

ЮРИЙ  
**МОШЕН**

Письмена  
времени

Творчество  
Гоголя  
Смысл  
и форма



Серия «Письмена времени» основана в 2004 г.

---

Время – движущееся подобие  
вечности



Платон





Юрий  
**МАНН**

**Творчество  
Гоголя  
Смысл  
и форма**



Издательство Санкт-Петербургского университета  
2007

ББК 83.3(2Рос=Рус)1  
М23

Серия основана в 2004 г.

В подготовке принимали участие  
ведущие специалисты ИНИОН РАН

Главный редактор и автор проекта «Письмена времени»  
С.Я. Левит

Составители серии: С.Я. Левит, И.А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:  
Л.В. Скворцов (председатель), В.В. Бычков, Г.Э. Великовская,  
И.Л. Галинская, В.К. Кантор, Ю.С. Пивоваров, Г.С. Померанц,  
Р.В. Светлов, А.К. Сорокин, П.В. Соснов

Ответственный редактор: Г.Э. Великовская  
Художник: П.П. Ефремов

**Манн Ю.В.**

**М23 Творчество Гоголя: смысл и форма.** — СПб.: Изд-во С.-Петерб.  
ун-та, 2007. — 744 с. (Серия «Письмена времени»)  
ISBN 978-5-288-04300-0

Настоящее издание включает в себя исследования о Гоголе, написанные за много лет.

Первую часть составляет монография «Поэтика Гоголя», признанная классической работой, посвященной творчеству великого писателя. Первое ее издание появилось в 1978 г. Вторую часть книги составляют работы, развивающие те или иные аспекты основной темы — поэтика Гоголя; это вариации к теме. Эти работы впервые собраны в одном томе.

Автору предлагаемой книги не хотелось повторять известное и он сосредоточил свое внимание на некоторых важных, с его точки зрения, гранях гоголевской поэтики.

© С.Я. Левит, И.А. Осиновская,  
составление серии, 2007

© Ю.В. Манн, 2007

© Издательство Санкт-Петербургского  
университета, 2007

ISBN 978-5-288-04300-0

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

## От автора

Предлагаемая книга включает в себя исследования о Гоголе, написанные примерно за сорокалетие.

Первую часть составляет монография «Поэтика Гоголя», дважды вышедшая отдельным изданием (в 1978 и 1988 гг.). Позднее она вошла в книгу «Поэтика Гоголя. Вариации к теме» (1996 г.), в которую, как это видно из названия, наряду с монографией были включены избранные работы, написанные позднее. В сущности все эти работы 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*.

Тот же принцип построения положен и в основу настоящего издания, где первую часть занимает «Поэтика Гоголя», а вторую — «*Вариации к теме. Традиции и параллели*» — 23 новых, еще не входивших в книгу исследования. И они также развивают различные аспекты заявленной темы — поэтика Гоголя; впрочем, у всех текстов книги есть и другая общая цель, которая, как я надеюсь, видна уже из второй части ее названия: *смысл и форма*.

Ибо поэтика, с точки зрения автора, — это всегда осмысленная форма или, что то же самое, оформленный смысл. Возможно, такой подход поможет разгадать тайну феноменального явления, какое представляет собой творчество Гоголя. Решить эту задачу автор не надеется, но хотелось бы хоть в самой скромной мере содействовать ее будущему разрешению.

Во все работы внесены небольшие изменения, уточнены некоторые формулировки. В ряде случаев даны ссылки на публикации, вышедшие уже после соответствующих моих текстов.

# Поэтика Гоголя





## Вместо предисловия

**Л**итература о Гоголе, как известно, огромна и возрастает с каждым годом. Исследуются 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 двоякое – 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»\*. 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 характеристики 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 проблем стиля (это потребовало бы многих книг), и лишь стремится на-

---

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

метить 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 карнавализации в творчестве Рабле, подчеркнув, что «хотя он был корифеем 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»<sup>1</sup>. Логичен вопрос, как соотносится с карнавальным началом творчество Гоголя, отделенного от «корифея народного хора» тремя веками и представляющего собою характернейшего комического писателя Нового времени.

### І. 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» Гёте. 2 февраля 1838 г. Гоголь сообщал А.Данилевскому из Рима: «Теперь время карнавала: Рим гуляет напропало». 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 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 знают 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 возможности<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>, 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 травестирование всего страшного, от кровопролитных битв до эсхатологических учений. Травестированная смерть входит как момент в общее безостановочное самодвижение жизни, в то сопроникновение противоположных 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»<sup>3</sup>.

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 Гёте: «Римский карнавал — празднество, которое дается, в сущности, не народу, но народом самому себе»<sup>4</sup>). Носителем карнавального начала является «не обособленная биологическая особь и не буржуазный эгоистический индивид, а народ, притом народ, в своем развитии вечно растущий и обновляющийся»<sup>5</sup>.

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 карнавализации 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 цветами<sup>6</sup>, в ее упряжке шагают пантера и тигр»<sup>7</sup>. Подчеркнуто автором «Происхождения трагедии» и социальное перемещение «снизу — вверх», 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, которые 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»<sup>8</sup>. 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»<sup>9</sup>. «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»<sup>10</sup>. В вечной, неистребимой, не знающей препятствий общей жизни угасают 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 на хуторе близ Диканьки» (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 момента 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 волочит 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 попал!»), 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...»<sup>12</sup>

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 непременным 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, новый узел в вечно текущем и неостановимом общем потоке<sup>13</sup> (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 утвердительно<sup>14</sup>. 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 неслоь. 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 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. Волы, 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 мельгешением 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» – в начале 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»<sup>15</sup>.

В заключительной сцене – та же власть всеподчиняющей стихии, та же всеобщность участия («все неслось», «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 сплит 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)»<sup>16</sup>. Но это не так. Перед нами не столько пляшущая, 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»<sup>17</sup>. 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...»<sup>18</sup> Ведь в собственно коллективном действе танца зрителей нет: «На карнавале нет ни гостей, ни зрителей, все участники, все хозяева»<sup>19</sup>. 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 отстраненный 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 неслиянность 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 предвестие финальной фразы «Повести о том, как поссорился 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 дей-

ства. 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 страсти 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»)<sup>20</sup>: «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».

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»)<sup>21</sup>.

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 прийти в голову человеку в разгульном весельи, раздавались свободно»)? Очевидно, индивидуальное начало еще не настолько выработалось и усложнилось, чтобы стремиться к отъединению и автономии. В экс-

тазе 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 подымаются 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 «Вии» 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 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 «Вии» 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 снег: 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. На деда, несмотря на весь страх, смех напал, когда увидел, 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 карнавальности — 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 закол-

дованное 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 полные духи – полуничка, мара или черти в различных образах»<sup>22</sup>.

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 подвохи со стороны. Кажется, что-то прячется рядом, готовя неожиданные осложнения.

Мы наблюдаем очень важный процесс изменения карнавального мироощущения. В самом деле: если под амбивалентностью карнавала 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. 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»<sup>23</sup>. 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 взятой из 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 заострило жанровый перебив<sup>24</sup>. 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 странная нота готова в любую минуту оборвать веселие «племени поющего и пляшущего» (А.Пушкин)<sup>25</sup>.

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 скрепленные кости над ним – вестник близкой свадьбы: то почудится, 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 «Вии». 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 известно<sup>26</sup>.

## VI. Способы одоления 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 одомашнивания 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»<sup>27</sup>.

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 «поесть жирных с сметанюю 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, и самое большее — о «скверном соседе».

Многие эпизоды гоголевских повестей — это явное снижение, опрошение, 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 довольно увесист». В карнавале и связанных с ним формах искусства 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 (Geseile), то есть комической фигурой, при обрисовке которого мог дать себе полную волю забавный, безыскусный народный юмор»<sup>28</sup>. Глупый черт (der dumme Teufel) — неперменный 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 живописи<sup>29</sup>.

Кстати, проблему комического изображения черта трактовала переводная статья R.R. «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...*»<sup>30</sup>

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 торговли... и коварно подпиливает ножки. Бац! — она падает на свой фарфор и хрусталь...»

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, рисующе-

го, 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...»<sup>31</sup>

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 предошущение 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: героические 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 умиряет 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”»<sup>32</sup>. 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»<sup>33</sup>. 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 адаманта не поколеба». Это напоминает непоколебимую веру Вакулы<sup>34</sup>.

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 бѣг 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»)<sup>35</sup>

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<sup>36</sup>. 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 усмиренного другим способом).

Ортодоксальность одоления злой стихии в «Вечерах» полна глубокого смысла: это оборотная 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 челове-

ческого 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.

В типе искусства, описываемом М.Бахтиным, смерть соотнесена 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»<sup>37</sup>.

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!..»<sup>38</sup>.

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 достой-

ному. 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!

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 передвигающей 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 реальности<sup>39</sup>. 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, Горобець, 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 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».

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 участию лишь по служебной обязанности (квартирный надзиратель и лекарь с «равнодушной милой»), 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 неодолимости 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 «вдох» 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 доро-

гое, 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 не способен: «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 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 Акакиевича, 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 Акакиевича 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 рубашонках бежали и резвились по дороге. Наконец гроб поставили над ямой, ему велели подойти и поцеловать в последний раз покойницу: он подо-

шел, 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 усложняется: «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 пресушествования 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, датированное тем же 1835 годом — годом появления «Старосветских помещиков».

И гроб опущен уж в могилу,  
И все столпилось вокруг...  
Толкуются, дышат через силу,  
Спирает грудь тлетворный дух...  
И над могилою раскрытой,  
В возглавии, где гроб стоит,  
Ученый пастор, сановитый,  
Речь погребальную гласит...  
Вещает брэнность 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 посте-

пенно 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 отрывка — 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, предугаана 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 докончил 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»<sup>41</sup>.

К словам исследователя нужно, однако, то добавление, что не приемлющему смерти любимой пришлось осознать факт этой смерти — и тогда наконец ему открылись вся непоправимость и весь ужас вершившегося. «...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».

Повествование все время возвращается к Афанасию Ивановичу, чтобы оставить за ним последнее слово в пестрой и хаотичной кар-

тине 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 уравновешивалась и ни нейтрализовалась эта смерть в естественном течении жизни. То, что в «Невском проспекте» и «Шинели» выражено главным образом негативно (как недожное) или если позитивно, то косвенно, повествователем (его реакцией на смерть Пискарёва 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 внеличного 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 сочетается 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»)<sup>42</sup>.

Сдвиг в философскую плоскость отвечает общему духу и строю «Мертвых душ», но его исходный пункт – та же абсолютная неприемлемость 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)<sup>43</sup>. Анализ других сторон гоголевской поэтики, мы надеемся, подтвердит и конкретизирует этот вывод.

### Примечания

<sup>1</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965. С. 518.

<sup>2</sup> 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 господа обязывались полным повиновением своим слугам, как и в Риме...» (*Миллер Вс.* Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884. С. 18).

<sup>3</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 91.

<sup>4</sup> Там же. С. 236.

<sup>5</sup> *Гёте.* Собр. соч. в 13-ти томах. Т. 11. М., 1935. С. 510.

<sup>6</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 24.

<sup>7</sup> Ср. отмеченное Гоголем пышное убранство повозок, напоминающих «древние Церерины празднества».

<sup>8</sup> *Nietzsche Fr.* Die Geburt der Tragödie. Oder Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe. Leipzig, s. d. 5.

<sup>9</sup> *Ibid.* S. 6.

<sup>10</sup> *Ibid.* S. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.* S. 92–93.

<sup>12</sup> 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 – придиричивый начальник) наказывало крестьян-недоимщиков. Живая деталь украинского быта (может быть, при посредстве комедии отца) вошла в гоголевскую повесть.

<sup>13</sup> Амбивалентное значение свадьбы в карнавальном (масленичном) действе подчеркивает Вс. 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 Вс.* Русская масленица и западноевропейский карнавал. С. 22).

<sup>14</sup> «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.)

<sup>15</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 277.

<sup>16</sup> Контекст-1972. С. 250.

<sup>17</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 31.

<sup>18</sup> Курсив здесь и далее во всех случаях, кроме специально оговоренных, – мой.

<sup>19</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 271.

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> Родственный забытию танца образ в «Мертвых душах» – образ «быстрой езды»: «Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда “чорт побери все!” – его ли душе не любить ее?»

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

<sup>23</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле... С. 271.

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

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

<sup>26</sup> Контраст начала и последующего хода событий в «Вии» особенно выразителен на фоне повести В. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тязбам». Давно замечено, что начало «Двух Иванов» «живо напоминает ночное путешествие бурсаков в «Вии»» (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 «Вии», события повести Нарезного через ряд осложнений неуклонно движутся к счастливой развязке, ко всеобщему примирению и радости.

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

<sup>28</sup> Flegel Karl Friedrich. Geschichte des Grotesk-Komischen. München, 1914. S. 50.

<sup>29</sup> См.: Wessely J. E. Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig, 1878. S. 88.

<sup>30</sup> Телескоп, 1832. Ч. 8. № 8. С. 429 (курсив R.R.).

<sup>31</sup> Плевок в сторону черта – это своеобразный тороп (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.

<sup>32</sup> Контекст-1972. С. 249.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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».

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

<sup>36</sup> Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Киев, 1860. С. 59–60

<sup>37</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 58.

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

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

<sup>40</sup> Конечно, можно было бы посчитать (вместе с Тиберием Горобцом), что все дело в отсутствии у Хомя 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.

<sup>41</sup> Луковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 85.

<sup>42</sup> 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 «водевилиста» 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, вы-

сокого предназначения человека и его пошлое реальное 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, оглохнувшая 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 сокрыто – не говорится. Гоголевское: «Зачем жил, об этом один Бог ведает» – напоминает строки «Медного всадника»: «И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над 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.

<sup>43</sup> 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

---

## І. Предварительные замечания

Среди произведений, которые наиболее ярко демонстрируют особую, гоголевскую сложность художественного письма, должна быть названа «Страшная месть». Андрей Белый даже считал эту повесть характернейшим произведением Гоголя «первой творческой фазы». «Всё здесь подано наярчайше, 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»<sup>1</sup>.

«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”»<sup>2</sup>.

Обратим внимание на категорическое определение исследователем вины одного из персонажей: она неизбежно вытекает из контраста двух планов, из кажущейся предельной простоты манеры «Страш-

ной мести». Поэтому, так сказать, заново зондируя эту манеру, 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*”<sup>3</sup>, – заключает А.Белый.

Что же представляет собою поданный таким образом колдун-отец?

