смех Панурга и философия культуры» // Вопросы философии», 1967, № 12.

вождаемой, конечно, определенными душевными движениями и имеющей определенную психическую подкладку) личность никогда еще не достигала такой степени свободы самореализации, как в карнавальной страду. Выражаясь языком Л. Пумпянского, карнавал демонстрирует «симпатию к воспроизведению человеческого рода»¹⁰. Но верно и то, что говорит тот же исследователь (применительно к комедии): благодаря этой «симпатии» «комедия всегда гарантирует вечность человеческого рода... и интересы рода в ней всегда торжествуют над достоинством наиболее достойного возраста (и над достоинством его взглядов, его учений)»¹¹. Получается, что в карнавальном мироощущении личность — это как бы средство для воспроизведения себе подобных: все относящееся к высшей сфере ее психической и духовной жизни выносится за скобки. Бахтин относит к карнавалу слова Гете, записанные Эккерманом 11 марта 1828 г.: по завершении своей миссии «человек должен быть снова разрушен!» (с. 274). Миссия человека, согласно описанному Бахтиным карнавальному мироощущению, состоит в том, чтобы утвердить бессмертие целого, рода. Индивидуальные жизни подобны клеткам народного тела: они рождаются, гибнут, тело же продолжает жить, расти и функционировать. Мы снова, как и в соотношении низа и верха, наблюдаем спонтанный перенос акцента — с индивидуальности на целое. Соответственно строится и акцентировка комического. Если смерть неперемное условие рождения нового, то острое смеха направляется против того, в ком нет или кто утратил жизненную силу, кто слаб, кто негибок, кто лишен способности к сопротивлению или самоутверждению, кто выпал или выпадает из общего порядка, из заведенного хода вещей, — кто должен быть «разрушен»...

Широкую известность получило высказывание Л. Пинского о том, что «Бахтин показал нам западную идею личности на творчестве Достоевского, а русскую идею соборности на творчестве Рабле»¹². Эта фраза (говорим сейчас только о второй ее части, относящейся к Рабле) обнаруживает несколько аспектов, независимо от того, сознавались ли они ее автором или нет. Прежде всего она невольно указывает на идеальный характер модели карнавала, на то, что перед нами в первую очередь его идея, дух. Такова ведь «соборность»: «Соборность — задание, а не данность; она никогда еще не осуществлялась на земле всецело и прочно, и ее также нельзя найти здесь или там, как Бога»¹³.

¹⁰ Пумпянский Л.В. «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки. Таллин, 1986. С. 102.

¹¹ Там же.

¹² Махлин В.Л. Невидимый миру смех. Карнавальная анатомия Нового средневековья // Бахтинский сборник. Вып. 2. М., 1991. С. 186. (В. Махлин указывает, что это свидетельство Ю. Каган.).

¹³ Иванов Вяч. Легион и соборность // Собр. соч. Т. III. С. 260.

Но вне этого значения понятие «соборности» не подходит к карнавалу, так как у последнего иная природа, иной настрой. Да, он готов объединить в едином порыве всех и каждого, но при одном условии — соответствующем, «радостном» расположении. Тому, кто болен, угнетен, задавлен горем или печалью, нечего там делать: он будет или не замечен, или отторгнут; его удел — удел непрошеного гостя «на празднике чужом» или отщепенца. В то время как «соборность, согласно известно формуле Хомякова, это свободное единство в любви»¹⁴, карнавал не проявляет и не может проявить по отношению к каждому требуемой степени понимания. Тут более уместны слова того же Пинского, сказанные о Рабле: «Это смех без оттенка опасения (в отличие от сатиры) или сострадания (в отличие от юмора)»¹⁵. Еще определеннее — в его статье о Рабле, помещенной в «Краткой литературной энциклопедии»: «Смех Рабле не претендует на сердечность и не взывает к сочувствию».

Наконец, следует сказать и о том, что поскольку Бахтин описывает главным образом идеальную природу карнавала, его теория карнавално-комического носит универсально-ценностный характер. Дело не столько во влиянии карнавала на всю мировую культуру вплоть до нового времени (карнавализация), сколько в установлении определенной иерархии, согласно которой комические формы, отступающие от карнавала, объявляются низшими. Следовательно, неуклонным скольжением вниз является и движение к нашей эпохе, к современности, поскольку неизбежно бледнеет и вытравляется исконное, карнавальное мироощущение. Вопреки господствовавшему мнению о колоссальном усложнении, утончении и обогащении комизма в новое время, Бахтин пишет о «процессе деградации смеха» (с. 112), и все поле новой европейской литературы после XVI века видится ему усеянным обломками былых великолепных форм гротескного комизма.

С подобным выводом согласиться особенно трудно. Простое эстетическое чувство и тот читательский опыт, который есть у каждого из нас, говорит о том, насколько пестрым, красочным и богатым выглядит поле современного комизма, нуждающееся еще в пристальном и глубоком исследовании. Рискованно было бы при этом полагать, что упомянутая картина покоится на резкой альтернативе: или обломки архаичных форм, или новообразования; на деле взаимоотношение того и другого чрезвычайно подвижно, многое из современной комедики, поражающее нас (и вполне оправданно) новизной и свежестью своего языка, имеет очень глубокие традиции, подготавливалось в различных формах исподволь и постепенно.

¹⁴ Струве Н. О соборной природе церкви // Струве Н. Православие и культура. М., 1992. С. 182.

¹⁵ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 200.

Одна из таких форм связана с юродивыми и юродством. Будучи оригинальным явлением культуры и быта, юродство находится в сложных отношениях с карнавальным комизмом: частично оно соприкасается с последним, частично отклоняется от него, причем довольно резко. «Юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собою трагический вариант смехового мира»¹⁶. Присмотримся же внимательнее к этому варианту.

Г. Федотов подытоживает главные черты юродства: «1. Аскетическое поправление тщеславия, всегда опасного для монашеской аскезы. В этом смысле юродство есть притворное безумие или безнравственность с целью поношения от людей. 2. Выявление противоречия между глубокой христианской правдой и поверхностным здравым смыслом и моральным законом с целью посмеяния миру... 3. Служение миру в своеобразной проповеди, которая совершается не словом и не делом, а силой Духа, духовной властью личности, нередко облеченной пророчеством»¹⁷. Обратим внимание на то, что элементы комизма, содержащиеся в этой характеристике, как бы имеют два адреса, направлены и на юродивого, и на его окружение («с целью поношения от людей» и «с целью посмеяния миру»). Это происходит из особого статуса юродивого.

Юродство Христа ради, то есть добровольное, подвижническое (только оно в данном случае нас интересует), есть сознательное «исторжение» себя из мира, отдаление от него, изгнанничество, отщепенство. Согласно одному из богословов, юродство выше всех других подвигов, в том числе и пустынночества: «Если же пустыня представляет меньше искушений для инока в деле спасения, то, естественно, тем больший подвиг для спасающегося в миру»¹⁸. Для нас эта мысль важна другой своей, «светской» гранью: юродивый, совершающий подвиг в миру, постоянно находится в зоне контакта с окружающими; акт самоисторжения и самоизгнания повторяется им ежедневно и бесконечное количество раз.

«Мир», оставаясь всегда, так сказать, пред глазами святых юродивых, постоянно манил, звал их «к себе» — «ловил» их, и чтобы устоять против него, «убежать ловления льстивого миродержца» (кондак бл. Василию), требовалась со стороны юродивых великая, неустанная духовная борьба»¹⁹.

По отношению к фактору времени выступает одно из главных отличий интересующего нас явления от карнавала. Карнавал всегда

¹⁶ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 72.

¹⁷ Федотов Г. П. Святые Древней Руси (X–XVII ст.). Н. У., 1959. С. 193.

¹⁸ Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые. — Цит. по: Иеромонах Алексий (Кузнецов). Юродство и столпничество. СПб., 1913. С. 35.

¹⁹ Протоиерей И. И. Кузнецов. Святые блаженные Василий и Иоанн, Христа ради московские чудотворцы. Историко-географическое исследование. М., 1910. С. 340.

ограничен временем (разумеется, так же, как и пространством) — особенным, веселым, праздничным временем. По его истечении жизнь возвращается в привычное русло и человек, являвшийся на время карнавала «первым», вновь становится «последним». К карнавалу полностью применимо то, что Й. Хейзинга считает одним из свойств игры: временная и пространственная локализованность и в связи с этим способность к повторяемости²⁰. Но юродство уже не знает временного ограничения, превращаясь в постоянный способ существования; это не игра, а жизнь или, точнее, игра, ставшая жизнью, «жизненная позиция» (если воспользоваться некогда излюбленным выражением современных критиков), хотя она может включать в себя игровые моменты в смысле нарочитого подражания, окарикуатуривания, имитации чьих-то действий, то есть в смысле лицедейства.

Несколько подробнее остановимся на соотношении юродства с моментами преследования и смеха. Поскольку отвержение и отчуждение юродивого проистекают из его свободных побуждений и поскольку юродство рассматривается как форма подвижничества, то, казалось бы, отпадает момент преследования. Источники рассказывают о глубоком почитании юродивых людьми самых разных социальных кругов и положений, от царя до простого народа. Но почитание — часто обратная сторона преследования, один момент отменяется и выявляется другим. Кто прозрел и умен — почитает, кто еще слеп и несмышлен — преследует и гонит. На издевательства и лишения жалуется, например, Прокопий Устюжский: «Аз же... глаголах в себе, яко лишена быти ми не токмо от Бога и от человек, но и пси гнушаются мене и отбегают»²¹. Авву Симеона преследуют дети: «Вот идет авва дурачок!», и бросились за ним бежать, и били его»²². В рассказах о юродивых отчетливо проступает агиографический *topos*: насмешки, избиения, преследования и приставание со стороны детей и т. д.²³ Влияние этого *topos*'а, между прочим, — в известной сцене пушкинского «Бориса Годунова»: «мальчишки» обижают юродивого, отнимают у него копеечку («Борис! Борис! Николку дети обижают»).

«Следовательно, «юрод» будет означать нечто такое выросшее, поднявшееся, но что слишком малоценно, чтобы на него обращать внимание. Характеристичным определением слова «юрод», понимаемом в указанном смысле, служит славянское «отребие мира» (1 Кор. 4, 13): «Якоже отребя мира быхом»... — говорит св. апостол Павел, выражая этим наименованием ту мысль, что апостолы ничем

²⁰ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени заутрашнего дня. М., 1992. С. 20.

²¹ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Указ. соч. С. 130.

²² Там же.

²³ *Onasch Konrad*. Dostojewski als Verführer. Christentum und Kunst in der Dichtung Dostojewskis. Ein Versuch. Zürich, 1961. S. 90.

не отличаются от того, что в домах выбрасывается как излишнее, как сор...»²⁴.

Что касается собственно смеха, то настороженное отношение к нему православия действовало как мощный сдерживающий фактор. Области смешного и высокого разграничены. Смех — примета злой силы или людей, подпавших под ее влияние. В книге Д. Лихачева, А. Панченко и Н. Поньрко интересно прокомментирован факт, когда девицы, посмеявшиеся над наготой Василия Блаженного, наказываются слепотой²⁵. Добавим к этому, что здесь важен сам вид наказания — слепота: те, кто оказался духовно незрячим, теряет зрение и буквально, физически²⁶. Тем не менее именно этот пример свидетельствует о том, что имело место и высмеивание, смеховое отношение к юродивому. С еще большим правом можно говорить о смехе редуцированном, подавленном и скрытом, о смехе, растворенном в презрении, в жестокости или в преследовании.

Интересно сравнить это явление с так называемой «агиографической комикой», подробно описанной Э. Курциусом на западноевропейском материале²⁷. Черти, язычники или просто плохие, недостойные люди попадают в смешное, подчас абсурдное положение. Святые и благочестивые люди дурачат их, обманывают, перехитряют, оплеывают (в буквальном значении слова, — отсюда почти ритуальная роль плевка, оплевывания). Это явление комического посямления нечистой или злой силы; смысл его в том, что смех, так сказать, отдается по принадлежности.

Кстати, и Гоголь периода «Вечеров на хуторе близ Диканьки» предоставляет нам несколько такого рода примеров: карточный выигрыш деда у ведьм в «Пропавшей грамоте», оседлание Вакулой черта в «Ночи перед Рождеством» («...вместо того, чтобы провесть, соблазнить и одурачить других, враг человеческого рода был сам одурачен») и т. д. Встречаем мы у Гоголя и ритуальный «знак» плевка, оплевывания.

Во всех этих примерах высмеивается то, что заслуживает осмеяния. В случаях же с юродивым высмеивается достойное и в нравственном смысле значительное. Это *комизм преследования и нарочитого унижения*, причем в отличие от карнавального действия он

²⁴ *Иеромонах Алексий (Кузнецов)*. Юродство и столпничество. С. 57.

²⁵ См.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Указ. соч. С. 123.

²⁶ Этот пример может быть также рассмотрен на фоне традиции: «...господь карает грешника, поражая тот орган, которым он грешил...», у развратников молнией сожжены гениталии, у легиста — пропал язык и т. д. (см.: *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 304). Но девицы, встретившиеся с Василием Блаженным, виноваты не тем, что они посмотрели, а тем, что рассмеялись. Наказание здесь более «изошренное», направленное на другой, «невинный» орган чувств — зрение, подсказывая тем самым мысль об отсутствии ассоциативно связанной с ним *духовной способности*.

²⁷ См.: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern und München, 1973. S. 425 ff.).

носит не временно-игровой, а пожизненный характер. Его нельзя избежать, отменить, ограничить, сузить; он написан на роду, предопределен социально-психологическим комплексом и в связи с этим выбранным или установившимся раз и навсегда общественным статусом. Отчасти это явление сближается с уходящей в глубокую древность традицией высмеивания людей с физическими недостатками: горбунов, карликов, рыжих и т. д. Каждый из них, впрочем, может быть включен и в карнавальное действо: таково весьма нередкое участие карликов как в карнавале, так и в родственных ему зрелищных формах, например, в цирковых представлениях; однако, помимо временной и праздничной роли, на их долю выпадала и другая роль, повседневная, отнюдь не праздничная и, увы, неотменяемая.

Комизм юродства граничит с другими формами, например с комизмом простеца²⁸. Простец совершает поступки, пренебрегая принятыми нормами поведения, даже собственными интересами (здоровьем и т. д.), — например, спешащий на молитву монах со сна не находит двери и прыгает в окно. И в этом случае смех обращен против достойных качеств — глубокой веры, благочестия, но происходит преимущественно из неловкой, «наивной» манеры их выражения; наивность же сглаживает резкость комического, не дает ему достигнуть уровня злобных, агрессивных форм.

Все сказанное может быть подытожено в аспекте отношения юродства к амбивалентности, в частности амбивалентности карнавального толка. Явление юродства амбивалентно в том смысле, что восходит к определенному культурному архетипу, описанному еще Дж. Фрезером, а именно отождествлению царя, с одной стороны, и раба, нищего, шута, изгоя — с другой, словом, отождествлению первого и последнего. Юродство амбивалентно, поскольку снимает социальные, сословные и иные различия, помыкает этими различиями, равно как и установившимся этикетом, благообразными формами поведения и быта. В духе карнавального комизма юродство изображает «ум» и «мудрость», противопоставляя им «глупость» и «простоту» (неоднократно отмечалась связь образа юродивого с Иваном-дураком²⁹). Юродивый смотрит на мир свободными очами, в обход предрассудков, ложной правды, традиций, людских приговоров и мнений и т. д. По отношению ко всему неистинному он проявляет насмешливость, явное презрение или притворное почитание, а то и откровенное и вызывающее эпатирование. Русским юродивым «не чужда была аффектация имморализма»³⁰, и это тоже сближает подобное явление с карнавальной комикой. Кроме того, поведение

²⁸ Это явление в среднелатинской литературе проанализировано А. Гуревичем в уже упоминавшемся исследовании «Проблемы средневековой народной культуры» (с. 307 и далее). Упоминаемый ниже пример берется из этой книги.

²⁹ «Иван-дурак, несомненно, отражает влияние св. юродивого, как Иван-царевич — святого князя» (Федотов Г. П. Святые Древней Руси... С. 193.)

³⁰ Там же. С. 192.

юродивого часто нелогично, реакции избыточны, неадекватны внешним раздражителям и как бы механистичны (в духе механистического комизма). За всем этим угадывается своя логика, не до конца, однако, объяснимая, предполагающая некий иррациональный остаток. Юродивый способен даже на богохульство, которое на поверку оказывается делом благонравным и богоугодным (так, Василий Блаженный разбивает камнем чудотворный образ Божьей матери у Варварских ворот, но это потому, что, как оказалось, на доске под святым изображением был намалеван черт). Юродивый связан с окружающими драматически напряженными, конфликтными отношениями. Он отщепенец, урод, он не от мира сего, и смех над ним отмечен знаком исключения, отталкивания, отвержения, какими бы более сложными подспудными коннотациями подобный смех при этом ни сопровождался (например, известной долей рикошетного эффекта: смеясь «над ним», мы одновременно смеемся «над собою»).

А. Герцен говорил, что «одни равные смеются между собой»³¹; таков действительно смех участников карнавала. Однако смех над юродивым — смех над «неравным», официально, поверхностно — над низшим, а на самом деле — более высоким и достойным. И этот смех, конечно, не имеет ничего общего с карнавальным «поношением», дружественным и беззлобным (разумеется, постольку, поскольку сам карнавал не очень отклоняется от своей идеальной модели), так как обнаруживает полускрытую или явную недоброжелательность и агрессивность. Далее, весь спектр связанных с юродством значений, в том числе и значений смеха и комизма, не ограничен, как в карнавале, временными и пространственными рамками, но проявляется постоянно, сопровождая все существование, все бытие юродивого; только смерть избавляет его от людского поношения и насмешки. И наконец, не менее важное — фактор юродства восстанавливает и многократно усиливает ту иерархию духовных и материальных ценностей, которая в карнавале подвергалась переосмыслению и инверсии.

Бескорыстие и нестяжательство, скудность пищи, отрешение от чувственности, нарочитый беспорядок в одежде, полное презрение к внешней материальной жизни — все это, по словам В. Зеньковского, служило выражению той мысли, «что в сочетании божественного и человеческого, небесного и земного не должно никогда склонять небесное перед земным»³². Юродство, собственно, и производило необходимое обратное действие — «склоняло» земное перед небесным.

Из перспективы нового и новейшего искусства описанная форма комического выглядит еще резче и нагляднее, ибо это искусство ищет в прошлом и эмоционально усиливает родственные себе тра-

³¹ Герцен А.И. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 13, М., 1958. С. 190.

³² Зеньковский В.В. История русской философии Т. 1. Ч. 1. Л., 1991. С. 42.

диции. Один из примеров — образ юродивого Левки в повести Герцена «Доктор Крупов». Еще не обращено внимания на глубоко значащие детали этого персонажа, например, такую: Левка избегал людей, обыкновенно «ходил задами села... одни собаки обходились с ним по-человечески... бежали к нему навстречу, прыгали на шею» и т. д. Это недвусмысленный знак отверженности: «В культуре православной Руси собака символизировала юродство»³³.

Столь же важны другие знаки toros'a: насмешки над Левкой «крестьянских мальчиков» (выше говорилось о роли детского преследования в агиографии), надругательство со стороны взрослых. «Взрослые мужики делали ему всякого рода обиды и оскорбления, приговаривая: «Юродивого обижать не надо, юродивый — божий человек». Тут интересно, что внутренне профанируется сам статус огражденности юродивого от обиды, благодаря чему ярко выступает функция смеха как преследования, как утверждения себя посредством поспраивания человеческого достоинства другого: «...унижая его, казалось, добрые люди росли в своих собственных глазах».