«Наивные современники Гоголя не постигли стилистической рисовки колдуна частицами “*не*”, прощепившими его контур не линиями, а трещинами в глубину провала, дна которого “никто не видал”, – заключает исследователь. Эта рисовка, иначе говоря, обступающие колдуна всевозможные отрицательные словечки, набрасывают на все происходящее сеть иронии – только иронии скрытой, трудноразличимой. 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...”<sup>4</sup>

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 – вегетарианец; он занимается астрономией и делает всякие опыты, как Альберт Великий, как Генрих из Орильяка...”<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

## 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 камнями». «Заморская люлька» и «чудные камни» 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 еды<sup>7</sup>.

Такая же установка в описании оружия в замке колдуна. «Висит оружие, но всё странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни яхи, 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 собирался 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.

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 выскalивает 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, следователя (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 проистекают всецело из его намерения и интересов. «...Отец твой *не хочет* жить с нами в ладу». «Нет, у него не казацкое 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<sup>8</sup>.

Вернемся, однако, к сцене колдовства. Старику показалось знакомое лицо. «И страшного, кажется, в нем мало; а непреодолимый ужас напал на него... Колдун весь побелел как полотно». Таинственное лицо — это, вероятно, Иван, мститель, 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 очами» (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 и главным трагическим действием, а судьба колдуна, Данилы, Катерины – ее реальным финалом. Взглядом из глубины по-иному освещаются 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.Лотман<sup>9</sup>, 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 выспрашивает месть 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 одновремен-

но — от преступлений самого большого грешника, колдуна, на его предков, на весь вымерший уже род («от каждого его злодейства, чтобы деды 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 патристики, Гоголь топит “клиента” [род] почище прокурора»: патриархальная жизнь «приводит к бессмыслице явления на свет без вины виноватого»<sup>10</sup>. 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 Поприщинным или... прижизненно мертвенеет в мещанском сословии, в которое переползает дворянчик»<sup>11</sup>. 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 патристики» слишком неточна для поэтично-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»<sup>12</sup>. 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 патристики», 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 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, покамест 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 надысторично. 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 попокидывалось везде хат. И *много задавило народу*». Если наказание Ивана можно еще объяснить его не смягчаемой 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 родовой 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 месть Петро Ивану (характерно, что его поступок, внушенный завистью, определяется как месть: «...затаил глубоко на душе *месть*»); месть Ивана роду Петро, причем такая, которая определяется лишением последнего возможности мщения («...ибо для человека нет большей муки, как хотеть отомстить и не мочь отомстить»), месть (несостоявшаяся) Данилы колдуну и т.д. Но это и месть Бога – высшая форма мести. Преломляясь из одной плоскости в другую, «месть» накапливает моменты страшного, жесткого до тех пор, пока нам не откроется вся бездна этого понятия – *Страшная месть*<sup>13</sup>.

#### IV. Несколько параллелей

Проведем несколько параллелей, имеющих целью оттенить особенность концепции повести.

Первая параллель – между «Страшной мезтью» 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...»<sup>14</sup>. 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 разрывании 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 произведениях), но каждый раз локализованную. Слово мировое зло, когда оно хочет самооб-

наружиться 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 был<sup>15</sup>.

По сравнению с «Вечером накануне Ивана Купала» «Страшная месть» 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» подзаголовка «Старинная быль», поскольку такой подзаголовок локализовал все происходящее до однократного частного события (ср. сохранный подзаголовок к «Вечеру накануне Ивана Купала»: «Быль, рассказанная дьячком \*\*\*ской церкви»).

Теперь проведем параллель между «Страшной местью» 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»<sup>16</sup>. 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.<sup>17</sup>

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!»

«...Весь смысл легенды заключается в противопоставлении кающемуся грешнику (и его грехам) грешника еще более тяжкого (и его грехов)...»<sup>18</sup>. В случае же с колдуном более тяжкого грешника просто нет. Огромность вины требовала еще большего искуса, 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 «зверя-человека» доброму началу  
до тех пор, пока последнее не одерживало верх:

Совесьть злодея *осилила*,  
Шайку свою распустил...

и т.д.<sup>19</sup>.

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!» Характерно, что о «погибшей», но не о «раскаявшейся». 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 преступника<sup>20</sup>. 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 злобы 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 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 «подтанцовывающих» 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»<sup>21</sup>.

«Страшная месть», мы видим, действительно открывает необыкновенно глубокую перспективу в гоголевский художественный мир, dna которого, говоря словами писателя, «никто не видал»<sup>22</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 54.

<sup>2</sup> *Степанов Н.Л.* Н.В.Гоголь. Творческий путь. 2-е изд. М., 1959. С. 100.

<sup>3</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 57 (курсив Андрея Белого).

<sup>4</sup> *Там же*. С. 56.

<sup>5</sup> *Там же*. С. 67.

<sup>6</sup> См.: *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. М., 1885. С. 304—305.

<sup>7</sup> 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.* Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. С. 156). С другой стороны, какая-то неведомая «черная вода».

<sup>8</sup> 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!»

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

<sup>10</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 67.

<sup>11</sup> *Там же*. С. 163

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

<sup>13</sup> Ср. также в недавно появившейся книге: *Барабаш Ю.* «Если я забуду тебя, Иерусалим...» Гоголь и Шевченко. Сравнительно-типологические опыты. Б.м., 2003 (глава «Страшная месть» в трех измерениях).

<sup>14</sup> *Städte K.* Zur Geschichte der Russischen Erzählung (1825–1840). Berlin, Akademie-Verlag, 1975. S. 169.

<sup>15</sup> 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 месть” Гоголя и повесть Тика “Пиетро Апоне”» (Русская старина, 1902, № 3) подчеркнули сходство некоторых описаний и подробностей (например, сцен колдовства). Немецкий исследователь А. Дауенхауэр 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 противоречия 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).

<sup>16</sup> Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник. Киев, 1902. Отд. 2. С. 67.

<sup>17</sup> *Андреев Н.* Легенда о двух великих грешниках // *Известия Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена*. Л., 1928. Вып. 1. С. 188, 189.

<sup>18</sup> *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.

<sup>19</sup> Кстати, у Некрасова фигурирует и определение, близкое тому, которое отбросил автор «Страшной мести»: «*Древнюю быль* возвестим».

<sup>20</sup> Эта особенность «трагедии судьбы» подробно разбирается в моей книге: «Динамика русского романтизма». М., 1995. С. 275 и далее.

<sup>21</sup> В 15-й статье этого цикла «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» Гоголь в связи со стихотворением Н. Языкова «Землетрясение» распространял этот образ на всю современную эпоху — на «тяжелую годину всемирного землетрясения, когда все помутилось от страха за будущее».

<sup>22</sup> И вместе с тем — это перспектива вглубь литературы более позднего времени. См. в этой связи интересные соображения А. Иванецкого о развитии мотивов родовой вины в творчестве Ф. Кафки (*Иванецкий А.И.* Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С. 155 и далее). См. также в настоящей книге работу «Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь)».

## 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).

## 1. О завуалированной (невной) 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 болезнь духов в этой деревянной, полной механики жизни»<sup>1</sup>.

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 выклеывает 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 воздействие на нашу душу ввергает нас в ад или возносит на небеса». Мрач-



ному настроению Натанаэля противостоит ее вера в гармонию. В письмах Натанаэля буйствует фантастика: тут и персонификация злой, ирреальной силы (ибо Песочник – это, конечно, злой дух, дьявол), и губительное влияние ее на людей (смерть отца Натанаэля), и ее перевоплощение из одного образа в другой (Песочник, Коппелиус, Коппола).

В рассуждениях Клары фантастики нет. Всему странному дается прагматически-реальное объяснение. Адвокат Коппелиус не любил детей, пробуждая их отвращение к себе, – именно поэтому (считает Клара) он соединился в воображении Натанаэля с колдуном из нянюшкиной сказки. Встречи адвоката с отцом в ночную пору не что иное, как занятия алхимией. Отец погиб не от губительной силы дьявола, а во время одного из таких сеансов и т.д.

Письма персонажей сменяет рассказ от лица повествователя, слово которого должно приобрести характер подтверждения или опровержения, то есть характер решающего приговора. Но сообщаемое им о фантастическом нарочито неопределенно. Собственно прямого вмешательства фантастики в сюжет в сообщении повествователя нет. Он нигде не подтверждает странных видений Натанаэля. Но нигде и не опровергает их, как это делает Клара. Вернее сказать, он находит собственную форму фантастики.

К Натанаэлю (рассказывает повествователь) приходит продавец барометров Коппола: «...Есть хороши глаз, хороши глаз». Эта реплика имеет реально-бытовое объяснение: Коппола – механик и оптик – торгует еще лорнетами, очками и т.д. Но она *совпадает* со странным интересом к глазам сказочного Песочника.

Коппола участвовал в создании замечательной куклы профессора Спаланцани – Олимпии, сделав ей глаза. Поссорившись с Коппола, профессор бросает ему вслед эти глаза, назвав его *Коппелиусом*. Перед нами снова, в строгом смысле, не фантастические подробности. И снова – совпадения с обликом фантастического Песочника.

Когда Натанаэль находился на верху башни, адвокат Коппелиус не дал людям подняться и связать безумного. «Ха-ха, повремените малость, он спустится сам». Ничего странного в этой реплике нет. Но после самоубийства Натанаэля она получает смысл зловещего предсказания и совпадает со странной властью демонической силы над людскими душами.

К мнению Клары, что все странное – лишь порождения большой фантазии Натанаэля, автор, таким образом, не присоединяется. Ему ближе склад мироощущения Натанаэля, но не целиком (в этом необходимость введения плана повествователя, отграничивающего авторскую позицию и от позиций Клары, и – на иной лад – от позиций главного персонажа). Не обязательно, чтобы злая сила вмеши-

валась в течение жизни в странно-необычной, ирреальной форме, «нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь...»

Итак, в рассказе сталкиваются различные планы фантастики. Фантастика в прямом ее значении в начале рассказа (письма Натанаэля) снимается затем таким типом фантастики, которую правильнее назвать *завуалированной*, или *неявной*. Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т.д. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом. Благодаря этому скрытые в последнем значения обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений<sup>2</sup>.

Создавалась и поддерживалась завуалированная фантастика с помощью широкой и разветвленной системы поэтических средств.

Отметим главные из них.

Характерно прежде всего, что собственно фантастическое концентрируется строго в одном месте произведения (в «Песочном человеке» в воспоминаниях Натанаэля о своем детстве, сказках няни, то есть в первом письме Натанаэля к Лотару). Будем называть эту часть *фантастической предысторией*. Хронологически она обязательно предшествует главной событийной линии. То, что происходит сейчас, на наших глазах, получает известную автономию в отношении своей фантастической «первопричины».

Далее характерно, что повествование о фантастическом часто переводится в *форму слухов и предположений*. В «Магнетизере» старый барон рассказывает о своих встречах в молодости с датским майором: «Уверяли... что он заговаривает огонь и пр. А старый инвалид, который служил мне, *говорил*, бывало, открыто, что очень хорошо знает о чудесных приключениях г. майора, что несколько лет тому назад, на море в сильную бурю явился ему нечистый дух и обещал спасение от неизбежной смерти, что он согласился на предложения и предался лукавому, что с тех пор часто должен он вступать в ужасную борьбу с этим духом, которого видели бегающим по саду в виде черной собаки или в образе другого чудовищного зверя»<sup>3</sup>.

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»<sup>4</sup>, 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 откры-

вением «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, привести 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, основав 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»<sup>5</sup>.

И все же — надо отдать Погорельскому должное — он одним из первых, пусть в грубых чертах, — попытался воссоздать у нас 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 рассказа<sup>6</sup>, 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 рав-

носильную, ежедневно обращающуюся в свете». Например, «какое различие между понятием одного сумасшедшего, что когда он движется, движутся все предметы вокруг его, и доказательствами Птолемея, 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 «Мадмуазель 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 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 изобразилось 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 Германна<sup>7</sup>.

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». 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» идеями 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 предлагаются два прочтения, и их сложное взаимодействие и «игра» страшно углубляют перспективу образа<sup>8</sup>.

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 созвучное 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!»<sup>9</sup>.

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?*»<sup>10</sup>. Станкевич (в кружке которого Гофман вообще пользовался огромным уважением<sup>11</sup>) 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»<sup>12</sup>. 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»<sup>13</sup>.

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 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...»<sup>14</sup>.

## 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»<sup>15</sup>) 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 «Вии», «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 «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 в. 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 сравненьи 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...»)<sup>16</sup> 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, *почудил-ся* 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.

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.Поспелов 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 глупых стариков, чтобы получить от них согласие на свадьбу дочери»<sup>17</sup>. 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 оной 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!»<sup>18</sup>.

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...»<sup>19</sup> 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»<sup>20</sup>).

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 «Сорочинской ярмарке» или же «подземные норы» в «Пропавшей грамоте» — это, конечно, остатки символики, перенесенные на «цыган мирную толпу» (Пушкин) — с гномов<sup>21</sup>.

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...»<sup>22</sup>). 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.

Во многом сходным образом соотносено 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 снова смягчена здесь формой слухов (предания). «Мало ли чего не расскажут бабы и народ глупый», – предвеляет 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 случилось 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, предвосхищаемый 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» облике (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)<sup>23</sup>.

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 устранились. 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, определено 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 обнаруживается 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. Отмечаются 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 реально-го. 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 Скюдери» 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 фантастики<sup>24</sup>. 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 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 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 в современное время. 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 персонифицированные 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 ру-



салка — 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)<sup>25</sup>. Полноправно дьявольской силе противостоит сила молитвы, благочестия, обращения к Богу. Разветвленной системы мифа с ее двумя полюсами: «князя духов Фосфора» (соответственно архивариуса Линдгорста) и «черного 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»<sup>26</sup>.

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»<sup>27</sup>.

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 разрушение<sup>28</sup> — разрушение естественного полнокровного те-

чения 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, Чарлз 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 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.<sup>29</sup>.

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 злоключения с носом: едва Венчик 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 Венчика «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<sup>30</sup>. Но это сказано так, мимоходом. Благодаря своему будничному, «бытовому» колориту фраза остается на грани словесно-образной формы фантастики и обыкновенного повседневного речения<sup>31</sup>.

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»<sup>32</sup>.

Сказано парадоксально, но, пожалуй, чересчур<sup>33</sup>. Современный же исследователь пишет, что нос удрал от Ковалева, так как тот слишком высоко его задирали. Пожалуй, уж больше правды в словах само-

го 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 завалуированной фантастикой протекает тот же процесс узнавания, идентификации, с той только разницей, 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 гоголевского «Вечера накануне Ивана Купала»<sup>34</sup>) мы, начиная читать вторую часть, словно попадаем в мир новых персонажей. Лишь постепенно проис-

ходит 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, 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 в. 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 предистории 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, пер-

вый 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 неразъясненным<sup>35</sup>.

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»<sup>36</sup>. 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 ожидании 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 Йорик 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 сентиментальную тональность, вводит в представление о любви ироническое сомнение»<sup>37</sup>.

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. Сообщаются, 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»<sup>38</sup> 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 пергаментя; 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»<sup>39</sup>. 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»<sup>40</sup>. 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.

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 послестерновским, 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 влиянием 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»<sup>41</sup>.

Может быть, реплика «Северной пчелы»<sup>42</sup> 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» 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 возлияние, 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.

1. Меняется тон повествования. В первой части (в подготовке сна) в речи повествователя можно было отметить: а) употребление иро-

нии (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 одного-единственного персонажа — Адриана Прохорова. Присутствие автора-очевидца никак не подчеркивается.

2. 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 Пушкин<sup>43</sup>. 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 исчезает<sup>44</sup>.

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 асессора 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 слух<sup>45</sup>.

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»<sup>46</sup>.

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”»<sup>47</sup>.

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 явлениям<sup>48</sup>. Новая художественная форма 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»<sup>49</sup>. 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 Петера 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 разьяснять, 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 ассоциаций<sup>50</sup>. В четвертой — это знак респектабельности, приличия, общественного преуспевания, олицетворенного г. Носом; отсюда возможность комической подмены «носа» и «человека» («из собственных ответов *носа* уже 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 акцентиров-

ки 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 соприкношение 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 исключаящей всякий момент страдания, наконец, самоочевидная комичность «потери» носа (нос — так сказать, смешная материя) — все это создает возможность для чисто юмористического восприятия<sup>51</sup>. 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”»<sup>52</sup>. Автор весьма тонко вскрывает некоторые реально-бытовые моменты произведения, например, такой факт: исчезновение носа обнаруживается 25 марта, в день Благовещения, когда чиновникам полагалось «в праздничной форме быть у Божественной службы» (цитата из Свода законов). Ковалев же, отнюдь не в лучшем виде, 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»<sup>53</sup>. 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 про-

изводят ошеломляющее воздействие на персонажа. Что же касается читателя, то он получает удовлетворение от самого факта нескованности фантазии, игнорирования ею демаркационной черты между возможным и невозможным, от «бунта против диктата мышления и реальности»<sup>54</sup>.

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 Чарткова<sup>55</sup> – художник просто забирает его с собой; старик в сновидении Чарткова не обращается к нему с речью-увещанием, он только разворачивает свертки 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.).

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 фантастики<sup>56</sup>, 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 *пронесли* 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 персонажами<sup>57</sup>.)

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».



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, протекающих 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 выступят 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...»<sup>58</sup>, что иронически мотивируется тем, что «старуха» употребила «листки» рукописи на пирожки. Это соответствует ироническим мотивировкам разного рода композиционных осложнений у Жан Поля (вроде ссылки на медлительность собаки, которая в «Геспере» доставляет автору листки с биографией героя), но — с нарочитым переводом казуса в бытовую план<sup>59</sup>.

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 хитрости и решился запрягать его в эту статью»<sup>60</sup>. 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 Крейсера, 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 объективной системы действия 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 автономию действия. В противовес высокой комедии мольеровского типа, романтической драме и комедии (например, комедии Тика, а у нас — мистерии Кюхельбекера «Ижорский»)<sup>61</sup>, 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<sup>62</sup>.

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»<sup>63</sup>. 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” передаче) 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»<sup>64</sup>.

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 материалом<sup>65</sup>. 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, как мы еще будем говорить, чрезвычайно характерна для гоголевской нефантастической-фантастики вообще.

Некоторые пассажи из писем Меджи, как отметил Карен Мкртчян<sup>66</sup>, определенно персонифицированы: это письма барышни недалекой, кокетливой, несколько сентиментальной, — письма, явно пародийные по отношению к некоторым литературным стилям и бытовому поведению (например: «Неужели ты думаешь, та серже, 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 проницательность 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, кото-

рая 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. Констатировано 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»<sup>67</sup>.

Другая разновидность заключается в 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 обережется... Иван Иванович очень сердится, если ему попадетса 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 *ижицу*, 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 шелкнет по ней пальцем и, поднеши, 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 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 боязливо-го 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 почитаю предудевомить 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....»<sup>68</sup>.

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 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»<sup>69</sup> – рассуждение в «Шинели» о фамилии Башмачкина, о «советниках» и т.д.<sup>70</sup>.

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.



Переходим ко второй группе.

## 2. 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; пережавшие 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»<sup>71</sup>.

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 разворачивались алогичные сопоставления Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича: все идет «нормально», по правилам, но вдруг – неожиданный срыв.

#### в) *Странное вмешательство животного в действие (в сюжет)*

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 сменять 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 людей, ведуны и ведьмы бегают в виде свиней, собак и кошек»<sup>72</sup>. 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». Абра-

гам (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»<sup>73</sup>.

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 пяточком». 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 «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 заставляет плутать Чуба и кума, «растягивая» им дорогу<sup>74</sup>.

В «Вии» 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.<sup>75</sup>.

#### д) *Странное 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».

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 Мижучева 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 Мижучеву: «*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.Нарежного «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 послед-

ний 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, посесть 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 непрерывно 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 ощущим, 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 советовал 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». Оказалась 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 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 ввиду 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 разобранным. 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 вдается 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 поженит, «а третий», говорит, «еще молодой, пусть посидит в лавке, чтобы торговлю было легче отправлять», 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”»<sup>76</sup>. 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 Власе, 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. 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...»<sup>77</sup>. 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 *Деепричастие*» («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 в. действительно существовала такая типография<sup>78</sup>; писатель воспользовался «фантастическим» материалом, предоставленным ему самой действительностью.

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<sup>79</sup>.

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*, *Сессия*, 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: *Трифиллий*, *Дула* и *Варahasий*... «Какие все имена, я, право, никогда и не слыхивала таких. Пусть бы еще *Варадат* или *Варух*, а то *Трифиллий* и *Варahasий*».

Комизм этой сцены, писал Эйхенбаум, «увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, нисколько не выступают из общей системы»<sup>80</sup>. 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*»<sup>81</sup>.

Странные имена вводит Гоголь и в собственно фантастические произведения. Таково имя *Хома Брут* — «это ведь как бы лексический парадокс, сталкивающий противоположное: с одной стороны, бытовое, весьма «прозаическое» *Хома* (не *Фома*, а по-народному, по-ук-



раински – Хома) – и *Брут* – высокогероическое имя, символ подвига свободы, возвышенной легенды»<sup>82</sup>. Такой же лексический парадокс – Тиберий Горобець; «здесь древний Рим звучит в имени, а “проза” быта – в прозвище (Горобець значит Воробей)»<sup>83</sup>.

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»<sup>84</sup>. 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 Чистякова» (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 подчеркнутой 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...)<sup>85</sup>.

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»<sup>86</sup>.

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 останавливался, а потом уже начинал писать» («Мертвые души»). В «Женитьбе» (так называемый «московский автограф»<sup>87</sup>) 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, «недослышав», 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»<sup>88</sup>.

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 *танцует*, бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуститься вприсядку». Андрей Белый неточно толкует этот образ, говоря, что порыв движений символизирует у Гоголя единство и сродненность индивидуумов в коллективе. «Общий всем танец впечатан дедом в крови каждого»<sup>89</sup>. На самом же деле, что очень важно, в данном случае речь идет об индивидуальном танце и танце против воли: «танцуется» тому, кто становится «отщепенцем», с кем играет сверхъестественная сила. Вспомним также полет Хомы 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».

В «Женихах» – раннем варианте<sup>90</sup> «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»<sup>91</sup>. 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 формы (странное в расположение 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 принятого 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 перебора, 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, пародировав 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»<sup>92</sup>.

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»<sup>93</sup>.

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»<sup>94</sup>.

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 г. 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 естественно-научных 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»<sup>95</sup>.

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 зачарован-

ном лесу» чудесного, и описывает несколько форм новейшей фантастики.

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”»<sup>96</sup>. 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 послеантического 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»<sup>97</sup> и т.д. Деперсонификация «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 искусства<sup>98</sup>.

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.

### Примечания

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

<sup>2</sup> Ср. замечания немецкого исследователя о дуализме фантастики в «Песочном человеке»: *Cramer Thomas*. Das Grotteske bei E.T.A.Hoffmann. München, 1966. S. 62.

<sup>3</sup> Московский вестник, 1827. Ч. 5. С. 252. (Здесь помещен перевод «Магнетизера», начало которого осуществлено Д.Веневитиновым.) См. также: *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч. в шести томах. Т. 1. М., 1991. С. 158.

<sup>4</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 197.

<sup>5</sup> *Игнатов С. А.* Погорельский и Э.Гофман // Русский филологический вестник, 1911. Г. 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.

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

<sup>7</sup> О раздвоении «образа графини» «между бытом и фантастическим миром Германна» см. также: *Бочаров С.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 188 и далее.

<sup>8</sup> 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 двоякого («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.

<sup>9</sup> *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. Категоричность 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).

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

<sup>11</sup> 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 святыхище 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).

<sup>12</sup> *Станкевич Н.* Переписка. М., 1914. С. 583.



<sup>13</sup> *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: «Traume sind Schaume»).

<sup>14</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 189.

<sup>15</sup> 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».

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

<sup>17</sup> *Поспелов Г. Н.* Творчество Н. В. Гоголя. М., 1953. С. 46.

<sup>18</sup> *Царынный Андрий (А. Я. Стороженко).* Мысли малороссиянина, по прочтении повестей Рудага Панька... // Сын Отечества и Северный архив, 1832, № 4. С. 224–225.

<sup>19</sup> *Котляревский Н.* Николай Васильевич Гоголь... Пг., 1915. С. 97.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> 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. Щербацкого, 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 братию цыган»). В. Розов, сопоставивший тип цыгана в украинском вертеле 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).

<sup>22</sup> Кульминация этого мотива — взгляд Вия, которого не выдержал Хома Брут. О «взгляде» у Гоголя см. специальную работу: *Штильман Л. (Stilman Leon).* «Всевидящее 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.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> См., напр.: *Степанов Н. Л.* Н. В. Гоголь. Творческий путь. С. 76 и след.

<sup>25</sup> 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, режущей 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 защекочет тебя и утащит в реку».

<sup>26</sup> Ср. возражения на мою точку зрения в новейшей работе: *Денисов В.* Мир автора и миры его героев. О раннем творчестве Н. В. Гоголя. СПб., 2006. С. 211.

<sup>27</sup> Русский филологический вестник, 1917. Т. 77. С. 218.

<sup>28</sup> 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». 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.

<sup>29</sup> Шамиссо А. Необычайные приключения Петера Шлемиля. М., 1955. С. 13.

<sup>30</sup> 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 подчеркнуто: «...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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 8—9.

<sup>33</sup> В системе рассуждений И. Анненского все это связано с той мыслью, что нос «мстит» своему владельцу как его вышедшая из повиновения часть.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> Кстати, этот эпизод с очками также включает 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 Gerhard 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...

<sup>36</sup> Русский филологический вестник. 1917. Т. 77. С. 221.

<sup>37</sup> Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965. С. 40.

<sup>38</sup> Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шанди. СПб., 1804. Т. 3. С. 34, 35, 37.

<sup>39</sup> Там же. С. 106.

<sup>40</sup> Там же. С. 118.

<sup>41</sup> Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М, 1976. С. 37, 38.

<sup>42</sup> 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).

<sup>43</sup> 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 *Сивилиной 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, выставит лицо из толпы и опять спрячется».

<sup>44</sup> 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 невяном 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 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.

<sup>45</sup> 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).

<sup>46</sup> Euphoriön, 1922. В. 24, Heft 3. S. 650.

<sup>47</sup> Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 212.

<sup>48</sup> Там же. С.213–214.

<sup>49</sup> Euphoriön, 1922. В. 24, Heft 3. S. 651.

<sup>50</sup> См. об этом: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле... С. 97, 342.

<sup>51</sup> 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».

<sup>52</sup> Русская литература, 1984, № 1.

<sup>53</sup> Там же. С. 155.

<sup>54</sup> Положение, сформулированное З.Фрейдом (*Freud Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Fischer Bucherei, 1965, S. 102*).

<sup>55</sup> Фамилия центрального персонажа изменена во второй редакции (Чартков вместо Черткова) – возможно, для исключения прямых ассоциаций с чертом.

<sup>56</sup> 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» (Euphoriön, 1922. В. 24, Heft 3. S. 647). «Простой обман чувств» не соответствует тому явлению, которое было описано выше как принцип завуалированной фантастики.

<sup>57</sup> 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 интерпретировал ее финал: «В городе распространился слух, будто умерший чиновник бродит по ночам у какого-то моста и в отищении за свою трату снимает шинели с проходящих. Разумеется, *этот слух был распущен ворами, которые распоряжались 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».

<sup>58</sup> В повести «Нос» есть обрыв сюжетных линий, но нет пропуска частей или фрагментов произведения.

<sup>59</sup> 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).

<sup>60</sup> <О. Сенковский>. Фантастические путешествия барона Брамбеуса. СПб., 1833. С. XXXVII.

<sup>61</sup> Две первые части мистери были опубликованы в 1835 г. Третья часть, написанная в 1840–1841 гг., напечатана лишь в советское время.

<sup>62</sup> Об этом специально — в пятой главе настоящей книги.

<sup>63</sup> Университетские чтения, № 8. Киев, 1908. С. 106.

<sup>64</sup> Гогольский Г.А. Реализм Гоголя. С. 269–270.

<sup>65</sup> 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).

<sup>66</sup> Мкртчян К. Петербургские повести Н.В.Гоголя в армянских переводах. Ереван, 1984. С. 113 и далее.

<sup>67</sup> Эта разновидность встречается и в фантастическом произведении. В «Носе» повествователь обещает поговорить «об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях». Но далее сообщается, что он «был пьяница страшный», что фрак его лоснился и т.д. в том же роде.

<sup>68</sup> 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.)

<sup>69</sup> Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей. Л., 1969. С. 312 и след.

<sup>70</sup> Сюда же относится один каламбур из фантастической части «Шинели»: «В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца... живого или мертвого...»

<sup>71</sup> В этой же повести — вариация соответствующего образа из «Повести о том, как поспорил...»: на ярмарки наезжали веселиться «бричками, таратайками, тарантасами и такими каретами, какие и во сне никому не снились».

<sup>72</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. М., 1869. С. 533.

<sup>73</sup> Там же. С. 534.

<sup>74</sup> Реализация метафоры растянутой чертом дороги содержится в письме Гоголя к Жуковскому от 10 сентября 1831 г. 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.)