3

На развитии и отчасти переосмыслении того комизма, который связан с феноменом юродства, строится и гоголевская «Шинель».

В Акакии Акакиевиче замечается самоограничение, граничащее с аскетизмом. Абсолютная чуждость каким-либо поползновениям к служебному продвижению и карьере. Бескорыстие и нестяжательность. Совершенная неприязнательность и равнодушие к физической, материальной стороне существования («вовсе не замечал вкуса пищи; «ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору» и т. д.). Полная отрешенность от каких-либо удовольствий и забав (никогда «не предавался никакому развлечению»). И все это, как и с юродивым, совершается не в пустыне, не в отшельничестве, но в миру, среди повседневной суеты, да еще суеты столичной, петербургской. Отсюда специальный, постоянно наращиваемый мотив повести — подстерегающие человека всевозможные соблазны и «заманки» (знаменитый период: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо...» и т. д.), к которым, однако, Акакий Акакиевич остается глух. И при этом никакого неудовольствия, жалобы или претензий, никакого вопроса о своем положении (ср. Поприщин из «Записок сумасшедшего»: «...отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?»), но одно невозмутимое терпение, нарушаемое только в исключительных случаях («Только если уж слишком была невыносима шутка...»). И никакого надрыва, видимого насилия над собою, никакой аффектации, словно другого и не дано. И к тому же еще некая духовная радость, благоволение, спокойствие и даже как бы

³³ Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Указ. соч. С. 130.

полнота бытия («...с четырьмя стами жалованья умел быть довольным своим жребием...»).

Говоря об источниках комизма Дон Кихота (но подразумевая и своего Мышкина), Достоевский произнес замечательно емкую фразу — о сострадании «к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному». Эта фраза применима и к гоголевскому персонажу в том смысле, что и он не сознает своего бескорыстия, незлобивости, скудости и бесприютности всего своего существования. Как святой юродивый Христа ради («за терпение Бог даст спасение»³⁴).

Но юродство — это еще вызов, преодоление искуса, в известной мере сознательный выбор (И. Ковалевский называет юродивых крестоносцами). Здесь в гоголевском персонаже замечается нечто свое — необычайная легкость самоограничения и аскезы: отсутствие какого-либо внутреннего преодоления или борьбы с нею. Все естественно, стихийно, словно у него действительно нет тех струн, которые могут отзываться на окружающие его раздражители (в дальнейшем все же возникает намек, что такие струны у него есть, только они очень глубоко запрятаны, — намек, однако, по-гоголевски незавершенный и двусмысленный — «ведь нельзя же залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает»).

И при этом гоголевский персонаж — в отступление от традиции юродства — совершенно неидеологичен: никаких попользований поучать кого-либо «словом или делом», да и полная неспособность к этому («изъяснялся большею частью предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»). Никакого вмешательства в течение жизни, в поступки и мысли окружающих, никакого давления, никакого навязывания себя другим.

Но так или иначе, вольно или невольно, в главном персонаже повести реализуется то «отталкивание от соблазна», которое В. Зеньковский считает решающим для юродства. Восстанавливается иерархический принцип, подвергнутый инверсии в эстетике карнавала; выказывается пренебрежение к сфере потребностей и жизненных отправлений, объединяемых понятием «низ»; на верху же оказываются бескорыстные движения души, благоволение, терпимость, беззлобие... — и что еще? Очень важный вопрос: отвечая на него, мы вновь попадаем в сферу действия гоголевской проблематичности.

Конкретно речь идет о главном увлечении, об единственной страсти Акакия Акакиевича — переписывании. Вообще говоря, переписывание — очень сложный образ, что обусловлено различными историческими и культурными функциями этого рода деятельности. Во времена рукописного делопроизводства уже одна красота почерка могла быть расценена как достоинство и условие карьеры

³⁴ Протоиерей И.И. Кузнецов. Святые блаженные Василей и Иоанн... С. 349.

(напомним экзамен, устроенный генералом Епанчиным князю Мышкину; впрочем, о переписывании Мышкина речь впереди). Если же обратиться к древности, то очевиден высший, божественный ответ подобного рода деятельности, поскольку она являлась делом особой сакральной касты и посвящалась переписыванию священных книг. Модификация этого мотива — в романтизме, в частности в «Золотом горошке» Гофмана (переписывание Ансельмом текстов, предложенных ему чудесным архивариусом Лингорстом). Однако в гоголевской повести переписывание фигурирует в пределах четкой оппозиции механической и творческой деятельности. Характерно, кстати, что о красоте почерка Акакия Акакиевича ничего не говорится: известно лишь, что он переписывал с великим тщанием; что же касается предмета его деятельности, то переписываются, разумеется, не сакральные и не волшебные, а совсем другие тексты. Даже по сравнению с Петрушкой отношение Башмачкина к тексту представляет некоторую новую степень примитивизации: Петрушке доставляло радость, что «вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово»; Акакия Акакиевича же радует сама встреча с буквой («...некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой...»).

Именно такая оппозиция — механического и творческого — характерна для других произведений Гоголя (ср. реплику рисующегося Хлестакова: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю») и для художнического мироощущения самого писателя. Это верно, что Гоголь испытывал сильную страсть к переписыванию, что «в этой любви к письмоводительству и лоскуткам бумаги слышатся Башмачкин и Плюшкин»³⁵, однако при этом он строго разграничивал обязанности: другим, то есть своим знакомым-корреспондентам, отводил роль поставщиков материала, собирателей деталей и подробностей, себе же — роль творческого соображения и изобретения: «Я *создавал* портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья» («Авторская исповедь»). Отсутствие у героя «Шинели» малейшей способности к соображению и созданию чего-либо нового, прежде не существовавшего, и призван выразить эпизод с добрым директором, который распорядился «дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье; именно из готового уже дела велено было ему сделать какое-то отношение в другое присутственное место; дело состояло только в том, чтобы переменить заглавный титул, да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье. Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тер лоб и наконец, сказал: «Нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь». С тех пор оставили его навсегда переписывать».

³⁵ Жолковский А. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М., 1992. С. 331. Ср.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 305 и далее.

Переписывание Акакия Акакиевича есть прекрасное подтверждение тезиса А. Бергсона о том, что механистичность является источником комического. Акакий Акакиевич вызывает нашу улыбку своей полной неспособностью приноровиться к требованиям «живой жизни», своей негибкостью, примитивностью реакции. Вместе с тем именно благодаря своей душевной организации он поставлен как бы вне общности людей, формально принадлежа к ней; он без друзей, подруги, вне человеческих связей. «...Оставили его навсегда переписывать» — формула его эскапизма.

Но тут происходит один из поразительных поворотов гоголевской художественной мысли, состоящий в сближении внешне противоположного и несоединимого. Оказывается, именно такая механическая деятельность приносит Акакию Акакиевичу высокое духовное удовлетворение («в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир»; «наслаждение выражалось на лице его»). В чем причина, какова мотивировка этого состояния? Проявление ли это той сакральности, которою была отмечена деятельность переписчика в далеком прошлом? Или отзвук страсти романтического героя вроде Ансельма? Гоголь дает блики света, отсвет, но убирает его источник.

А может быть, это совсем иное, противоположное, дьявольское действие?... Тут надо заметить, что герой повести все время находится в сфере влияния внеличных, сверхличных сил — того «Ес» (категория В. Кайзера), которое в бахтинской концепции карнавала персонафицировано и смягчено («смешное Страшилище»), но которому, как признает ученый, выпадает особая роль в постренессансном, особенно в новом и новейшем искусстве. Для Гоголя периода написания «Шинели» характерно не прямое, косвенное включение этих сил в действие³⁶, когда, скажем, момент родовой вины (колдун в «Страшной мести») или сговор с дьяволом (сговор Петро Безродного с Басаврюком в «Вечере накануне Ивана Купала») передвинуты в сферу душевного, психологического расположения персонажей. При этом такое переживание сопровождается сохранением некоего редуцированного, почти пародийного в своем звучании «остатка» обоих явлений — как рокового стечения обстоятельств, так и воздействия темной, иррациональной силы.

Первый момент отражен в обстоятельствах выбора имени Акакия Акакиевича, как бы травестирующих традицию родовой вины: родительнице и крестным никак не удается подобрать приличное и благообразное имя. «Ну, уж я вижу», сказала старуха: «что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий». Таким образом и произошел Акакий Акакиевич». Эта сцена неоднократно привлекала к себе внимание — то с точки зрения нагне-

³⁶ Об этом подробнее в наст. изд., с. 54 и далее.

тания комических имен, игры именами (Б. Эйхенбаум), то в аспекте сближения гоголевской повести с легендой о святом Акакии (об этом ниже). Но важно еще увидеть в указанном эпизоде редукцию мотива родовой вины. Акт присвоения имени «заключает в себе нечто необычайно важное для создания личности, поскольку с давних времен за именем признается магическая сила, с помощью которой можно вызвать дух умершего. Знать имя кого-то означает в смысле мифологии иметь над ним власть»³⁷. Крестившие Акакия Акакиевича отказались от дальнейших «поисков», уступили «судьбе». В сыне несчастья отца, протекающие из неудобного имени, удвоены, как бы возведены в квадрат...

Такой же редукции подвергнут мотив прямого преследования персонажа со стороны ирреальной силы, ибо оно вытеснено планом несчастных, роковых совпадений, почти фатальной невезучестью («он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь») и т. д. Кульминационное выражение упомянутый план нашел в сцене ограбления: это — процитируем вновь С. Эйзенштейна — «игровое кульминационное место изображения забитости Акакия Акакиевича, то место, в которое введены и ночь, и стихия, и эти совершенно безразличные бандиты... То есть это — развернутое во всю ширь, обращенное в космос, в природу основное определение, характеристика Акакия Акакиевича как затравленного и забитого человека»³⁸. Акакия Акакиевич обижен природой. Но он обижен и людьми, их готовностью смотреть свысока на любое униженное и слабое существо — он как «муха» и хуже мухи (ср. отношение к юридическому как к собаке и даже хуже, чем к собаке). Обижен погодой, стечением обстоятельств, случаем и т. д. Он как бы вытеснен за пределы бытия, мира, «космоса».

В связи со статусом героя находится и то обстоятельство, что роковое событие (ограбление), повлекшее за собою его гибель, происходит именно на площади. В. Топоров следующим образом прокомментировал этот факт: «Площади гипертрофированных размеров в Петербурге... по сути дела отражают неполную переработанность пространства в раннем Петербурге (не случайно, что Башмачкина грабят на широкой площади, тогда как в Москве это делалось в узких переулках)»³⁹. Добавим, что «неполная переработанность пространства», проще говоря, выбор огромной и пустынной площади, полемически соотносится с карнавальными традициями.

У Бахтина площадь — пространственный символ карнавала, она заполнена народом, она олицетворяет физический контакт тел

³⁷ Jung C.G. Wandlungen und Symbole der Libido. S. 178.

³⁸ Вопросы литературы, 1986, № 4. С. 198.

³⁹ Топоров В.Н. Семiotика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам», XVIII. Тарту, 1984. С. 12.

как единого, многоголового, цельного коллектива. Субъект карнавала — особая толпа, толпа на площади⁴⁰. В «Тарасе Бульбе» — развитие этой символики: когда «путники выехали на обширную площадь, где обыкновенно собиралась рада», то увидели толпу веселящихся и танцующих; «толпа чем далее росла; к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движения, как вся толпа отдирала ванец самый вольный...». Совсем иной тон, иная «проработка» площади в «Шинели»: она глядит «страшную пустыню» или «морем»; претерпевающий несчастье обречен на полное одиночество, помощь далека и чуть ли не запредельна (будочник с алебардой кажется находящимся на далекой береговой кромке и не имеет никакого желания бросаться в морскую пучину).

Человека грабят, унижают и преследуют именно в том «знаковом пространстве», которое несет в себе значение людской общности в взаимосвязанности. Одновременно претерпевает изменение и мажорная тональность карнавала как веселой относительности, всепобеждающего смеха. (Попутно заметим, что современное искусство, особенно кинематограф, успешно использует эффект непривычной, противоестественной, то есть обезлюженной и пустынной, площади, — вспомним «Комиссара», фильмы Бергмана и т. д.⁴¹)

Особый статус центрального персонажа «Шинели» поддерживается также манерой повествования, способом ведения рассказа. На этом стоит остановиться специально.

В свое время Б. Эйхенбаум описал в речи повествователя в «Шинели» всевозможные каламбурные выражения, звуковые жесты, поданные «независимо от смысла», элементы «фамильярного многословия» и другие приемы, создающие в целом манеру комического сказа⁴². Важно подчеркнуть, что упомянутой манерой повествователь солидаризуется с отношением к Акакию Акакиевичу его сослуживцев, причем эта солидаризация тем чувствительнее, что она протекает под видом опровержения недостойных высказываний, выходов и т. д. (модель такого поведения мы уже отметили в герценовском «Докторе Крупове»: преследование Левки с приговариванием: «Юродивого обижать не надо...»).

Пример представляют первые строки «Шинели». Называя чин Акакия Акакиевича, повествователь замечает, что над «вечным титулярным советником», «как известно, натрунили и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновенье нале-

⁴⁰ См. об этом, в частности: *Morson G.S. Bakhtin and the Present Moment // The American Scientist*, v. 60, № 2, 1991. P. 201–202.

⁴¹ Ср. предвестие этого «приема» у Пушкина: с одной стороны, площадь всегда наполнена до краев: «Народа пестрою толпой // Градская площадь закипела» («Руслан и Людмила»). «Внизу народ на площади кипел» («Борис Годунов») и т. д. С другой стороны, вид пустой площади неразлучен с ощущением страха и преследования: «И он по площади пустой // Бежит и слышит за собой — // Как будто грома грохотанье» («Медный всадник»).

⁴² *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 315 и след.

гать на тех, которые не могут кусаться». Но тут же повествователь сам пускается в остроты и «натрунивание» если не над чином своего героя, то над его фамилией. Еще пример: «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом». Но затем словечко «капот» переходит в авторскую речь, причем наивно-ироническая и косноязычная манера рассказа камуфлирует источник насмешки, ибо неясно, где ее больше — в назывании одеяния Акакия Акакиевича капотом (ведь оно действительно уже мало похоже на шинель)⁴³ или в протесте против «несправедливости» чиновников («отнимали даже *благородное* имя шинели»).

Второй слой, выделенный Б. Эйхенбаумом в гоголевском повествовании, — это «декламационный стиль», «мимика скорби», сменяющая «мимику смеха». С точки зрения нашей темы снова нужно подчеркнуть, что вступление в свои права этого слоя означает разрушение солидарности повествователя и большинства, несовпадение их взгляда на главного героя. Повествователь несколько раз выходит из привычного ампула, покидает насмешливую точку зрения. Особенно характерно в этом смысле так называемое гуманное место, объединяющее в новом качестве повествователя и эпизодического героя, молодого чиновника.

Перед нами как бы олицетворенный в живом примере переход от смеха к состраданию. Вначале «молодой человек» «позволил — было себе посмеяться», как все; это обычная массовая реакция — группы, общества, толпы, коллектива. Потом вдруг, осененный свыше, он отпадает от большинства («какая-то неестественная сила оттолкнула его от товарищей»), и все ему представилось «в другом виде». Это подлинное открытие. Это переворот — в мироощущении, в жизненном поведении, в убеждениях. И вместе с тем это линия слома в самом стиле, так сказать, формула его двойственности. «И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: «оставьте меня, зачем вы меня обижаете» — в этих проникающих словах звенели другие слова: «я брат твой».

Повествовательная система «Шинели» разворачивается таким образом, что она требует постоянного читательского преодоления самого себя и движения от незаинтересованности, безучастия, холодности, а также связанной с ними насмешливости, даже жестокости — к участию, состраданию, грусти, печали. Проявленные пове-

⁴³ Капот — предмет женского гардероба, «женская просторная одежда с рукавами и сквозной застежкой спереди» (Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века. М., 1989. С. 102). Это делало насмешку еще более обидной.

ствователем безучастие и холодность, порою некомпетентность⁴⁴, выраженное им прямое или полускрытое пренебрежение служат психологическим залогом будущей перемены.

Б. Эйхенбаум протестовал против абсолютизации «гуманного места», сводимого к авторской формуле, к авторской идее, и настаивал на его относительности — как на любой части текста. Возражение оправданное, однако, в свою очередь чреватое той же абсолютизацией, с которой боролся исследователь. Бывают более или менее значимые части текста, что, конечно, определяется не произвольно, а с точки зрения их удельного веса и общей организации произведения. В соотношении повествовательных слоев «Шинели» на долю «гуманного места» выпадает особая, ударная роль. Роль своеобразного знака, указывающего, каким образом будет совершаться переход от одного слоя к другому, что в конечном счете адекватно переходу от поверхностной рецепции к последующей, более глубокой.

Теперь несколько подробнее о фантастическом финале «Шинели». Принято считать, что идее карнавала в ее бахтинской интерпретации больше всего отвечает именно эта часть текста с содержащейся здесь акцентированной инверсией «верха» и «низа» (мертвый оживает, обиженный получает вознаграждение, неимущий становится владельцем шинели с генеральского плеча и т. д.). Все это действительно имеет место, но при одном осложняющем условии: проблематичности всего происходящего, вытекающей в свою очередь из нарочитого отсутствия идентификации «призрака» и Акакия Акакиевича (о сознательности приема свидетельствует то, что в черновой редакции мертвец один раз был назван именем Акакия Акакиевича, но затем фраза переделывается в безличную форму: «мертвец-чиновник»). Ироническая проблематичность — ведущий мотив фантастического финала, следовательно, проблематично все: торжество справедливости, чувство моральной компенсации как для персонажей, так и для читателей и т. д. Бахтин отмечал, что в карнавале смертью не кончается: «Где смерть, там и рождение, смена, обновление» (с. 445). В «Шинели» в решающем смысле все кончается смертью, так как следующее за нею только в аспекте горькой, трагической иронии может быть воспринято как «рождение» и «обновление».

Все сказанное позволяет вновь обратиться к параллели гоголевской повести и легенды о св. преподобном Акакии — параллели,

⁴⁴ Примеры некомпетентности — случаи, когда рассказчик отговаривается незнанием, отсутствием интереса, плохой памятью и т. д.: «память начинает нам сильно изменять», «весьма трудно достать отсюда что-нибудь в порядочном виде». О «некомпетентности» рассказчика в «Шинели» со своей точки зрения, отличающейся от нашей, пишет немецкий исследователь Ульрих Буш (Gogol's «Mantel» — eine verkehrte Erzählung // Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien, 1983. S. 189) и венгерский ученый Арпад Ковач (Studia Russica, VII. Budapest, 1984. С. 161).

впервые проведенной голландским исследователем Ф. Дриссенем в его диссертации «Гоголь как новеллист» (1955) и впоследствии получившей большую популярность (Й. ван дер Энг, Н. А. Нильсон, К. Д. Зеeman, Г. Макогоненко, Л. Амберг, Ч. Де Лотто и др.)⁴⁵. Сближение это выглядит вполне корректно в свете описанного выше наследования Башмачкиным комплекса мотивов юродивого (православные юродивые суть «иррегулярные монахи», — отмечено в «Трех разговорах» В. Соловьева). Но в то же время, будучи доведенным до крайнего предела, до *plus plus ultra*, подобное сближение становится уже неточным и фальшивым. Говорю о той определенно негативной моральной оценке Акакия Акакиевича, которая обычно извлекается из упомянутой параллели.