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> Слонимский А. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923. С. 41.

<sup>77</sup> Вересаев В. Как работал Гоголь. М., 1934. С. 64.

<sup>78</sup> 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, порываемом от времени, возбуждает все мое любопытство...» (*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. II. С. 200).

<sup>79</sup> В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» гороховый панич, став «латыныщиком», «все слова сворачивает на ус. Лопата у него «лопатус»; баба — «бабус». Манилов (возможно для благозвучания) «свернул» Фемистокла на «юс».

<sup>80</sup> Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей. С. 314.

<sup>81</sup> 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, Хоздзата 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...»).

<sup>82</sup> *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. С. 191.

<sup>83</sup> Там же.

<sup>84</sup> Н.В.Гоголь: Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 75.

<sup>85</sup> Показательна такая деталь. У Булгарина – Обдувалов. У Гоголя – купец Абдулин. Первая фамилия – прямой, без остатка, перевод в лицо определенного действия (обдывать); 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).

<sup>86</sup> *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. Academia, 1936. С. 82.

<sup>87</sup> Этот автограф предшествовал печатной редакции комедии, опубликованной впервые в 4-м томе «Сочинений Николая Гоголя» (1842).

<sup>88</sup> *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. С. 82.

<sup>89</sup> *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. С. 48.

<sup>90</sup> «Женихи» были вчерне написаны еще в 1833–1834 гг.

<sup>91</sup> Предвстие этого образа мы находим еще во фрагменте «Учитель» (опубл. в 1831 г.): рот Ивана Осиповича «поминутно строил гримасы, приневоливая себя выразить улыбку».

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> *Шамбинаго С.* Трилогия романтизма (Н.В.Гоголь). М., 1911. С. 72.

<sup>94</sup> Новый мир. 1964, № 8. С. 229.

<sup>95</sup> *Скотт Вальтер.* Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 20. М.; Л., 1965. С. 603.

<sup>96</sup> Там же. С. 609–610.

<sup>97</sup> *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966. С. 139.

<sup>98</sup> Один пример для подтверждения сказанного. Хотя было бы ошибкой не видеть различия поэтических систем Гоголя и Ф.Кафки (это художники различных эпох и национальных традиций), но в самом типе их фантастики есть знаменательные переключки. 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 «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 в. 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 лица<sup>1</sup>. 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 в., 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, 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, меду 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»<sup>2</sup>. 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» эпохи народной жизни. Под влиянием произведений русского фольклора, в частности «Древних российских стихотворений, собранных Киршею 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»<sup>3</sup>. 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.)



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 неблаговидные шутки: объявив себя живописцем и взявшись написать портрет, он вымазывает простака сажей»<sup>4</sup>. 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 «сивуху так мов брагу хлыще!» (соответствующая цитата из «Энеиды» Котляревского предпослана III главе в качестве эпиграфа)<sup>5</sup>. 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»).

Страсть к питью другого персонажа, Хома Брута, вызвала реплику Белинского: «О несравненный dominus Хома! как ты велик в своем стоическом равнодушии ко всему земному, кроме горелки!.. Пусть судит всякий как хочет, а по мне, так философ Хома стоит философа Сквороды!»<sup>6</sup>. Противопоставление гоголевского персона-

жа Сковороде полно смысла. О Сковороде 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...»<sup>7</sup>. Такому типу философа Белинский противопоставлял «философа по духу», Хому 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 сесть), 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 пиршеством<sup>8</sup>. 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 Хоме 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 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 отпращивании жизненной потребности. Впрочем, надо подчеркнуть, что позитивное отношение к последнему (а также к персонажу в целом) создается не одним только разобранным 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 месть»).

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

С другой стороны – это выдвигание 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»<sup>9</sup>. «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.

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. Случай 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 землю 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»<sup>10</sup>. Именно так поступил гоголевский Телеклес, которому явилась Алкиноя: «В изумлении, в благоговении повергнулся юноша к ногам гордой красавицы, и жаркая слеза склонившейся над ним полубогини капнула на его пылающие щеки».

Очарованному Алкиноей юноше Телеклесу соответствует Вакула<sup>11</sup>, 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 один 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 камней 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 пушкин-

ском «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 немыслимо отречение от любви (как немыслимо 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 специально<sup>12</sup>.

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

Особенно интересны случаи, когда противоположные тенденции совмещаются в одном произведении. В «Тарасе Бульбе», с памятным нам презрением главного персонажа к «нежебе», — 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, достигающего до рыцарского преклонения перед возлюбленной, до готовности послужить и пожертвовать ей всем, чем только можно. Мирощущение сурового героического века, правда товарищества сталкиваются с индивидуализирующимся, углубляющимся в самом себе личным чувством. «Андрий... полюбил девушку из враждебного племени, которой он не мог отдаться, не изменив отечеству: вот столкновение (коллизия), вот сшибка между влечением сердца и нравственным долгом...»<sup>13</sup>, — 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 возобладает 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».

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 смешением 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 заслуживает юмористического подхода). Отношение к искусствам «формализуется» в том смысле, что эти искусства утрачивают свою эстетическую функцию, становятся средством приложения личных, «амбициозных» устремлений. Эта «формализация» еще нагляднее в посещении любой лекции, хотя бы она была о лесоводстве: имеет значение не содержание, но сам момент присутствия.

Наконец, венец всей этой маленькой характеристики класса Пироговых: «...они достигают наконец до того, что женятся на купеческой дочери, умеющей играть на фортепиано, с сотнею тысяч, или около того, наличных и кучею брадатой родни». Способность к искусству оказывается в ряду других статей вроде суммы приданого, по которым оценивается достоинство невесты.

Переходя к поручику Пирогову, повествователь замечает, что, помимо родовых особенностей, он «имел множество талантов, собственно ему принадлежавших. Он превосходно декламировал стихи из «Дмитрия Донского» и «Горе от ума», имел особенное искусство пускать из трубки дым кольцами так удачно, что вдруг мог нанизать их около десяти одно на другое». Вновь неразличение ценностей (с одной стороны, Грибоедов, с другой – В.Озеров, ощущавшийся в 30-е годы уже как безнадежная архаика), вновь низведение способности к искусству в ряд обыкновенного фокусничества.

Довольно часто описывается у Гоголя *отношение персонажей к картинам.* «Стены комнат убраны были несколькими картинами и картинками... Я уверен, что сами хозяева давно позабыли их содержание, и если бы некоторые из них были унесены, то они бы, вер-



но, этого не заметили... Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которых как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь» («Старосветские помещики»). Образ строится на заведомом противоречии: картины ведь вывешиваются для рассматривания, между тем (для персонажа) они функционируют вне своих изобразительных достоинств, вне своего содержания вообще — лишь одним фактором присутствия<sup>14</sup>. Очевидно, аналогична функция картин в доме Коробочки, Плюшкина. В характеристике Ноздрева картины фигурируют в ряду всякого рода предметов, которые он бестолково накупал на ярмарке («...накупал кучу всего, что прежде попадалось ему на глаза...»).

Подробно описано рассматривание картин на Щукином дворе («Портрет»). «Всякий восхищается по-своему: мужики обыкновенно тыкают пальцами; кавалеры рассматривают серьезно, лакеи-мальчики и мальчишки-мастеровые — смеются и дразнят друг друга нарисованными карикатурами; старые лакеи во фризовых шинелях смотрят потому только, чтобы где-нибудь позевать; а торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту, чтобы послушать, о чем калякает народ, и посмотреть, на что он смотрит». Картина служит или знаком уже известного, причем в окарикатуренной, «смешной» форме (то есть определенная, хотя и очень низкая эстетическая реакция), или поводом для общения, обмена слухами, для простого времяпрепровождения. В обоих случаях нивелируется — полностью или в значительной мере — эстетическая функция искусства. Единственная как будто противоречащая деталь («кавалеры рассматривают серьезно») дана с характерно-гоголевским умолчанием того, что же скрывается за этой «серьезностью».

Эстетическая реакция в низшем, тривиальном ее выражении — предмет, к которому писатель возвращался все снова и снова. Изображенное в таком случае воспринимается персонажами как эквивалент жизни, как ее заменитель; поэтому оно должно быть или нарочито окарикатуренным (для выражения негативных эмоций), или, наоборот, возвышенным, приличным, услаждающим душу, как того требует, например, домовладелец в «Портрете»: картины должны быть с «благородным содержанием, чтобы можно было на стену повесить, хоть какой-нибудь генерал со звездой или князя Кутузова портрет»<sup>15</sup>. Утилитаризм нивелирует художественный смысл картины до такой степени, что готов ее механически раззять, переформировать в соответствии с правилами благопристойности и приличия. На этом построен острый комизм реплики квартального в «Портрете», посоветовавшего перенести тень на картине «куда-нибудь в другое место... а под носом слишком видное место».

Теперь рассмотрим несколько образов, характеризующих *отношение к книгам, к чтению*.

Петрушке в «Мертвых душах» «нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит». В основе «образов чтения» тот же логический абсурд, что и в отношении персонажей к картинам.

Чтение Манилова характеризуется результатом: «Книжка, заложенная на 14 странице, которую он *постоянно* читал уже два года». Эффект тут в своеобразном движении на месте.

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 пла-

на: 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 «заклучили 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 характеристологии 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», «напечат-

леть» (кстати, тот же глагол, что в сценке с поцелуем Маниловых) «безешку» также граничит с механической, да к тому же еще настыр-ной рефлексорностью<sup>16</sup>.

Отметим еще отношение гоголевских персонажей к женщине. В прежней иерархии легкое отношение к любви означало выдвигание на первый план эротического момента, что являлось вызовом 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 потребительства (ср. воспользоваться платком или щеткой).

Размышления Чичикова о блондинке вводятся ремаркой: «...сказал он, открывши табакерку и понюхавши табуку». Потом возникает гастрономическое определение: «...очень лакомый кусочек». Иными словами, на духовном переживании вновь – методом наплыва – даются детали обоняния и вкуса<sup>17</sup> (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 внятен 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 вспыхнули снова». Гениальное произведение приводит человека, восприимчиво-

го 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 Пискарев 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 Пискаревым — 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 остранению, не ставится под сомнение сама высота и значительность переживаний Пискарева. 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, своего рода позитивного противовеса к основному массиву образов духовных движений. И хотя количественно этот противовес невелик, его соотнесенность с последними ощущается постоянно, так как он вы-

водит на поверхность тот контраст, о котором в «негативных» случаях сигнализировала ирония, — контраст общепринятого и исключительного, реального и должного.

#### IV. Образы телесной и физической жизни в новой иерархии

А какое место получают в новой иерархии образы телесной и физической жизни? Как нам известно, такие образы играли у Гоголя видную роль и прежде (в отличие от только что разобранных образов духовной деятельности). Но теперь можно констатировать, во-первых, их обильный, бурный рост. А во-вторых, изменение их функции, поскольку, как мы знаем, духовное и интеллектуальное берет теперь верх над телесным и физическим.

Изменение функции может быть определено трояко: или по организации (преимущественно стилистической) конкретного образа, или по соотношению с противоположными образами (образами духовных движений), или по установке всего произведения. Особенность данной группы образов в том, что участие первого момента не всегда обязательно, подчас оно вообще сводится на нет; так что если бы не два других, то почти невозможно было бы решить, в какой тональности — негативной или позитивной — даны эти образы. Некоторые из них, кажется, живьем перенесены в новую иерархию из прежней. Но при этом их звучание, функция, роль — совсем иные.

Разберем главные группы образов телесной и физической жизни, не боясь некоторого (неизбежного в таких случаях) схематизма классификации.

Начнем с описания храпа. «Тут Григорий Григорьевич еще вздохнул раза два и пустил страшный носовой свист по всей комнате, всхрапывая по временам, так что дремавшая на лежанке старуха, пробудившись, вдруг смотрела в оба глаза на все стороны, но, не видя ничего, успокоивалась и засыпала снова» («Иван Федорович Шпонька...»). Этот образ почти «равен» соответствующему образу из «Заколдованного места»: та же значительность, даже монументальность «храпа», непреоборимая «сила» природы, подчеркнутая испуганной «сторонней» реакцией (там — воробьев, здесь — старухи). Новое, может быть, — только бытовая и физиологическая детализация, рассчитанная на комически-негативное впечатление («носовой свист»).

Интересно, что в дальнейшем Гоголь строит соответствующие образы путем развития и обыгрывания именно этой детали. «День, кажется, был заключен порцией холодной телятины, бутылкою кислых щей и крепким сном *во всю насосную завертку*, как выражаются в иных местах обширного русского государства» («Мертвые души»). «Оба <то есть Селифан и Петрушка> заснули в ту же минуту, под-

нявши храп неслыханной густоты, на который барин из другой комнаты отвечал *тонким, носовым свистом*» Последний случай интересен еще тем, что он в иной, сниженной форме продолжает мотив коллективности храпа.

В IX главе поэмы мы встречаем образ, в котором подспудно продолжается тот же мотив (вместе с бытовой и физиологической детализацией храпа): история с мертвыми душами взбудоражила всех тех, «которые прекратили давно уже всякие знакомства и знали только, как выражаются, с помещиками Завалишиным и Полежаевым (знаменитые термины, произведенные от глаголов полежать и завалиться, которые в большом ходу у нас на Руси, все равно, как фраза: заехать к Сопикову и Храповицкому, означающая всякие мертвецкие сны на боку, на спине и во всех иных положениях, с захрапами, носовыми свистами и прочими принадлежностями)». Замечательный комический эффект состоит в том, что состояние непробудимого, «мертвецкого» покоя и полного отъединения передано с помощью категорий человеческих связей. Иначе говоря, сон есть некое комическое видоизменение общественных контактов, передвижения; сон — как бы «запредельная» реализация людской коммуникативности («...заехать к Сопикову и Храповицкому»).

Наконец, храп Петра Петровича Петуха во втором томе «Мертвых душ»: «Хозяин, как сел в свое какое-то четырехместное, так тут же и заснул. Тучная собственность его, превратившись в кузнецкий мех, стала издавать, через открытый рот и носовые продухи, такие звуки, какие редко приходят в голову и нового сочинителя: и барабан, и флейта, и какой-то отрывистый гул, точный собачий лай». Это, кажется, верх звуковых эффектов, рассчитанных, помимо бытовой и физиологической детализации, о которой уже говорилось, еще на пробуждение впечатления хаоса, впечатления «кутермы, сутолоки, сбивчивости». Иными словами, перед нами реализация в неожиданной сфере — в образе сна! — тех мотивов особого стиля — стиля нефантастической фантастики, — которые были разобраны в предыдущей главе.

Но центральное место среди образов физической, естественной жизни занимают образы еды и питья. Так было и в первоначальной гоголевской иерархии: еще Андрей Белый писал, что «обжорство и выпивка» — общее и у героев-казаков, и у небокоптителей типа Довгочхуна или Сторченко<sup>18</sup>. Но функция этих образов резко меняется 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 опеньками, 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 здоровается 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 «дробности 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»<sup>19</sup>.

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»<sup>20</sup>.

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 передан другой сфере – противоположной.

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 аппетит», 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»<sup>21</sup>. 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 «соседка», «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 объедались 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 го-

голевского 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 «кулака» («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*»<sup>22</sup>.

А.Белый подчеркнул, что объем, массивность, размах — общее свойство и таких персонажей, как Бульба, и таких, как Иван Никифорович<sup>23</sup>. 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...»<sup>24</sup>.

Добавим к наблюдениям А.Белого еще одну мелкую деталь, красноречиво говорящую о преэминентности двух иерархий. В «Мертвых душах» в известном сопоставлении «тонких» и «толстых» о последних говорится: «Толстые... никогда не занимают косвенных 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 передается, 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 любили покушать». 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 покушать», «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 выдер-

жано все описание. Перед нами настоящее коловращение 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 г.): «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»<sup>25</sup>.

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, необнаруженное.

То же самое можно сказать о подшучивании Афанасия Ивановича над Пульхерией Ивановной, например, о диалоге по поводу «по-

жара» — диалоге, подтекст которого, кажется, вполне умещается в заключительную ремарку повествователя: «...Афанасий Иванович, довольный тем, что подиштил 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 Товстогубов характеризуется какой-то необычайной открытостью и радушием. Но это не та открытость пиршества, 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 Товстогубов, с одной стороны, совершенно бескорыстны, не вытекают из скрытых расчетливых побуждений услужить нужному или важному человеку, как подчас действия персонажей «Ревизора» или «Мертвых душ» (Тоголю 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 Товстогубов 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 галереєю 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 беспокойные 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 исторического<sup>26</sup>.

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, распрашивая 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 ребен-

ка, 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 заботы взрослого (тут налицо и соответствующее сравнение – с «любопытством ребенка») <sup>27</sup>.

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 ливнем 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 переносимым приступом горя.

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 помещи-



ках» 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, непреоборимую 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 «Сокольниковом 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»<sup>28</sup>. 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 жиз-

ни, — плану, вновь на мгновение вторгающемуся в основное действие повести. Контрастная функция этого эпизода была верно подчеркнута 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...»<sup>29</sup>. Словом, вставной эпизод отражает «искусственные страсти искусственного романтизма, напряжение и перенапряжение ложной экзальтации...»<sup>30</sup>.

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 при творно, а действительно сокрушающийся и терзаемый горем человек, степень отчаяния которого подтверждена двойной попыткой 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 поража́л 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...»<sup>31</sup>. «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...»<sup>32</sup>. 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 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 обертонів 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, заклоняет 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 нем 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 Товстогузов 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 персона-

жам. 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 пройти ему?» В намечаемой идеальной перспективе фигурируют не только богатырство (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 сбли-

жения 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»<sup>33</sup>.

Однако «гастрономическое сравнение» Гоголя не такое простое. После всего сказанного мы прежде всего можем отметить, что сравнение направлено против пиршественного максимализма, причем 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.Гиппиус не заметил излюбленного гоголевского иронического словечка «в некотором отношении» («в некотором отношении сибаритом...»)<sup>34</sup>, 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 насквозь 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.

### Примечания

<sup>1</sup> Труд Лафатера «Физиогномические фрагменты для поощрения человеческих знаний и любви» вышел в 1775–1778 гг. Русский перевод датируется 1817 г.

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

<sup>3</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. V. С. 398.

<sup>4</sup> *Перетц В.* Гоголь и малорусская литературная традиция // Н.В.Гоголь: Речи, посвященные его памяти... СПб., 1902. С. 50–51.

<sup>5</sup> См.: *Петров Н.* Очерки по истории украинской литературы XIX столетия. Киев, 1884. С. 199.

<sup>6</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. I. С. 304.

<sup>7</sup> См.: *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 444.

<sup>8</sup> *Kasack Wolfgang.* Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol. Wiesbaden, 1957, S. 58.

<sup>9</sup> *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 121.

<sup>10</sup> *Платон.* Избранные диалоги. М., 1965. С. 216.

<sup>11</sup> Соответствие отмечено еще В.Шенроком. См.: *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя. Т. I. М., 1892. С. 278.

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

<sup>13</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. III. С. 444.

<sup>14</sup> Другое дело — ассоциативная роль портрета или картины в общем строе произведения. См. об этом ниже в связи с интерьером комнаты Собакевича (с. 256).

<sup>15</sup> В статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь упоминает о сходных требованиях, слышанных им в детстве. Один из «знатоков» живописи, взглянув на нарисованное Гоголем «сухое дерево», заметил: «Хороший живописец выбирает дерево рослое, хорошее, на котором бы и листья были свежие, хорошо растущее, а не сухое».

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

<sup>17</sup> 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 пампушек и галушек», «Вот я уже и не знаю, какого вам еще кушанья хочется...», «Разумеется, любви вашей, несравненная Хавронья Никифоровна!» — шопотом произнес попович, держа в одной руке *вареник*, а другою обнимая широкий стан ее».

<sup>18</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 168.

<sup>19</sup> Детали пиршественного максимализма (вместе с физиологическим и бытовым оттенком) характерны и для Чичикова. «А блинков?» – сказала хозяйка. В ответ на это Чичиков 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, насыщенного 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).

<sup>20</sup> Москвитянин, 1842, № 7. С. 216.

<sup>21</sup> *Чичерин А.В.* Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. Изд. 2-е. М., 1985. С. 138.

<sup>22</sup> Слово «богатырь» в первом томе применено также к Собакевичу в связи с его огромным сапогом, «которому вряд ли где можно найти отвечающую ногу, особливо в нынешнее время, когда и на Руси начинают уже выводиться богатыри».

<sup>23</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 168.

<sup>24</sup> *Там же*. С. 167–168.

<sup>25</sup> *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. С. 87, 146.

<sup>26</sup> О полемическом подтексте «старосветской идиллии» у Гоголя см.: *Звизначковский 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»).

<sup>27</sup> В качестве контрастирующего момента можно привести те строки из «Завещания» Гоголя, где обрисован идеал «странноприимного дома»: «Чтобы дом и деревня их походили 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.

<sup>28</sup> *Погодин М.* Повести. Ч. 1. М., 1832. С. 136.

<sup>29</sup> *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. С. 88 (курсив Гуковского).

<sup>30</sup> *Там же*. С. 91.

<sup>31</sup> *Погодин М.* Письмо из Петербурга // Московский наблюдатель, 1835, март. Кн. II. С. 445.

<sup>32</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. I. С. 291.

<sup>33</sup> *Гиппиус В.* Гоголь. Л., 1924. С. 48–49.

<sup>34</sup> 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; «всё» 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 в., 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 — «миражная интрига», — как это уже предугадано понятием «интрига», имеет отношение к действию, к событий-

ности. 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 Vorrang der Figur*)<sup>1</sup>.

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 в. «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»<sup>2</sup>.

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, общефилософских. 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»<sup>3</sup>. Это так, и, однако, применительно к «Ревизору» (как затем и «Мертвым душам») в известной мере можно говорить о стадильности: «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.

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 осу-

ществляли это объединение, чего не смогла 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.

## 1. Перед «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»<sup>4</sup>.

Этот разговор происходил вскоре после выхода второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки», летом 1832 г. 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 амплуа хитроумных любовников, их несговорчивых родителей, неудачливых «рифмоплетов», «пейзан», «театральных тиранов» и т.д., и т.п. — многообразии живых, повседневных, национальных характеров. «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудачков! На сцену их, на смех всем!» («Петербургские записки 1836 года», опубликованные в 1837 г.; 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, которую... 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»<sup>5</sup>.

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), новость, принесенная степным помещиком, — это истинная находка. С радостью берется он «помочь» обиженному братцу, затевая 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 subtil-

ных 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 наикудку 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, ослож-

няемой 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 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 Шлеповхостовой (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 обнять 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»<sup>10</sup>. 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», причем 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 сатирические 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 опустился в низшие пласты жизни, с ее «холодными, раздробленными, повседневыми 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 ничем<sup>11</sup>.

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 руку<sup>12</sup>.

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 г. Гоголь закончил комедию и стал готовить ее к постановке. Но в начале следующего года он принялся за 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<sup><ать></sup> 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 противу *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»<sup>13</sup>. Между тем эта пьеса, над которой Гоголь работал летом и осенью 1835 г., занимает ключевое место в общей художественной эволюции писателя. «Альфред» непосредственно предворяет и «Ревизора», и «Мертвые души», при всех отличиях — по жанру, тону, колориту — первого произведения и последних.

7 октября 1835 г., 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 г. — 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»<sup>14</sup>.

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 водевилях»<sup>15</sup>.

Иллюстрацией к выводу Панаевой может служить признание актера П.И.Григорьева. Вскоре после премьеры комедии, в которой

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!..»<sup>16</sup>.

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»<sup>17</sup>. П.А.Вяземский, автор другой статьи о «Ревизоре», опубликованной в пушкинском «Современнике», отметил некоторые отличия «Ревизора» от комедий 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 г., 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 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 пренеприятное известие: к нам едет ревизор», — и пьеса уже начата. Дана фабула, и дан главнейший ее импульс — страх»<sup>18</sup>.

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»<sup>19</sup>.

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 рождает «Ревизор»?..

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 особен-

ности 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 участии индивидуальных воле. 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. Смер-

тельная 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, исключаящей «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 «расквადрачен 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 ярок, 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 пла-

на, 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 в. под сильным воздействием немецкой классической философии. Имена Канта, Шеллинга, Гегеля и Окена, фигурирующие в одной из рецензий Гоголя 1836 г., 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»<sup>20</sup>.

### 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 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)<sup>21</sup>. 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 неволь-



но 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 городах, 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»<sup>22</sup>.

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 харак-

тер. 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 из сферы сценического изображения<sup>23</sup>. Что же касается армии, то, по предположению Г. Гуковского, Гоголь оставил «военную часть государственной машины» в стороне, так как «считал ее необходимой»<sup>24</sup>. 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; столичная бюрократия, конечно, сильно дразнила его сатирическое перо, о чем свидетельствует известное признание писателя после представления «Ревизора»: «Столица щекожливо 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» комедии<sup>25</sup>.

Но думается, что в обоих случаях мы идем в обход художественной мысли «Ревизора» и, желая повисить «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»<sup>26</sup>. 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 щедро 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, должностные преступления, совершаемые героями «Ревизора», сравнительно невелики. Взимаемые Ляпкиным-Тяпкиным борзые щенки — мелочь по сравнению с поборами, которые учиняют, скажем, судейские из «Ябеды» Капниста<sup>27</sup>. 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 смочет его. Тут дело не в торжестве добродетели в заключение пьесы, а в неоднородности двух миров: сценического, видимого, и того, который подразумевался. Вспомним лишь «Недоросля» Фонвизина: эта ярчайшая и правдивейшая русская комедия XVIII в. 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. 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 взяточдателей, 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»<sup>28</sup>. «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, 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 выводы<sup>29</sup>.

Осмысливая свой творческий опыт драматурга — в первую очередь опыт «Ревизора», — Гоголь дважды ссылался 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).

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 аттическую 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 действо». «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 тягобы и дразги, наветы и ябеды выходят из сферы гражданского в область публичного права»<sup>30</sup>.

Комедия Гоголя, включает 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 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 в., 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 г. 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, настоя-

щий ревизор — подлинная совесть, являющаяся нам в последние мгновения жизни... Для нас интересен сейчас метод «Развязки Ревизора», отражающий в уменьшенном масштабе метод «Ревизора» настоящего и переносящий 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 действия»<sup>31</sup>.

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 распасться, разойтись — по интересам, наклонностям, стремлениям — все то, что писатель собирал «по словечку» в одно целое.

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 магия, — 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 разезде...» говорится: «...правит пьесой идея, мысль. Без нее нет в ней единства». Гоголевскую формулу «мысли» не достаточно объяснять как указание на «идейность» произведения: у нее есть более конкретный смысл.



В «Портрете» (редакция «Арабесок») Гоголь писал, что иногда осенял художника «внезапный призрак *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 некой *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 выказать, 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 которой 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 (многого). 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!») — непременные 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 подкладки<sup>32</sup>, 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 А.Воронский, что «Ревизор» — это «свистящий бич над крепостной Русью»<sup>33</sup>. 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 раздается голос: «Ну, вот точь-в-точь эдакое событие было в нашем городке. Я подозреваю, что автор если не был сам там, то, вероятно, слышал»<sup>34</sup>. 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 именует «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 ревизора<sup>35</sup>. Но глубина и последовательность художественного решения Гоголя не идет ни в какое сравнение с решениями его предшественников. По существу «ситуация 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»<sup>36</sup>.

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 невольно — 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 наблю-

дения – 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 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 предшественники 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 *дрожа 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...»<sup>37</sup>.

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», «дрожа 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 подчас 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 теории 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 интриги, 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») разнообразнейшие препятствия на пути к счастью. Еще раньше, в IV–III вв. 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. Наметились 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 ценил<sup>38</sup>. 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.

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 сосредоточивается 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 обнаруживались 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 разезде...» «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 сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отметить 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 массою, 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 неперменную 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 начинал историю общественной комедии с Аристофана и отмечал наступление спада сразу после него, то он мог иметь в виду уже Менандра<sup>39</sup> – 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 «отметить» (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 персонажей и все их побуждения и переживания. Такую 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 «Предуведомлении...».

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 комедии (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 увлекающее всех 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 («всегодородская») 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»<sup>40</sup>.

Словом, перед нами некий высший, особенный этап в жизни и «сборного города», и каждого из его жителей. Тут эфемерность и не-

нормальность 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 потоком» 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, 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 иного 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 расплчется. И этот плут на минуту делался жалок»<sup>41</sup>.

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 бабьим 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 оспаривают 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 удастся получить практически более важные сведения. Гоголь не сразу додумался до «соперничества»: в первой черновой редакции Городничий спрашивает 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 разезд...»). 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 ге-

роев, вызванных необычайными обстоятельствами. Комичен, странный 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 основное 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.

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 турусы: прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек», — говорит Городничий, 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).

Касаюсь 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.Луковский 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 диапазон 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 шириной 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 г. 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 гово-



рит всем и каждому Хлестаков... И вот он разворачивает всю свою (гоголевскую) богатейшую фантазию... Уж ежели врать, так врать: врать колоссально, гомерически»<sup>42</sup>.