Суть изменения, пережитого гоголевским персонажем с приобретением и утратой шинели, оценивают как «падение», «измену» и т. д.⁴⁶ В то же время этот процесс может быть представлен — и так его действительно толкуют — в категориях обратного движения, условно говоря, в сторону карнавального полюса, когда вновь происходит скольжение вниз, к материальным, физическим потребностям. Но вспомним, что духовность занятий (переписывания), которым якобы изменил Акакий Акакиевич, весьма проблематична, так как всемерно подчеркивается их механический характер. Вспомним, что существование «нового» Акакия Акакиевича, после «падения», приобрело, напротив, иные, более живые краски («сделалось как-то полнее»), даже получило некий трансцендентальный отсвет («вечная идея будущей шинели»). Прибавим к этому полную естественность и законность устремлений Башмачкина (все-таки предмет их не какие-либо излишества, а вещь насущно необходимая в суровые петербургские морозы, шинель!), затем прибавим комическую ми-

⁴⁵ Напомним эту легенду. «Св. Акакий жил 9 лет в послушании у одного злонравного старца и безропотно переносил все огорчения и в точности исполнял всякие приказания. Когда умер, то на вопрос: «Умер ли он?» отвечал из гроба: «Не умер, ибо делателю послушания невозможно умереть». Старец раскаялся тогда в своей жестокости и остаток жизни своей провел богоугодно» (*Бухарев И. Жития всех святых...* М., 1892. С. 624). Историю св. Акакия, жившего в VI веке, Гоголь мог знать по четьям-минеем.

⁴⁶ А Хипписли трактует добывание Башмачкиным генеральской шинели заимствованным у Юнга-Штиллинга гоголевским представлением о недолжной привязанности непросветленной души к земным благам, привязанности, которая прикрепляет эту душу к низшим сферам потустороннего царства, околосемной атмосфере и к земным недрам (*Hippisley Anthony. Gogols The Overcoat: a further interpretation // Slavic and East European Journal, 20 summer, 1976*). Все это звучит вполне пародийно, не говоря уже о том, что адекватность привидения и Акакия Акакиевича вовсе не бесспорна (об этом — в наст. изд., с. 92 и далее). Заметим, что М. Вайскопф, считающий работу Хипписли «ценной», все-таки несколько дистанцировался от приведенной точки зрения: «показ грешной души, поработенной земными страстями (это Акакий-то Акакиевич поработен земными страстями! — Ю. М.), в «Шинели» контрастно перерастает в позитивно решаемую тему крестьянской этики» (*Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 352, 329*), т. е. другими словами, заставляет все-таки подумать и о сострадании к самому Башмачкину.

зерность его требований («мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник», — но положили в конце концов кошку), невинность его желаний («подбежал-было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою»), — вспомним и приведем в сознание все это, и тогда суровые обличения и укоры гоголевскому герою со стороны ряда исследователей (начиная, увы, с Дм. Чижевского!) покажутся более чем неловкими...⁴⁷ Суть же в том, что изменения, претерпеваемые «новым» Акакием Акакиевичем, не укладываются в логически правильную схему движения от «верха» к «низу». Гоголь нарочито путает карты, что естественно ожидать в зоне той проблематичности, в которой действует его герой. И до «падения», и после он остается гонимым, преследуемым, выталкиваемым из человеческой общности существом.

4

Теперь, минуя ряд сходных случаев, остановимся еще на одном примере — князь Мышкин в «Идиоте» Достоевского. Разумеется, это другой уровень психики, не тот, который представлен, скажем, Акакием Акакиевичем.

Вернемся снова к вопросу о переписывании. Этот мотив занял большое место уже в первом произведении Достоевского, в размышлениях Макара Девушкина: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь; я работаю, я пот проливаю... Письмо такое четкое, хорошее, приятно смотреть, и его превосходительство довольны... Ну, слогу нет... Я это все знаю; да, однако же, если бы все сочинять стали, так кто же бы стал переписывать?» Высказывание Девушкина пронизано резкой полемикой с трактовкой переписывания в «Шинели», вернее, с отношением к переписыванию гоголевского героя. Макар Алексеевич вполне сознает механический характер переписывания, больше того, он выводит на поверхность ту антитезу, которая у Гоголя подразумевалась: или сочинение, или переписывание. Первое — соображение и творчество; второе — повторение и копирование. Первое — удел избранных; второе — доступно людям скромных способностей, вроде Акакия Акакиевича или его самого, Девушкина. Однако Девушкин пытается облагородить и возвысить «переписыванье» и в таком его «низком» качестве, взглянув на это занятие с общественно-коммуникативной стороны. Мол, это естественное звено в общем разделении труда и способностей и потому необходимое и полезное.

⁴⁷ Обличение Башмачкина неуместно и ввиду следующих обстоятельств. При всей близости Акакия Акакиевича к традициям и психологическому комплексу юродства, он не принимал никакой аскезы и не брал на себя никакого обета. Следовательно, о «неверности», «измене» и т. д. говорить не приходится. И вообще аскеза — подвиг индивидуальный, выбираемый для себя, а не для другого.

«Переписыванье» — важный элемент и образа Мышкина. Князь Мышкин владеет высшим искусством переписывания.

« — Ого! — вскричал генерал, смотря на образчик каллиграфии, представленный князем, — да ведь это пропись! Да и пропись-то редкая! Посмотри-ка, Ганя, каков талант!»

В своем искусстве Мышкин продолжает усилия Акакия Акакиевича и Девушкина, но намного превосходит их степенью совершенства и главное — способностью переходить с одного шрифта на другой: средневековый русский, французский XVIII века, русский военно-писарский, английский и т. д. Таким образом, появляется понятие красоты почерка, неуместное (а потому и отсутствовавшее) при характеристике Акакия Акакиевича. Помимо формального совершенства, Мышкин владеет даром разборчивости, выбора, осознания стиля, а это уже умения не механические, не формальные. Вся сцена с написанием фразы «Смирренный игумен Пафнутий руку приложил» представляет собою развитие и переосмысление определенных мотивов «Шинели»: Мышкин тоже исходит из «буквы», только из «буквы»; но он видит за нею характер и душевный склад пишущего (например, об обладателе «военно-писарского» почерка он говорит: в «попытках расчеркнуться» военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!). Мышкин — переписчик, копиист, но он в пределах переписывания еще и «сочинитель», объединяя таким образом те способности, которые Макар Девушкин считал несовместимыми. Мышкин владеет тем искусством, каким славился Гоголь (для которого, как мы говорили, письмо, списывание, переписывание — акт творчества), — искусством по слогу и почерку угадывать человека: « — А как вы думаете, кто этот господин?... — Право не знаю, — отвечал я (то есть мемуарист, Д. А. Оболенский. — Ю. М.) — А вот я вам расскажу. — И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру...⁴⁸ И т. д.

Все это возвышает Мышкина над интересующей нас традицией, и однако, его связи с ней — с точки зрения комического — очевидны; причем они заданы его определенным психическим и общественным статусом — его болезнью⁴⁹; этот статус нельзя отме-

⁴⁸ Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 547.

⁴⁹ Ср. реплику Рогожина Мышкину: «...совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит!» Связь образа Мышкина с мотивом юродства неоднократно отмечалась; см., например: *Клейман Р.Я.* Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, 1985. С. 66. В этой книге хорошо показано многообразие мотива юродства, переплетающегося с мотивом шутовства, — проблема, которая выходит за рамки настоящей работы. Преемственность князя Мышкина по отношению к герценовскому образу юродивого Левки отмечает С. Гурвич-Лишнина в кн.: *Творчество Герцена в развитии русского реализма середины XIX века.* М., 1994. С. 62.

нить, ограничить; пока Мышкин с людьми, он (подобно юродивому) обречен нести свое бремя.

Он обречен также на постоянное взаимодействие с людьми, для которых фактором раздражения (и притяжения) становится сама его инобытийность. Характерный пример — чтение Аглаей стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», чтение с явным намеком на Мышкина. Князь мучился «вопросом: как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такою явною и злобною насмешкой? Что была насмешка, в том он не сомневался...» Это яркое проявление свойства комического как преследования, причем характерно, что такая краска проникает в сложный эмоциональный спектр отношения к князю Мышкину Аглаи.

Разберем еще одно место. Князь Мышкин, предлагающий Настасье Филипповне руку, говорит: «Если мы будем бедны, я работать буду...» Это прямая переключка, если не реминисценция (кстати, кажется, не отмеченная комментаторами), из гоголевского «Невского проспекта», где Пискарев делает аналогичное предложение проститутке: «...мы станем трудиться; мы постараемся... улучшить нашу жизнь». Присутствующая при этой сцене другая проститутка встретила слова Пискарева грубой шуткой. Почти так же реагируют собравшиеся у Настасьи Филипповны: захихикали Фердыщенко, Лебедев и др.

В обоих случаях источник смеха — неадекватность поведения персонажа (Пискарева или Мышкина) сложившейся ситуации. Свойство умного человека, говаривал Пушкин, — с первого взгляда видеть, с кем имеешь дело, и не допускать неуместных поступков и речей. Речи и поступки Мышкина нередко неуместны, словно отклоняются от реальных условий места и времени. Поскольку возникает такое отклонение, действия персонажа невольно формализуются, принимают в себя элементы негибкости и механистичности. Механистичность же и негибкость становятся мотивацией комического именно потому, что противоречат многообразному и живому течению жизни⁵⁰. Смех окружающих по адресу Мышкина (или Пискарева) есть сигнал, что это несоответствие замечено и тотчас надлежащим образом использовано — а именно для самоутверждения за счет другого.

Механистичность порою получает у Мышкина буквальное, то есть физическое, выражение — в неловких жестах и телесных движениях (эпизод с опрокидыванием вазы). Тем самым продолжается «линия поведения» главного героя «Шинели», попадающего под выбрасываемый из окна мусор, оказывающегося вдруг на середине мо-

⁵⁰ Бергсон А. Смех // Бергсон А. Собр. соч. Т. 5. СПб., 1914. С. 203 и далее. Точка зрения Бергсона — в основе специальной работы В. Проппа «Природа комического у Гоголя» // Русская литература, 1988, № 1. Эта работа в качестве доклада была прочитана в 1962 году).

стовой и т. д. Все это словно проявления описанной Бахтиным «феноменологии гротескного тела», однако, как замечает Р. Лахман, эти проявления связаны с душой, проистекают из души: «Причудливо и демонстративно выставляет себя душа на обозрение, пользуясь телесным языком как набором инструментов»⁵¹. При этом осознание подобного перехода — от души к неловким телесным проявлениям, как и вообще от души ко всему внешне неуместному и неподобающему, — требует ума и сердца. Ибо для того чтобы понять причину этой странности, необходимо решительное перемещение точки зрения внутрь персонажа — перемещение реальное или воображаемое.

У Акакия Акакиевича возможность для такого перемещения дана лишь намеком: внутренний мир полагается, но скрыт и не расшифрован. У героя Достоевского он развернут, детализирован, подан в своей непреложности.

Все это усложняет само качество формальности и механистичности. Действия персонажа механистичны в смысле отступления от ситуации, но они отнюдь не механистичны в смысле соответствия внутреннему строю и убеждениям, а через них и внеположным, внеличным моральным, онтологическим ценностям. Субъективно они, эти действия, в высшей степени одухотворены и оправданы — романтической мечтой Пискарева или гуманистическим, христианским идеалом Мышкина. Для окружающих такое переключение точки зрения во внутренний мир персонажа или невозможно вообще (как в «Невском проспекте»), или возможно частично (как в «Идиоте»), для автора же и его произведения в целом (а значит, и для читателя) — оно совершенно обязательно.

Но именно из такого переключения следует неизбежность обращения комедики в трагизм. «Достоевский повысил смысловое содержание трагического тем, что он повернул винт гротескно-комического до предела возможного. Лишь великие мастера мировой литературы знают эти законы. Мышкин, вероятно, идеальнейшая комическая фигура, какая только есть в человеческой поэзии»⁵².

Известно, что, по Бергсону, моменты размышления, сочувствия и сопереживания убивают комизм. «Комедия может начаться только там, где личность другого человека перестает нас трогать»⁵³. Эту глубокую мысль нужно брать в движениях, а не статично. *По мере пробуждения нашего внимания, сочувствия и т. д. мы перестаем смеяться, но смех не гаснет вовсе; он живет или в остаточных формах, или как память, усиливающая своим присутствием звучания трагического: раскаиваясь в смехе, мы платим двойную дань любви и сострадания тому, над кем раньше лишь забавлялись.* И этот

⁵¹ Lachman Renate. Gedächtnis und Literatur... S. 276.

⁵² Onasch Konrad. Dostojewski als Verführer... S. 105.

⁵³ Бергсон А. Смех. С. 169.

процесс есть вместе с тем осознание двойственной природы смеха, который может выступать и как благо, и как зло, как бич для порочных и как плетка для слабых и достойных.

Формы комизма, которых мы коснулись, не только взаимодействуют с карнавальской традицией, но и отталкиваются от нее, пороку довольно резко. Отталкивание проистекает из самого отношения к ценностной иерархии «верха» и «низа», из стремления ее переиначить таким образом, что, по известному нам уже выражению В. Зеньковского, «небесное» получает преобладание над «земным» (при всех сложных обертонах, сопровождающих эту иерархию, скажем, у Гоголя). Одновременно во весь рост встает проблема воплощающего эту перестановку персонажа, человека не от мира сего, с более или менее отчетливой связью с комплексом юродства, человека, отпадающего от толпы, изгоняемого, преследуемого, высмеиваемого. Тем самым дифференцируется само явление смеха по его качеству, направлению, моральной стоимости⁵⁴. Кстати, усилия многих литераторов нового времени были направлены именно на подобную дифференциацию, в связи с чем и заняло подобающее место понятие юмора (в отличие от других видов комического в искусстве и жизни). «Юморист забавляется чувствами, — отмечает Кюхельбекер в наброске «Рассуждение о Юморе», — и даже над чувствами, но не так, как чернь забавляется над теми, над которыми с грубою и для самой себя неприятною надменностью воображает превосходство свое...»⁵⁵. Вспомним также Пушкина: «Услышишь суд глупца и смех толпы холодной».

Диалектичность бахтинской теории карнавала в том, что она выражает идею вечного обновления народного коллектива, обрекающего на смерть все слабое и нежизнестойкое, подобно тому как животные ради сохранения вида уничтожают своих больных и увечных сородичей. Но человечество — все-таки не животный вид. В течение столетий — и особенно в наше время — человеческая культура выработала такие формы идеологии и художественной мысли, которые в системе целого отстаивают права любой клетки,

⁵⁴ С. Аверинцев отмечает в статье «Бахтин, смех, христианская культура», что Бахтин «делает критерием духовной доброкачественности смеха сам смех» (сб.: М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 12). Сходная мысль — в моей работе, опубликованной раньше (вынужден процитировать): для «идеи карнавала» «смеющийся всегда прав, сочувствие всегда на стороне целого, дышащего, живущего, растущего народного тела» (сб.: Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 433). Мысли, положенные в основу этой публикации, развиваются и уточняются в настоящей моей статье. Ср. также критические замечания другого исследователя по поводу теории карнавала Бахтина: Эткин А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 409 и далее.

⁵⁵ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. в 2-х томах. Т. 2. М.; Л., 1967. С. 751.

любого индивидуального существования, как бы они порою ни казались слабы и немощны. Среди этих форм свое место занимают формы комического.

Произведения и герои таких великих художников XX века, как Чарли Чаплин, Кафка, Булгаков, Платонов, Зощенко, служат тому убедительным подтверждением. Но, разумеется, это уже специальная тема.

1995

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверинцев С.С. 466
Агин А.А. 271
Азбукин В.Н. 303
Айзеншток И.Я. 174
Аксаков С.Т. 159, 160, 344, 377, 378, 382, 403
Алексеев М.П. 165, 367
Амберг Л. 375, 461
Аммирато С. 432
Амфитеатров А.В. 23
Анакреон 350
Андерсен Х.К. 268
Андреев Н.П. 50, 51
Андросов В.П. 167
Анненков П.В. 166, 260, 345, 389, 434, 437
Анненский И.Ф. 78, 364, 367, 375
Апулей 299, 426
Ариосто Л. 290, 308
Аристотель 204
Аристофан 180, 181, 191, 192, 208, 225
Арним Л.-А. 69, 105, 268, 335
Аузрбах Э. 321, 326, 435, 436, 438
Афанасьев А.Н. 41, 105, 114, 388
- Байрон Дж.Г. 146
Бакунин М.А. 64
Бальзак О. де 345, 395
Баткин Л. 445
Бахтин М.М. 9–12, 14–16, 20, 21, 25, 26, 28, 58, 77, 89, 142, 298, 299, 391, 406, 436, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 458, 460, 465, 466.
Бегичев Д.Н. 331
Белнинский В.Г. 27, 52, 64, 110, 123, 125, 130, 152, 156, 158, 167, 187, 188, 191, 207, 233, 248, 271, 277, 289, 300, 301, 317, 319, 320, 325, 344, 347, 350, 351, 358, 359, 361, 382, 401, 409
Белусов А.Ф. 375
Белый А. 39–42, 45, 46, 49, 115, 139, 144, 145, 208, 243, 244, 272, 275, 360, 398, 401, 417
Беранже П.-Ж. 395
Бергман И. 458
Бергсон А. 361, 363, 456, 464, 465, 466
Берковский Н.Я. 406
Бестужев А.А. 430, 431
Блок А.А. 264
Богатырев П.Г. 234
- Боккаччо Дж. 429
Бомарше П.-О. 190, 203
Боргези 10
Ботникова А.Б. 59
Бочаров С.Г. 62, 86, 106, 315, 418
Брандес Г. 353
Брехт Б. 230
Брюллов К.П. 76, 169, 170, 182, 183, 194, 213
Брюсов В.Я. 360, 439
Брянский Я.Г. 166
Буало Н. 385
Бузескул В.П. 250
Булгаков М.А. 467
Булгарин Ф.В. 113, 131, 301, 303, 306, 348
Бухарев А.М. 324
Бухарев И. 461
Буш У. 460
Бюхнер Г. 229
Бялый Г.А. 334
- Вайскопф М. 101, 394, 395, 399, 400, 455, 461
Вальцель О. 386, 388, 389
Вебер М. 395
Велес де Гевара Л. 350
Вельтман А.Ф. 173, 176, 186
Венгеров С.А. 242, 243, 248
Веневитинов Д.В. 57, 64
Вергилий 318, 350, 431, 437
Вересаев В.В. 110
Вернер З. 52
Веселовский Александр Н. 430
Веселовский Алексей Н. 317, 324, 440
Винкельман И.-И. 329
Виноградов В.В. 7, 76, 82, 84, 370
Вншневская И.Л. 223, 389
Войтоловская Э.Л. 174
Волконский А. 433
Волконский Г.П. 92
Воронский А.К. 118, 185, 208, 272
Вульпиус Х. 319
Вяземский П.А. 167, 185, 209, 220, 317, 404, 436
- Галлам Г. 171, 432
Ге С. 345
Гегель Г.-В.-Ф. 172, 268