Например, пассаж об арбузе. «Давайте внимнем 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 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 безнадежное, 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),

преобладающую «заботу» Хлестакова он передавал только описательно: «Актёр 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 Ноздре.

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 водевиля<sup>43</sup>.

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, зара-

нее 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 вытравлялись инородные примеси<sup>44</sup>. Это прежде всего 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 происходит 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 — Криспин<sup>45</sup>.

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»<sup>46</sup>.

Хлестаков — центр ситуации («Не нужно только позабывать того, что в голове всех сидит ревизор...»). Но центр не настоящий, а как бы заменяющий настоящий.

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»<sup>47</sup>, и вот уже маячит вдалеке перед семейством Городничего само «счастье»...

Вокруг Хлестакова поднимается вихрь мнений, догадок, ощущений; возникают 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 страдание 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, поглощающейся в бесплодном формализме... все это гордящееся чем-то, к чему-то неуговорно 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 каким великим актером типа... потому что тип есть нечто собирательное и фантастическое, как нос майора Ковалева...»<sup>48</sup>.

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 «ревизора». 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 обдeldывать 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 оброк<sup>49</sup>.

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 «обдeldывать 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»).

«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 отупение” (долгий тупой взгляд при появлении женщин в доме городничего). Итак, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тонко, с чисто психиатрическими деталями»<sup>50</sup>.

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».

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 следуют появление жандарма с известием о настоящем ревизоре и немая сцена, когда, как гласит ремарка, «вся группа, вдруг переменявши 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 целость пьесы»<sup>51</sup>.

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»<sup>52</sup>.

По мнению В.Гиппиуса, немая сцена также выражает идею власти и закона, но своеобразно трактованную: «Реалистически-типизированным образом местных властей... он <Гоголь> противопоставил голую абстрактную идею власти, невольно приводившую к еще большему обобщению, к *идее возмездия*»<sup>53</sup>.

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”»<sup>54</sup>.

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!...”»<sup>55</sup>. 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 ревизор 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 потрясенной ее самое бездной собственной глупости»<sup>56</sup>.

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 разезда...»). В окончательном тексте «Театрального разезда...» «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 справедливости, на самом деле связывалась им с финалом комедии. Г.Луковский неточен, полагая, что авторский комментарий к немой сцене возник в 40-е годы, когда писатель «скатился... в реакцию»<sup>57</sup>. 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 аллегорию». 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»<sup>58</sup>. 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 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 разезде...», 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 разнородно-

сти 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 *один миг ока*. Звук изумления 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, используя выражение из «Мертвых душ», давно уже «нельзя было выманить из дому...»<sup>59</sup>. 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 распостертыми руками и закинутою назад головою» 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)<sup>60</sup>.

Окаменение имело в поэтике Голея давнее, более или менее устойчивое значение. Так как мы будем специально говорить об 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 дык, «кумова жена, остолбенев, выпустила из руки ногу, за которую начала было тянуть дыка 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 физиономию и позы каждого персонажа, независимо от того, был ли он отягощен личной «виной», преступлением или же имел возможность смотреть «сатирически» на Городничего, то есть на дела и проделки 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 потрясеньем*, 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?<sup>61</sup>

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 обезжизненные фигуры.

Гоголь дал немую сцену как намек на торжество справедливости, установление гармонии (а также как призыв к этой справедливости и гармонии). А в результате ощущение дисгармонии, тревоги, страха от этой сцены многократно возрастало. В «Развязке Ревизора» один из персонажей констатирует: «Самое это появленье 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 предпримут Городничий и другие с появлением нового ревизора? Говорится, что с приходом жандарма «все стало на свои места и вернулось к исходной позиции»<sup>62</sup>, 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 Гоголь<sup>63</sup>, — 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 занавес<sup>64</sup>.

## 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, схва-

тил 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 похоти, — и не без оснований. Бездеятельная, 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 обзревает») — 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 тончай-

шее 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 «ревизора». 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»<sup>65</sup>. Успех «Ревизора» может быть гарантирован удачным исполнением не одних главных, но обязатель-



но — 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 умонастроение 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.

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 редак-

ции Анна Андреевна рассказывала о штабс-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 традиционно-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 называемых «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...»<sup>66</sup>.

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<sup>67</sup>.

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».

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 комикки: переодевания, подслушивания разговоров<sup>68</sup>, 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 комикку 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 обратить 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 комикки 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, нечесаные 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 попадают 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 комикки, 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 заметная перетасовка деталей, которую можно даже не принять во внимание<sup>69</sup>.

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. Кстати, 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 слово и дела нет, есть ли тут слушатели и что они думают. Казалось, 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»<sup>70</sup>.

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»<sup>71</sup>. 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...»<sup>72</sup>.

Однако думается, что Гоголь и Грибоедов представляют здесь если не противоположные, то существенно различающиеся стилистические 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 сметь 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 бреду, 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 собою 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 зрителям<sup>73</sup>.

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, исключаящая вмешательство извне. Его юмор психологичен и обусловлен несходством



и многообразием человеческих типов. Его действие объективировано и не допускает выхода за рампы.

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 вв. романтики. Но он стремился стать выше «хаотической точки зрения». В «Авторской исповеди» Гоголь поместил «Ревизором» начало своего творческого пути как комического писателя с осознанным «моральным» заданием. «Ревизор» был 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 характеров. 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 в., 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», начинает 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»<sup>74</sup>. 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 в.; 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 вв. 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, уси-

лила 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.

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 от этих традиций, преодолевал их (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 г. 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 завершенных 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, Онушкина (впоследствии Анучкина), Жевакина – все определяется тем, *кто* из них оттеснит и победит другого и *кого* изберет 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. На-

оборот, 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.Слонимский<sup>75</sup>, 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. Приведа 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»<sup>76</sup>.

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»)...

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 — ино дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно — уж тут, просто мое почтение!»<sup>77</sup>.

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 «путом, 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»<sup>78</sup>; например, «обворовать» означает «побрить»,

следовательно, вор уподобляется цирюльнику. Высшей точки этот род комизма достигает в «Игроках», в рассказе Швехнева об одиннадцатилетнем мальчике, который «передергивает с таким искусством, как ни один из игроков». На этого мальчика 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, является 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 излишними 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 вспомогательное 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 подержанными 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 поступков<sup>79</sup>.

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-й 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 остальных 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 зрителя<sup>80</sup>. Зритель впервые уравнивается 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» 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 на 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»<sup>81</sup>. 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 поberi Аделаиду Ивановну!»<sup>82</sup>.)

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-й 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 сосредоточился 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 пако-стить 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 «середины 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 прослеживает 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 прослеживается 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 — Ердацагин!). 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 разезде...» 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 разезде...» 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 разезд» – 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 обобщения и структуре единой ситуации. «Театральный разезд...» – своеобразная рефлексия гоголевского гения.

Готовя пьесу к публикации в 1842 г., 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 анализирующему наталкивалась на ощущение фрагментарности «мираж-

ности». 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.

### Примечания

<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. V. С. 16 (курсив Белинского).

<sup>3</sup> *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. С. 25.

<sup>4</sup> *Аксаков С.Т.* История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 11–12.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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 больного Поприщина; со стороны же — с самого начала видна иллюзорность его планов и надежд. Это неожиданность субъективного плана персонажа, а не интриги.

<sup>7</sup> *Schlegel A.W.* Über dramatische Kunst und Literatur. 2. Teil. Heidelberg, 1817. S. 88.

<sup>8</sup> См., напр.: *Степанов Н.* Искусство Гоголя-драматурга. М., 1964. С. 16.

<sup>9</sup> *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка. Т. 3. СПб., 1885. С. 528.

<sup>10</sup> *Степанов Н.* Искусство Гоголя-драматурга. С. 16.

<sup>11</sup> *Слонимский А.* История создания «Женитьбы» Гоголя // Русские классики и театр. Л.; М., 1947. С. 320.

<sup>12</sup> 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».

<sup>13</sup> См.: *Алексеев М.* Драма Гоголя из англосаксонской истории // Н.В.Гоголь: Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936.

<sup>14</sup> *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 69.

<sup>15</sup> *Панаева (Головачева) А.Я.* Воспоминания. М., 1956. С. 37.

<sup>16</sup> Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Т. 58. М., 1952. С. 548.

<sup>17</sup> Московский наблюдатель, 1836. Т. 7. С. 125.

<sup>18</sup> Ежегодник императорских театров, 1909. Вып. 2. С. 30. См. также: Н.В.Гоголь в русской критике. М., 1953. Здесь статья перепечатана с сокращениями.

<sup>19</sup> Там же. С. 33.

<sup>20</sup> Фраза из черновой редакции «Театрального разезда...» (V, 387).

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Поздеев А.А. Несколько документальных данных к истории сюжета «Ревизора» // Литературный архив. М.; Л., 1953. Т. 4. С. 34.

<sup>23</sup> Ср. замечание Н.Станкевича в одном из писем 1837 г.: «Здесь (в Берлине) в первый раз 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).

<sup>24</sup> Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. С. 411.

<sup>25</sup> Там же. С. 468.

<sup>26</sup> Н.В.Гоголь: Материалы и исследования. Т. 2. С. 175.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> См. об этом в моей книге «О гротеске в литературе». М., 1966.

<sup>29</sup> 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-м, 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 Салтыков-Щедрин, Горький в «Городке Окурове», А.Платонов в «Городе Градове» (характерна тавтологичность названия, так сказать, возводящая понятие «город» в квадрат). В этом ряду гоголевский «Ревизор» – одно из самых блестящих решений, позволившее сочетать огромную широту обобщения с осязаемой конкретностью русского провинциального дореформенного быта.

<sup>30</sup> Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. С. 89, 90.

<sup>31</sup> Там же. С. 91, 182.

<sup>32</sup> Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь. С. 308.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Более или менее полный обзор сходных случаев см. в примеч. к IV тому академического Полного собрания сочинений Гоголя.

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> Библиотека для чтения, 1835. Т. 10. С. 219, 235.

<sup>37</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. III. С. 469. О нераскайности гоголевских героев см. также: Поспелов Г.Н. Творчество Н.В.Гоголя. С. 134.

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> По-видимому, одним из источников сведений о Менандре был для Гоголя Шевырев, который, в частности, давал характеристику его комедий в своей «Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов». М., 1836. С. 82.

<sup>40</sup> Цитата из заметки Гоголя «Характеры и костюмы. Замечания для г.г. актеров», предпосланной первому изданию «Ревизора» (1836). – IV, 371.

<sup>41</sup> Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 3. М., 1895. С. 507.

<sup>42</sup> Октябрь, 1960, № 8. С. 210.

<sup>43</sup> 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).

<sup>44</sup> Преодоление в работе над Хлестаковым водевильной (мы бы сказали шире: традиционно-комедийной) традиции, начиная с имени героя (Скакунов), 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 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.*).

<sup>45</sup> Пушкинский набросок сюжета таков: «<Свиньин> Криспин приезжает в Губернию NB на ярмонку – его принимают за (нрзб)... Губерн<атор> честной дурак – Губ<ерна>торша> 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).

<sup>46</sup> Амалтея. Харьков, 1825. Ч. I. С. 91.

<sup>47</sup> *Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 64.*

<sup>48</sup> Н.В.Гоголь: Материалы и исследования. Т. 1. С. 251, 253.

<sup>49</sup> В «Предуведомлении...» Гоголь специально подчеркивает: Хлестаков «тонинькой, прочие все толсты» (IV, 118).

<sup>50</sup> *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).*

<sup>51</sup> *Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. III. С. 469.*

<sup>52</sup> *Котляревский Н. Н.В.Гоголь. Пг., 1915. С. 310.*

<sup>53</sup> Н.В.Гоголь: Материалы и исследования. Т. 2. С. 194 (курсив В.Гиппиуса).

<sup>54</sup> *Воронский А. Гоголь. С. 152.*

<sup>55</sup> *Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. М., 1959. С. 315.*

<sup>56</sup> *Ермилов В. Гений Гоголя. М., 1959. С. 301.*

<sup>57</sup> *Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. С. 399.*

<sup>58</sup> *Вяземский П. Фон-Визин. СПб., 1848. С. 217.*

<sup>59</sup> Ср. в IX главе «Мертвых душ», когда загадка Чичикова и «мертвых душ» взволновала всех: «Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!».

<sup>60</sup> В последнем случае – курсив Гоголя.

<sup>61</sup> 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).

<sup>62</sup> *Гуковский Г.Л. Реализм Гоголя. С. 446.*

<sup>63</sup> В «Отрывке из письма...» даже «две-три минуты».

<sup>64</sup> 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. Сложные художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 66*). Д.С.Лихачев разбирает другой «зримый образ» в композиции Страшного суда – изображение исплинской 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.

<sup>65</sup> Октябрь, 1952, № 3. С. 145.

<sup>66</sup> Гриб В.Р. Избранные работы. М., 1956. С. 295.

<sup>67</sup> Современник, 1836. Т. 2. С. 290.

<sup>68</sup> 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.

<sup>69</sup> 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 комедии: «Так постепенно, — говорит И.Вишневская, — статья за статьей, книга за книгой утверждалась мысль о том, что грубая комедия 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 комедии, и речь идет у нас именно об изменении природы и функций гоголевского смеха. Во-вторых, как, надеюсь, это видно из нашего анализа, грубая комедия играет в гоголевском смехе хотя и ограниченную, но весьма своеобразную роль.

<sup>70</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Т. XIV. М.; Л., 1967. С. 70.

<sup>71</sup> Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. С. 411.

<sup>72</sup> Там же. С. 470.

<sup>73</sup> 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!”» (Этьен. 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 слова, ни одного взгляда “в публику”. А в “Ревизоре” имеет-ся 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 воистину 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, отличающемся от текста печатного. С.Данилов делает вывод, что она впервые была произнесена в 1870 г., когда «на Александровской 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.

<sup>74</sup> Лансон Г. История французской литературы. Т. I. М., 1896. С. 655.

<sup>75</sup> Русские классики и театр. С. 322.

<sup>76</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 575.

<sup>77</sup> Об интриге в «Женитьбе» см. также: *Fusso Susanna. Designing Dead Souls. An Anatomy of Disorder in Gogol.* Stanford, 1993. P. 40.

<sup>78</sup> *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 462.

<sup>79</sup> Подробнее о соотношении игровых уровней в «Игроках» см. в нашей книге: Диалектика художественного образа. М, 1987; глава «О понятии игры как художественном образе».

<sup>80</sup> Один из первых рецензентов «Игроков» писал: «...С каким мастерством ведена тут баснь, как до самого конца пьесы зритель не угадывает развязки! В этом сознаются самые отчаянные, присяжные русские театралы» (Репертуар и Пантеон. С. 97; курсив автора рецензии).