- Гераклит 25
 Герцен А.И. 180, 262, 271, 317, 321, 322,
 341, 416, 436, 452, 453, 464
 Гете И.-В. 9, 11, 252, 414, 424, 426, 429,
 444, 446.
 Гиндин С.И. 439
 Гиппиус В.В. 27, 155, 156, 177, 202, 207,
 264, 289, 302, 308, 309, 334, 372, 440
 Гнедич Н.И. 434
 Гоголь В.А. 13
 Голдсмит О. 22
 Гольбейн Х. 404, 415
 Гольденвейзер А.Б. 288
 Гольдони К. 434
 Гомер 319, 350, 434
 Гончаров С.А. 307
 Горлин М. 63, 98
 Горький М. 180, 230
 Гофман Э.-Т.-А. 24, 25, 54, 55, 57–59, 61,
 64, 68, 69, 73, 75–77, 81, 89, 96, 97, 105,
 118, 222, 329, 335, 336, 345, 355, 426,
 429, 455
 Гранвиль 270
 Грей Т. 119
 Греч Н.И. 131
 Гриб В.Р. 219, 220, 277
 Грибоедов А.С. 132, 165, 178, 224
 Григорьев А.А. 155, 161, 204, 313, 352,
 368, 435
 Григорьев П.И. 166, 167
 Грильпарцер Ф. 52
 Гроссман Л.П. 288
 Гугнин А.А. 59
 Гукровский Г.А. 35, 97, 98, 112, 146, 151,
 152, 158, 176, 177, 199, 209, 214, 224
 Гурвич-Лишинер С.Д. 464
 Гуревич А.Я. 38, 450, 451
 Гюго В. 345, 431
 Гюнтер Х. 443

 Давид Ж.-Л. 331
 Даль В.И. 250, 270
 Данилевский А.С. 9, 146
 Данилевский Г.П. 441
 Данилевский Р.Ю. 49
 Данилов С.С. 227
 Данилова И.Е. 214
 Данте 317—320, 322, 324, 326, 327,
 430–442
 Дауенхауэр А. 49
 Де Лотто Ч. 461
 Де Санктис Ф. 321, 324

 Дершау (Або) Ф.К. 244
 Десницкий В.А. 112
 Дефо Д. 312
 Диккенс Ч. 352
 Дилакторская О.Г. 90, 400
 Достоевский Ф.М. 63, 64, 88, 93, 288,
 359, 360, 398, 444, 446, 454, 462, 464,
 465
 Дриссен Ф. 461
 Дружинин А.В. 155
 Дюма А. 345
 Дюр Н.О. 199

 Егоров И.В. 307
 Екатерина II 22, 374
 Елина Н. 433
 Елистратова А.А. 254, 260, 313
 Ермилов В.В. 199, 208

 Жан Поль — см. Рихтер
 Жанен Ж. 370, 395
 Жолковский А.К. 455
 Жуи В.-Ж. 300
 Жукова М.С. 429
 Жуковский В.А. 27, 106, 163, 253, 405,
 407, 433

 Загоскин М.Н. 201, 301, 344, 378
 Замотин И.И. 76
 Зарещкий В.А. 368
 Звоняцкий В.Я. 148
 Зеeman К.Д. 461
 Зеньковский В.В. 452—454, 466
 Зошенко М.М. 467

 Ибсеи Г. 230
 Иванов Вяч. 181, 182, 442, 443, 447
 Игнатов С.А. 59, 355
 Иеромонах Алексей (Кузнецов) 448, 450
 Изабэ Ж.-Б. 331
 Измайлов А.Е. 112, 113
 Измайлов Л.Д. 225
 Ильинский И.В. 218
 Илюшин А.А. 441

 Казак В. 125
 Кайзер В. 456
 Кальдерон де ла Барка П. 431
 Кант И. 172
 Капнист В.В. 173, 178, 341, 342, 379
 Каратыгина П.А. 426
 Катенин П.А. 432

- Кафка Ф. 396, 397, 467
 Квитка-Основьяненко Г.Ф. 174, 187, 197, 383
 Кирсанова Р.М. 459
 Кирша Данилов 123
 Клейман Р.Я. 464
 Клейст Г. 78—80, 229
 Княжнин Я.Б. 178, 379
 Ковалевский И. 448, 454
 Ковалевский П.М. 195
 Ковач А. 460
 Кологривова П.Ю. 225
 Кольшмидт В. 335
 Комаров М. 312
 Комарович В.Л. 202
 Кони Ф.А. 167
 Корнель П. 388
 Косяровский П.П. 173
 Котляревский И.П. 124
 Котляревский Н.С. 68, 184, 207, 383, 384
 Кочубинский А. 434
 Кошмаль В. 369
 Красиньский З. 434
 Кронеберг И.Я. 203
 Крылов И.А. 383
 Кузнецов И.И. 449, 454
 Кульчицкий А.Я. 37
 Купрянова Е.Н. 380
 Курциус Е.-Р. 450 — см. Curtius
 Кюстин А. де 397
 Кюхельбекер В.К. 97, 326, 431, 466
- Лансон Г. 230
 Лафайет М.-Ж. 352
 Лафатер И.-К. 121
 Лахман Р. 465
 Левин Ю.Д. 326
 Ленский Д.Т. 199
 Лермонтов М.Ю. 167, 315, 320
 Лесаж А.-Р. 203, 414, 426
 Лессинг Г.-Э. 113
 Либман М.Я. 404
 Лихачев Д.С. 214, 448, 449, 450, 453
 Лозинский М. 318
 Лопе де Вега 219
 Лотман Ю.М. 22, 45, 46, 412, 413, 423, 426
 Лукнан 406
 Лукин В. 383
- Майков Ап. 441, 442
 Макиавелли Н. 432
 Макогоненко Г.П. 461
- Макишеев А.И. 174, 175
 Мандельштам О.Э. 319
 Маркевич Н.А. 27, 42
 Марков К.И. 323
 Маркович В. 400
 Марлинский (Бестужев) А.А. 300
 Махлин В.Л. 446
 Машкин А.П. 206
 Машинский С.И. 272
 Медриш Д.Н. 403
 Мейерхольд В.Э. 360
 Менандр 192
 Мережковский Д.С. 261
 Мерзляков А.Ф. 317, 431
 Метьюрин Ч.Р. 367
 Миллер В.Ф. 10, 14
 Милюков А.П. 385
 Мицкевич А. 400
 Мкртычян К.Л. 99
 Мольер Ж.-Б. 123, 160, 167, 189, 190, 192, 203, 220, 230, 277
 Мордовченко Н.И. 367
 Муратори Л. 432
 Мюльнер А. 52
- Набоков В.В. 113
 Надеждин Н.И. 79, 125, 299—302, 306, 396, 431
 Найдич Э.Э. 289
 Наполеон I 302, 346
 Нарежный В.Т. 22, 107, 113, 414, 426
 Некрасов Н.А. 37, 51, 340, 348
 Немирович-Данченко В.И. 167—169, 218
 Нерон 441
 Никитенко А.В. 422, 429
 Николаев Д.П. 325
 Нильсон Н.А. 461
 Ницше Ф. 11, 18, 442
 Норов А.С. 432
 Оболенский Д.А. 463
 Одоевский В.Ф. 60, 64, 65, 86, 87, 96, 180, 265, 330, 395, 405, 429
 Озеров В.А. 132
 Окен Л. 172
 Орлов А.А. 131
- Панаева (Головачева) А.Я. 166
 Панченко А.М. 448, 449, 450, 453
 Перетц В.Н. 124, 130
 Пессидж Ч. 76
 Петр I 398
 Петров Н.И. 20, 50, 124
 Петровский М.А. 424

- Пиндар 350
 Пинский Л.Е. 127, 446, 447
 Писарев А. 383
 Платон 128
 Платонов А.П. 180, 467
 Плетнев П.А. 163, 245, 277, 291, 305, 421
 Погодин М.П. 49, 150—152, 163, 177, 288, 300, 326, 341, 378, 431
 Погорельский А.А. 59, 95, 429
 Поздеев А.А. 175
 Полевой Н.А. 64, 300, 430, 431
 Полякова Е.И. 63
 Померанцева Э.В. 74
 Поньрко Н.В. 448, 449, 450, 453
 Поспелов Г.Н. 67, 188
 Потебня А.А. 262
 Прокопович Н.Я. 240, 422, 433
 Пропп В.Я. 74, 106, 464
 Пумпянский Л.В. 446
 Пушкин А.С. 22, 32, 61, 63, 69, 85, 86, 90, 95, 131, 133, 146, 155, 156, 166, 167, 180, 197, 203, 224, 239, 249, 264, 288, 300, 302, 303, 308, 313, 314, 316, 326, 360, 395, 431, 434, 441, 458, 464, 466
 Рабле Ф. 9, 14, 89, 443, 446, 447
 Расин Ж. 167, 190, 220, 386
 Рихтер И.-П.-Ф. (Жан Поль) 55, 95, 116, 341
 Роберт Л. 9
 Родзевич С.И. 75, 82
 Родиславский В.И. 160, 389
 Розанов В.В. 360, 363, 364
 Розов В.А. 26, 69
 Ролле Д. 312 — см. Rolle D.
 Рылеев К.Ф. 341
 Салтыков Щедрин М.Е. 179, 180, 268, 319
 Сапрыкина Е.Ю. 317
 Свифт Дж. 179
 Семашко Н.А. 206
 Семенов П. 434
 Семибратова И.В. 63
 Сенковский О.И. 95, 96, 185
 Сервантес С.М. де 186, 290, 308, 414
 Сергеев-Ценский С.Н. 200
 Скаррон П. 203
 Сковорода Г. 125, 394, 399
 Скотт В. 118, 119, 384
 Слонимский А.Л. 63, 109, 164, 233, 258, 334, 347
 Смирнова А.О. 243
 Смирнова Е.А. 269, 270, 441
 Смирнова-Чикина Е.С. 289
 Соколов И.Я. 173
 Сократ 128
 Соллертинский Е.Е. 303
 Соловьев В.С. 461
 Сомов О.М. 300, 405, 430
 Софронова Л.А. 434
 Сталь Ж. де 430
 Станиславский К.С. 263
 Станкевич Н.В. 64, 176
 Стендер-Петерсен А. 76, 88, 92
 Степанов Н.Л. 39, 73, 163, 317
 Стерн Л. 82—84, 95, 308, 309, 315
 Струве Н. 447
 Судовщиков Н.Р. 173
 Тальман М. 398
 Тамарченко Д.Е. 317
 Танский В. 125
 Тассо Т. 433
 Теренций П. 189, 190
 Тик Л. 49, 79, 96, 97, 115, 116
 Тихонравов Н.С. 79, 432
 Толстой (Американец) Ф.И. 225, 243
 Толстой Л.Н. 288, 327
 Томашевский Н.Б. 304, 423
 Топоров В.Н. 393, 457, 458
 Тронская М.Л. 83
 Тургенев А. 433
 Тургенев И.С. 223, 224, 230, 271, 323, 324, 348, 416
 Тынянов Ю.Н. 88
 Тьерри О. 171
 Тютчев Ф.И. 34, 243
 Уоррен А. 309
 Ушаков В.А. 111
 Фан Дим Ф. 432
 Федоров В.В. 249
 Федотов Г.П. 448, 451
 Филдинг Г. 308—313, 315
 Флегель К.-Ф. 24
 Фонвизин Д.И. 165, 178, 209, 379
 Франк-Каменецкий И.Г. 393
 Фрезер Дж. 451
 Фрейд З. 91, 442
 Фрейденберг О.М. 38, 393
 Фролов Н.Г. 64
 Фурье Ш. 121

- Хейзинга Й. 449
Хетсо Г. 441
Хипписли А. 461
Хогарт У. 24, 25
Хомяков А.С. 447
Храпченко М.Б. 208, 265
- Царынный А. (Стороженко А.Я.) 67
- Чаплин Ч.С. 467
Чехов А.П. 230
Чехов М.А. 206
Чижевский Д.И. 370, 399, 462
Чичерин А.В. 143
Чудаков Г.И. 96, 97.
- Шамбинаго С.К. 118
Шамиссо А. 76, 77, 89
Шаховской А.А. 379
Шевырев С.П. 142, 192, 317, 319, 320, 398, 431, 433, 434, 436, 437, 439, 441
Шекспир У. 189, 190, 252, 308, 326, 386, 388, 389, 390, 431
Шеллинг Ф.-В. 119, 172, 326, 327, 414, 440, 441
Шенрок В.И. 129, 195
Шиллер Ф. 27, 345
Шкловский В.Б. 437
Шлегель А.-В. 162
Штанцель Ф.-К. 308
Штридтер Ю. 303
- Щепкин М.С. 160, 195, 226, 227, 388, 399
Щерба Л.В. 339
Щербачкой Г. 69
- Эйзенштейн С.М. 457
Эйхенбаум Б.М. 102, 111, 334, 357, 358, 457, 458, 459, 460
Эйхендорф Й. 335
Эккерман И.-П. 424
Энг Й. ван дер 461
Энгельгардт Н.А. 22
Эткинд А.М. 466
Этьен 226, 227
Эфрос А.В. 363
Эшенбург И. 317, 431
- Юнг К.-Г. 393
Юнг-Штиллинг Г. 370, 461
- Яблоновский (Потресов) С.В. 227
Языков Н.М. 53, 324
Янушкевич А.С. 433
- Bush R. 370
Charles E. 84
Cramer T. 57
Curtius E.R. 25, 389, 436, 450
Dauenhauer A. 49
Eckermann J.P. 252
Fanger D. 352
Flögel K.F. 24
Freud S. 91
Günther H. 270
Gorlin M. 64, 98, 352
Hallam H. 432
Hippisley A. 461
Jean Paul 55 — см. Рихтер И.-П.-Ф.
Jung C.G. 393, 457 — см. Юнг К.-Г.
Kaiser G.R. 81
Kasack W. 125 — см. Казак В.
Kayser W. 158, 305, 414 — см. Кайзер В.
Kohlschmidt W. 335
Koschmal 369
Léna Szilárd 443
Lachman R. 444, 465
Leiste H.-W. 203
Müller H. 335
Maguire R.A. 148
Morson G.S. 458
Nietzsche F. 11 — см. Ницше Ф.
Onasch K. 449, 465
Passage Ch.E. 84 — см. Пессидж Ч.
Proffer C.R. 320
R.R. 24
Robertson R. 396
Rolle D. 308, 309 — см. Ролле Д.
Schlegel A.W. 163 — см. Шлегель А.-В.
Scholz F. 320
Städte K. 48
Stanzel F.K. 308
Stilman L. 69
Striedter Ju. 304, 307 — см. Штридтер Ю.
Thalman M. 395 — см. Тальман М.
Wessel J.E. 24

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
----------------	---

Поэтика Гоголя

Вместо предисловия.....	7
-------------------------	---

<i>Глава первая.</i> Гоголь и карнавальное начало.....	9
--	---

I. Несколько предварительных замечаний.....	9
II. Элементы карнавализации у Гоголя.....	12
III. Два направления отхода от всеобщности действия.....	14
IV. Сцены танца.....	17
V. Усложнение амбивалентности.....	20
VI. Способы одоления черта.....	22
VII. Отношение к смерти.....	27

<i>Глава вторая.</i> «Страшная месть». Перспектива в глубь гоголевского художественного мира.....	39
---	----

I. Предварительные замечания.....	39
II. Прием исключения и функции мифа.....	41
III. Два вывода.....	45
IV. Несколько параллелей.....	48

<i>Глава третья.</i> Реальное и фантастическое.....	54
---	----

I. О завуалированной (неявной) фантастике.....	54
II. Завуалированная (неявная) фантастика у Гоголя.....	65
III. Снятие носителя фантастики. Повесть «Нос».....	76
IV. Нефантастическая фантастика.....	94
V. Некоторые итоги.....	116

<i>Глава четвертая.</i> Иерархия духовных и физических способностей.....	121
--	-----

I. Первоначальная иерархия.....	122
II. Случаи острого контраста.....	128
III. Новая иерархия.....	130
IV. Образы телесной и физической жизни в новой иерархии.....	138
V. Сложные случаи. Повесть «Старосветские помещики».....	145
VI. Обертоны второй иерархии.....	153

<i>Глава пятая.</i> «Ревизор». Общая ситуация. «Миражная интрига».....	157
--	-----

I. Перед «Ревизором».....	159
II. О характере художественного обобщения в «Ревизоре».....	169
III. Образ города.....	173
IV. О ситуации в «Ревизоре».....	184
V. Хлестаков и «миражная интрига».....	197
VI. О немой сцене.....	207
VII. Комедия характеров с гротескным «ответом».....	215
VIII. После «Ревизора»: «Женитьба», «Игроки», «Маленькие комедии», «Театральный разъезд...».....	231

<i>Глава шестая. «Мертвые души»</i>	242
I. О художественном обобщении	242
II. О двух противоположных структурных принципах «Мертвых душ»	252
III. Контраст живого и мертвого	262
✓ IV. О композиции пьесы	272
V. Два типа характеров в «Мертвых душах»	276
VI. К вопросу о жанре	288
<i>Глава седьмая. Эволюция одной гоголевской формулы</i>	329
Некоторые общие моменты поэтики Гоголя	340

Вариации к теме

I Художник и «ужасная действительность» (о двух редакциях повести «Портрет»)	367
II Парадокс Гоголя-драматурга	376
III Смысловое пространство гоголевского города	391
IV Художественная символика «Мертвых душ» и мировая традиция ..	401
V «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение	422
VI «Память смертная» Данте в творческом сознании Гоголя	430
VII Карнавал и его окрестности	442
Указатель имен	468

Издательством «Coda» выпущен в свет
ЕЖЕГОДНИК ИНСТИТУТА ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ РАН
Одиссей'96

Содержание выпуска:

- А. Я. Гуревич*
ИСТОРИК КОНЦА XX ВЕКА В ПОИСКАХ МЕТОДА
- Г. И. Зверева*
ПРОБЛЕМЫ САМОРЕФЛЕКСИИ НОВОЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
- Л. П. Репина*
ВЫЗОВ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ПЕРСПЕКТИВЫ
НОВОЙ КУЛЬТУРНОЙ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
- В. П. Визгин*
ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ ИСТОРИИ
- И. Н. Ионов*
СУДЬБА ГЕНЕРАЛИЗИРУЮЩЕГО ПОДХОДА К ИСТОРИИ В ЭПОХУ
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА (ПОПЫТКА ОСМЫСЛЕНИЯ ОПЫТА МИШЕЛЯ ФУКО)
- А. Я. Гуревич*
«ТЕРРИТОРИЯ ИСТОРИКА»
- Ж. Ревель*
МИКРОИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И КОНСТРУИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНОГО
- С. В. Оболенская*
НЕКТО ЙОЗЕФ ШЕФЕР, СОЛДАТ ГИТЛЕРОВСКОГО ВЕРМАХТА
- Б. Лепти*
ОБЩЕСТВО КАК ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ.
О ТРЕХ ФОРМАХ АНАЛИЗА СОЦИАЛЬНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ
- М. Ю. Парамонова*
ГЕНЕАЛОГИЯ СВЯТОГО
- А. А. Горский*
О ТИТУЛЕ «ЦАРЬ» В СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ
- О. Г. Эксле*
НЕМЦЫ НЕ В ЛАДУ С СОВРЕМЕННОСТЬЮ
- Ж. Дюби*
ВОСПРИЯТИЕ ЗАМУЖЕСТВА В СЕВЕРНОЙ ФРАНЦИИ ОКОЛО 1100 ГОДА
- А. Г. Левинсон*
МАССОВЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ «ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЯХ»
- О. Ю. Бессмертная*
РУССКАЯ КУЛЬТУРА В СВЕТЕ МУСУЛЬМАНСТВА
- В. К. Ронин*
БЕЛЬГИЙЦЫ И РОССИЯНЕ: НЕКОТОРЫЕ РАЗЛИЧИЯ В МЕНТАЛИТЕТЕ
- Г. Шверхофф*
НОВЕЙШИЕ ГЕРМАНСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ ВЕДОВСТВА
- И. В. Дубровский*
О НОВОЙ КНИГЕ А. Я. ГУРЕВИЧА
- Б. Ф. Егоров*
ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ В МЕТОДЕ Ю. М. ЛОТМАНА