<sup>81</sup> Репертуар и Пантеон, 1843, кн. 6, отд. 5. С. 97.

<sup>82</sup> 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.

## «Мертвые души». Общая ситуация и «миражная интрига» на эпической почве

---

Посмотрим, как реализовались 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?*»<sup>1</sup>.

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 до-

казательств 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 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»<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>.

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 эпитолама 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»<sup>4</sup>.

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 оборачивается 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.

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, бороною 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 Петербурге<sup>5</sup>. 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 проистекает из его повторяемости<sup>6</sup>.

В «Мертвых душах» определение «русский» включено в систему других сигналов, реализующих точку зрения поэмы.

Касаюсь 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 увидана 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 соломою, которую 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-х – в самом начале 40-х годов.

«“Черт поberi! гадко на свете!” – сказал он с чувством русского, у которого дела плохи». «Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которых извергает из непчатого лона своего только одна Русь...»<sup>7</sup>. «...Пробегала даже мысль, пробегающая часто в русской голове: бросить все и закутить с горя назло всему».

Формулы обобщения в пределах общерусского мира характеризуют тенденцию гоголевской художественной (и не только художественной) мысли, усилившуюся именно к рубежу 1830–1840 гг. 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 всерусский, 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 съежиться...» 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 особенностей 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 обобщающе-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»<sup>8</sup>.



«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 общенациональный ранг. Описательная функция дополняется здесь другой — обобщающей.

С чисто психологической стороны природа последней, безусловной, достаточно сложна. «Наш», «по нашему обычаю», «по обыкновению», «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 читате-

ля не только постоянно помнить, что в поле его зрения вся Русь, «во всей своей громаде», но и дополнять «изображенное» и «показанное» личным субъективным настроением<sup>9</sup>.

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 однонаправленным<sup>10</sup>. Отступление Гоголя от традиции глубоко оправданно, независимо от того, нарочитое ли это отступление или же оно неосознанно вызвано реализацией общего художественного задания поэмы.

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 поэмы<sup>11</sup>. 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 сиреней 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»<sup>12</sup> – 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 подстриженный 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 Мижучева 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? Мижучев 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 Мижучева 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 Мижучевым, 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 Мижучев! Мы с ним все утро говорили о тебе» и т.д.).

Связываются вне привычно ожидаемой бытовой проработки всей ситуации.

К Гоголю здесь в некоторой степени применимо интересное высказывание Гёте о Шекспире. Отметив, что у Шекспира леди Макбет в одном месте говорит: «Я кормила грудью детей», а в другом месте о той же леди Макбет говорится, что «у нее нет детей», Гёте обращает внимание на художественную оправданность этого противоречия: Шекспир «заботился о силе каждой данной речи... Поэт заставляет говорить своих лиц в данном месте именно то, что тут требуется, что хорошо именно тут и производит впечатление, не особенно заботясь о том, не рассчитывая на то, что оно, может быть, будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте»<sup>13</sup>.

Эти «ошибки» Гоголя (как и Шекспира) художественно настолько мотивированы, что мы, как правило, их не замечаем. А если и замечаем, то они нам не мешают. Не мешают видеть поэтическую и жизненную правду и каждой сцены или образа в отдельности, и всего произведения в целом.

## II. О двух противоположных структурных принципах «Мертвых душ»

Но вернемся к основной нити наших рассуждений. Мы видели, что, казалось бы, случайное определение «два *русские* мужика» тесно связано с поэтическим строем поэмы, а последний — с ее главным заданием.

Это задание определилось с началом работы над «Мертвыми душами», то есть в середине 30-х годов, несмотря на то, что подробный «план» поэмы и тем более последующие ее части были еще Гоголю не ясны.

К середине 30-х годов в творчестве Гоголя намечается изменение. Позднее, в «Авторской исповеди», писатель склонен был определять эту перемену по такому признаку, как отношение к смеху, целенаправленность комического. «Я увидел, что в сочинениях моих смеюсь даром, напрасно, сам не зная зачем. Если смеяться, так уж лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеянья *всеобщего*» (VIII, 440). Однако в этих словах есть чрезмерная категоричность противопоставления, объясняемая повышенно строгим подходом позднего Гоголя к своим ранним вещам. Конечно же, и до 1835 г. Гоголь смеялся не только «даром» и не только «напрасно»! Правомернее противопоставление по признаку, к которому Гоголь подходит в самом конце приведенной цитаты, — по признаку «осмеянья всеобщего».

Художественная мысль Гоголя и раньше стремилась к широким обобщениям — об этом уже говорилось в предыдущей главе. Отсюда

его тяготение к собирательным образам (Диканька, Миргород, Невский проспект), выходящим за рамки географических или территориальных наименований и обозначающим как бы целые материки на карте вселенной. Но Гоголь вначале пробовал найти подход к этим «материкам» то с одной, то с другой стороны, дробя общую картину на множество осколков. «Арабески» – название одного из гоголевских сборников – возникло, конечно, далеко не случайно.

Однако Гоголь упорно ищет такой аспект изображения, при котором целое предстало бы не в частях, не в «арабесках», но в целом. В один год – в 1835-й – писатель начинает работу над тремя произведениями, показывающими, по его более позднему выражению, «уклоненье всего общества от прямой дороги» («В чем же наконец существо русской поэзии...» – VIII, 400). Одно произведение – незаконченная историческая драма «Альфред». Другое – «Ревизор». Третье – «Мертвые души». В ряду этих произведений замысел «Мертвых душ» получал постепенно наибольшее значение.

Уже через год после начала работы над «Мертвыми душами» Гоголь писал: «Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! *Вся Русь* явится в нем!» (письмо к В. Жуковскому от 12 ноября 1836 г.).

В «Ревизоре» широкий, «общерусский» масштаб возникал (как мы уже говорили) главным образом благодаря подобию гоголевского города множеству других русских «городов» – и, разумеется, не изолированных городов (уездных, губернских и т.д.). Это было изображение живого организма через одну его клетку, невольно имитирующую жизнедеятельность целого.

В «Мертвых душах» Гоголь пространственно развернул этот масштаб. Мало того, что он вскоре после начала работы поставил перед собою задачу изобразить в поэме и положительные явления русской жизни, чего не было в «Ревизоре» (хотя реальный смысл и объем этих явлений виделись Гоголю еще не ясно). Но важен был и сюжет, способ повествования, при котором Гоголь собирался вместе со своим героем изездить «всю Русь». Другими словами, синтетическое задание «Мертвых душ» не могло получить однократного, «окончательного» решения, как в «Ревизоре», но предполагало длительное дозревание замысла, просматриваемого через «магический кристалл» времени и приобретаемого опыта.

Что же касается причин, повлиявших на новые творческие установки Гоголя, на оформление широкого масштаба и «Ревизора» и «Мертвых душ», то они нам уже известны. Это прежде всего общепhilosophическое умонастроение, отразившееся, в частности, в его исторических научных занятиях. Они как раз предшествовали названным

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 русского<sup>14</sup> — 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 «детальными», 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 показалась 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* завершался 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, выпрямлялся почти сильнее 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 Собакевича<sup>15</sup>. Но как и другие случаи проявления странного в 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 беспредельности<sup>16</sup>.

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 увезти 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»<sup>17</sup>. 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».

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 развитии 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, таящемуся 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»<sup>18</sup>. 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 расхваливает 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 напугать себя... так отдалиться от истины...»), Гоголь апеллирует к невыдуманым 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 навешенные нисходившим 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»<sup>19</sup>, «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-тройка<sup>20</sup>.

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, вызывала буйную игру фантастики, столкновение ирреальных сил. Перемене

на 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 гоголевской 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, Петрушкою и Чичиковым к Руси-тройке.

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»<sup>21</sup>.

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».

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»<sup>22</sup>.

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 сменой 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 дает<sup>23</sup>.

### III. Контраст живого и мертвого

Контраст живого и мертвого в поэме был отмечен еще Герценом в дневниковых записях 1842 г. С одной стороны, писал Герцен, «мертвые души... все эти Ноздревы, Манилов и tutti quanti <все прочие>»<sup>24</sup>. С другой стороны: «там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых навозных испарений, там он видит удалую, полную сил национальность»<sup>25</sup>. 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 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 в гротеске: 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»<sup>26</sup>.

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 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»<sup>27</sup>.

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 незначительное. Это явная стилизация примитива, если перефразировать удачное выражение В.В.Гиппиуса, сказанное по другому поводу<sup>28</sup>. 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 последователей Гоголя<sup>29</sup>. 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. Сказался 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 сковывает 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 Иванoviча!» 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 патетикой<sup>30</sup>.

Несколько раз стилизация примитива характеризует действия Чичикова. Чичиков рассказывал «множество приятных вещей, которые уже случилось ему произносить в подобных случаях в разных 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 небезызвестны и судебские проделки; было ли рассуждение о бильяртной игре — и в бильяртной 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 уподобляет поведение Чичикова серии рефлекторных поступков. Но вот характерно гоголевское усложнение примитива: о добродетели Чичиков рассуждал «даже со слезами на глазах». Это, конечно, заученные слезы. Но лицемерие, обратившееся в штамп, по крайней мере, при начале своем предполагает способность к отличию 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 приглушены, 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 высидеться 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 чином<sup>31</sup>.

(Тут возникает озорной вопрос: а как бы реагировал Чичиков, оказавшись 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 смещения с объективным и внешним, превращается в средоточие, испускающее из себя лучи света»<sup>32</sup>. 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 солдатиков<sup>33</sup>, 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. Определенно то, что по существу своему не может быть определено. 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!).

О глазах Плюшкина говорится: «Маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие 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 определенно 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». Характерны не только интенсивное, почти самостоятельное развитие в сравнениях условного плана, но и направление этого развития. Условный план или определяет 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<sup>34</sup>) 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 тихоструйного 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»<sup>35</sup>. 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 «тихоструйного» 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 «физиологии», например, известный французский художник Гранвиль. Но описание гоголевских персонажей не сводится к анималистике<sup>36</sup>.

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 созданыще, вечно одетое в черный фрак, с крошечными глазками, пухлым лицом и курносом носом, – Чичиков? да помилуйте, 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»<sup>37</sup>. 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 собственно сознанию и неуловимым ни для какого определения»<sup>38</sup>. В этих словах запечатлена не только особенность интерпретации критика, но и собственная проблема Гоголя, который в последующих частях поэмы ставил своей задачей конкретизировать «субстанциональное 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»<sup>39</sup>. А.Воронский в названной выше книге писал: «Герои все более делаются мертвыми душами, чтобы потом почти совсем окаменеть в Плюшкине»<sup>40</sup>.

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»<sup>41</sup>. 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 поспорить, 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» композиции<sup>42</sup>. 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 выполняют 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.

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 Ма-

нилова: 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 бесшабашной наглости 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 — рожают 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 коле-



со”); с тщательностью перечислены *недолжные повороты* на пути к Ноздреву, к Коробочке...»<sup>43</sup>.

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: слышала ли хоть старуха о Собакевиче и Манилове? Нет, не слышала. Какие же живут кругом помещики? — «Бобров, Свиныйн, 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 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, «кутерьмы, 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 «преприятным 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»<sup>44</sup>.

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»<sup>45</sup>.

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 взаимоисключающих) 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 движенье 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 «грубоощутительной 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 восемнадцать и в двадцать...» Манилов, говорится мельком, 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 застают действие поэмы. Не только Собакевич — все они вышли готовыми из рук природы, которая «их пустила на свет, сказавши: живет!» — 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», остранивает. 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 бес-смертного 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 за-прятана, 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 непроизвольно подмигивал, «как будто бы говорил: пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу...» (непроизвольное движение персонажа, иначе говоря — штрих гротескного, марионеточного остранения, о чем говорилось выше), 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 неприсутствия.

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 мертвец, 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 омертвления человека переводится во временную перспективу, представляется как итог, результат всей его жизни: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти 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 Плюшкина<sup>46</sup>.

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 принад-

лежащее повествователю, свидетельство о внутренних переживаниях персонажа, о его настроении, мыслях и т.д. Интроспекция интересуется 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 фиксирование 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 ввергло 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 удо-



вольствие»; «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 смерти, в духовной, чтобы вспоминал обо мне». Этот пассаж любопытен тем, что превышает степень простой рефлексии, связанной с продажей мертвых душ (продаст? 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 неурожаи, 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 кавычками 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 («закры-

тость») 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 произведения<sup>47</sup>.

## 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»<sup>48</sup>. 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.

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 создал свое грандиозное творение.

Возьмем указанный Гоголем «меньший род эпопеи» — жанр, к которому обычно и относят «Мертвые души»<sup>49</sup>.

«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 сходилась с Белинским и с «философской эстетикой»<sup>50</sup>); что в «новые веки» произошел новый жанр — меньший род эпопеи, занимающий промежуточное место между собственно эпопеей 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 эпо-

пеей — «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 эпопеи” Гоголь формулирует на основе “Мертвых душ”» (VIII, 805), — никак нельзя. Описание этого жанра, например, совсем не раскрывает особенностей сюжета «Мертвых душ». Признак «меньшего рода эпопеи» (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 жанр), то можно утверждать, что эта характеристика имеет к гоголевской поэме не меньшее отношение, чем характеристика «малого рода эпопеи».

«Роман, — пишет Гоголь, — несмотря на то, что в прозе, но может быть высоким поэтическим созданием. Роман не есть эпопея. 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-видимому, 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 увлечение. 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 про странство» (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 предприятия», 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»*<sup>51</sup>.

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 Селифана, что сполнял службу государскую...». Это, конечно, звено в целой цепи комических эффектов поэмы: «негоция» 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 видано 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 подготавли-



вают 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 продешевить. 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 дамы 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, рассуждени-

ях, 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 показательно решительное 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 разъезда...»: «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 увести 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 действия 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, монопольно.

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) царят сбивчивость и сутолока, 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 Горюничего).

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 подосланный чиновник из канцелярии генерал-губернатора для произведения тайного следствия») и протекающее 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 персонажам 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 «дубиноголовости», 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. Единственный 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 разноголосице 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”»<sup>52</sup>. 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».

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»<sup>53</sup>. В этой чрезвычайно проницательной 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 щекотать воображение, занимать любопытство и даже укалывать нравственное чувство назидательными впечатлениями»<sup>54</sup>. 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»<sup>55</sup>. 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 Жилблзапройдохи 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, надличными движениями общества, не проникая в заветные тайны домашнего очага, очерки, составляемые холодной наблюдательностью пустынных, естественно имели гораздо более сухости и гораздо менее жизни, чем фантазмагорические похождения удалых Жилблазов»<sup>56</sup>. 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. Повидимому, 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, действительно 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 которой обсуждались лучшие прозаики 20-х — 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»<sup>57</sup>. Это определение подхватил Белинский: «Да, повесть — распавшийся на части, на тысячи частей роман: глава, вырванная из романа»<sup>58</sup>. 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»<sup>59</sup>, то есть под видом естественной связи событий скрываются 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 постоянно 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»<sup>60</sup>.

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»<sup>61</sup>. 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»<sup>62</sup>. Следует уточнить, что эта идея давала возможность соединить самые различные сферы русской жизни («всю Россию»), причем соединить непринужденно 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; помещичьей; в некоторой мере крестьянской; наконец, существование каждого помещика в отдельности, проводящего боль-

шую часть времени безвыездно в своем «угле» и представлявшего ввиду этого тоже отграниченный, самостоятельный участок жизни (что отразилось в монографизме первых глав «Мертвых душ»). При чем 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 романский 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 иное, пародийное выражение<sup>63</sup>. 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 предмет не только 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 романах<sup>64</sup>). 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) наверстать предыстории отдельных персонажей, то плутовской роман начинается с рождения героя и затем линейно нанизывает один эпизод на другой». 4. «Эти эпизоды 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»<sup>65</sup>. 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 наверстать 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»<sup>66</sup>, 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 — античесть. «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»<sup>67</sup>. Так же строится внутренняя речь Чичикова: «Почему же я? Зачем на меня обрушилась беда? Кто ж зеваает теперь на должности? — все приобретают... И что я теперь?»

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»<sup>68</sup>. 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 проблематична<sup>69</sup>; 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 языком 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.

Однако ситуация в «Мертвых душах» не просто современная, но, как мы уже говорили, и усложненная, неправильная. Чичиков скупает мёртвые 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 тради-

ционный 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 такою 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, общефилософские уровни произведения значительно весомее и заметнее, чем уровни социально детерминированные и локализованные конкретной ситуацией первых десятилетий XIX в.

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...»<sup>70</sup>. 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.

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 каковою угодно некоторым, чтобы была». Нет сомнения, что, помимо общеэстетической установки на неприкрытую правду (кстати, это место долж-

но было предшествовать мысли об антигерое: «Итак, добродетельного человека на этот раз взять нельзя...»), перечисленные имена — по крайней мере некоторые 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...»<sup>71</sup>. Это верное предположение сегодня можно конкретизировать и развить.

В европейском романном развитии Филдинг занимает ключевую позицию как основатель «аукториального» романа<sup>72</sup>. 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 рассказывания<sup>73</sup>.

Все эти признаки воплощены в «Истории Тома Джонса, найденныша». «События рассказываются ретроспективно, с точки, находящейся после их окончания. Воспоминание дает возможность привязывать к событиям комментарии из сегодняшней перспективы рассказчика»<sup>74</sup>. Эти комментарии направлены или на рассказанное, раскрывая его значение, обобщая, приводя параллели и т.д.; или на саму функцию рассказывания<sup>75</sup>. 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»<sup>76</sup>.

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 О.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...”»<sup>77</sup>.

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 дейст-



вии 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...»<sup>78</sup>. 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»<sup>79</sup>. 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 колеи и подчиненный демону тщетности, но представляет его самим собою, переживает его в сочинении романа»<sup>80</sup>.

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 реализуются 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 по-

следним. 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. Что 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 забрать-ся...». «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 автора<sup>81</sup>. 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 повторяемую историю об остроумном путешествии испанских баранов... Это происшествие случилось именно тогда, когда Чичиков служил при таможне». Здесь вступает в свои права (в общем нехарактерная для «Мертвых душ») квазидостоверная манера повествования, с ссылкой на якобы реальное громкое преступление (в понятиях нашего времени, чуть ли не «преступление века»), с апелляцией к памяти читателя, что должно удостоверить (причем уже без тени иронии) существование Чичикова как реального лица. В этом участке повествования ощутима связь с особым, близким к плутовскому роману жанром — биографии великих преступников (жизнеописание Картуша, история Джонатана Уайльда, описанная Дефо и затем Филдингом, вплоть до русских лубочных книг о Ваньке Каине<sup>82</sup>).

По отношению к двум тенденциям (произведение как готовое, самостоятельное и как становящееся, создаваемое автором) все описанные выше случаи занимают неоднозначное положение. Умение выдержать «прием паузы», приноровиться к ее хронологическому отрезку, фиксирование момента обращения к персонажу и т.д. — все это одновременно оттеняет и суверенность предмета изображения и характеризует процесс творчества с субъективной стороны. Но все же ведущим началом в описанных приемах является первое, то есть суверенность предмета изображения. Действительность предстает в этой плоскости как бы несущей в себе свой собственный закон организации, не столько воплощаемой автором, сколько подлежащей ему. Автор — скорее «историк», чем творец.

Но, с другой стороны, «Мертвые души» предлагают множество таких знаков и моментов, которые оттеняют роль автора как творца. Прежде всего – это лирические отступления, которые в историко-литературном смысле подхватывают традицию филдинговских отступлений. Хотя у Гоголя отступления нигде не оформлены в самостоятельные главы, но они довольно обширны, а самое главное – обнаруживают те же два направления, что и у Филдинга: на рассказанное и на саму функцию рассказывания (по терминологии Ролле, первое – это «рефлексия», второе – «комментарий»). Примеры первого – рассуждения о типичности Коробочки или Ноздрева; о мертвящем дыхании «грядущей впереди старости»; о переменах, пережитых «автором» со времени «юности»<sup>83</sup>; и т.д. Примеры второго – о трудности обрисовки людей, подобных Манилову; об эффективности Ноздрева как объекта изображения художника, и др. Ряд отступлений относится одновременно и к первому и ко второму виду (например, о «счастливом» и непризнанном писателе – в начале VII главы).

Среди отступлений, направленных на самый процесс творчества, интересно отступление в II главе. Автор обещает поговорить о Петрушке и Селифане, «хотя, конечно, они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их...» Тут особенно нагледен акцент на художественной и, можно сказать, технической стороне дела. Произведение конструируется, собирается, делается – как делается машина.

А.А.Елистратова подметила сходство этого места со следующими строками из «Истории Тома Джонса»: «Весь мир похож на огромную машину, в которой движение сообщается большим колесам самыми маленькими, заметными только для очень острого зрения»<sup>84</sup>. Но гоголевское сравнение в известном смысле острее, чем у Филдинга: последний уподобляет машине «мир», подлежащий художественному воплощению; Гоголь – само воплощение, само произведение, которое, согласно романтическим представлениям, отнюдь не делается, но создается силой вдохновения, предстает «живорожденным» (если воспользоваться более поздним выражением Аполлона Григорьева). Приведенное место из «Мертвых душ», кстати, связано с известным сравнением из «Театрального разъезда...», развивающим аналогичную, «машинную» символику: «...течение и ход пиесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело».

Отметим еще один прием – якобы подчеркнуто произвольное (то есть устанавливаемое автором в ходе рассказа) распределение мате-

риала на главы. У Филдинга с этим сталкиваешься сплошь и рядом: «...так как предмет этот очень важный, мы изложим его в следующей главе» («История Тома Джонса...», кн. III, гл. V); «...так как мы намерены сделать ее героиней нашего произведения... то ей не пристало появляться в конце книги» (там же, кн. III, гл. X); и 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 сержились 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 «Евгений 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»: «...этого, 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 обещаний<sup>85</sup>, 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»<sup>86</sup> (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, художническому праву.

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, общена-

родной жизни, невысказанный 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 подымется 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 говорившаяся 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 предопределяются и путь персонажей и, соответственно, создание произведения, и автору надлежит быть ее чутким эхом и органом. Соответственно меняются детали оформления и демонстрации предлагаемого произведения: последнее рисуется 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 пародийные<sup>87</sup> 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 Данте<sup>88</sup>). Поэмой называл «Божественную комедию» Белинский, до него – А. Мерзляков<sup>89</sup>. Такой знаток итальянской литературы, как Шевырев, специально отмечал, что поэма Данте названа комедией по приводящим обстоятельствам<sup>90</sup>.

Замеченное еще современниками (Герценом, Вяземским) сходство двух «поэм»<sup>91</sup> дает возможность яснее представить жанровую 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 нежданный  
Исчез, Вергилий, мой отец и вождь,  
Вергилий, мне для избавленья данный<sup>92</sup>.



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 *зерцалом* 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 опрощена. Она глубоко погружена в быт, в прозу, в «сор и дрязг» 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 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 Кристиана 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»<sup>93</sup>. 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...»<sup>94</sup>. 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.<sup>95</sup>

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 проникнуто юмором»<sup>96</sup>. 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 – выглянет глубокая, значительная ирония, и скажешь внутренне: не прибавить ли уж к заглавию: поэма нашего времени?»<sup>97</sup>.

«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, исключаящие 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 мы 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 мертвенность», 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»<sup>98</sup>. «...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...»<sup>99</sup>. 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 воли<sup>100</sup>.

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»<sup>101</sup>. 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...»<sup>102</sup>.

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 напутствие: «*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 «забывать 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, — обдает 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»<sup>103</sup>. 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 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 выс-*

шем...». 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*<sup>104</sup> 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, были «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, восторженувшись, пригаркивал, поддавая, где не хватало у хора силы, и сам Чичиков чувствовал, что он русской». Прочитав эту сцену, И.Тургенев писал: «...Есть места – охватывающие и потрясающие в одно время всю душу читателя. Помните прогулку Петуха в лодке – и песни рыбаков – и расшевеленного Чичикова... Это удивительное место»<sup>105</sup>.

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 вто-

ром 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...»<sup>106</sup>.

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 жанровое определение — поэма<sup>107</sup>. 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 — преобразование<sup>108</sup> бездельности жизни всего человечества в массу... Как низвести *все мира* безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования 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 осмысливается 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 тремя стадиями: «человеческое», «очищение» и «обновление», соответствующими трем сферам — аду, чистилищу и раю)<sup>109</sup>.

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»<sup>110</sup>. 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»<sup>111</sup>. Гоголь, вероятно, не был знаком с этой работой Шеллинга, однако в своих усилиях создать современную поэму-трилогию он мог в опре-

деленной степени руководствоваться и философским 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 Бетрищев, 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»<sup>112</sup>.

«Мертвые души» – в определенном смысле есть попытка эпического разрешения глубоких динамических тенденций гоголевской по-



этики. 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.

### Примечания

<sup>1</sup> Венгеров С.А. Собр. соч. Т. 2. СПб., 1913. С. 139 (курсив С. Венгерова).

<sup>2</sup> По существу, Венгеров повторил упрек, который высказывали еще современники Гоголя. В письме к Гоголю от 3 ноября 1844 г. 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).

<sup>3</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 82.

<sup>4</sup> Там же. С. 81 (курсив А. Белого)

<sup>5</sup> Аналогичный пример из «Портрета»: «Тут была целая флотилия русских купцов из гостиного двора...»

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 218–219.

<sup>9</sup> 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 ельник, 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 «знако-

мости» лишь заключает картину; в «Мертвых душах» такие сигналы прошивают все изображение.

<sup>10</sup> 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 третьей.

<sup>11</sup> Пошана. Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 18. Харьков, 1909. С. 481–484.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> *Eckermann J.P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Berlin, Aufbauverlag, 1956. S. 320–321.

<sup>14</sup> Об отношении Гоголя к традициям просветительского романа (в частности, к Филдингу) см.: *Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа.* М., 1972.

<sup>15</sup> 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 слыхивал. Подчас попадает в оркестре такая пройдоха-труба, которая когда хватит, то кажется, что как крикнуло не в оркестре, но в собственном ухе. Точно такой же звук раздался в пробужденных покоех дремавшего дома...» Комический 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. Сморкание Чичикова подобно выходке «пройдохи-трубы», выступающей из оркестра, общего, согласованного гармонического звучания. Это звучащее нарушение гармонии, наглядный диссонанс.

<sup>16</sup> См. выше, в главе четвертой, – о внутренней мотивировке (мотивировке в речи повествователя) другого алогичного использования усилительной частицы даже («...кто даже и совсем ничего не читал»).

<sup>17</sup> 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».

<sup>18</sup> *Слонимский А.* Техника комического у Гоголя. С. 49.

<sup>19</sup> 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 г.: «...все мы стремимся к тому различными дорогами». В «Авторской исповеди»: «...мир в дороге, а не у пристани...» (VIII, 455) и т.д.

<sup>20</sup> Об образе дороги см. также: *Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа.* С. 130–132.

<sup>21</sup> *Мережковский Д.С.* Судьба Гоголя // *Новый путь*, 1903, январь. С. 53.

<sup>22</sup> *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 372.

<sup>23</sup> Кстати, приведем пример из второго тома поэмы, где с помощью сравнения образ чичиковской тройки расширен до образа триумфальной колесницы: «В воротах пока-

зались кони, точь-в-точь, как лепят или рисуют их на триумфальных воротах: морда направо, морда налево, морда посередине».

<sup>24</sup> Герцен А.И. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. II. М., 1954. С. 220.

<sup>25</sup> Там же. С. 214.

<sup>26</sup> Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С. 256.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> См.: Гиппиус В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. От Пушкина до Блока. М.: Л., 1966. С. 318.

<sup>29</sup> 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 пламенной любви, с которыми честь имею быть...

— О! перестань, бога ради, — вскричал молодой человек...»

<sup>30</sup> Ср.: Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. М., 1954. С. 461.

<sup>31</sup> 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 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 рангах. Иерархическое сознание комически последовательно и упорядочено: у нижней черты таблицы о рангах мыслятся животные, у верхней — Бог, в середине — человечество.

<sup>32</sup> Тегель. Соч. Т. XIV. М., 1958. С. 11.

<sup>33</sup> Разумеется, в этом образе была переосмыслена и традиция Андерсена («Стойкий оловянный солдатик»).

<sup>34</sup> 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, воробьи) 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).

<sup>35</sup> Günther Hans. Das Grotteske bei N.V.Gogol. Formen und Funktionen. München, 1968, S. 206.

<sup>36</sup> 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).

<sup>37</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Т. 1. С. 307.

<sup>38</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 431.

<sup>39</sup> Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 103.

<sup>40</sup> Воронский А. Гоголь. С. 239.

<sup>41</sup> О работе Гоголя над этим местом, о поисках им «главного слова» («задор») см.: Машицкий С.И. Художественный мир Гоголя. М., 1971. С. 285.

<sup>42</sup> 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 приотдохнуть 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.

<sup>43</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 95.

<sup>44</sup> *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).

<sup>45</sup> *Гриб В.Р.* Избранные работы. С. 374.

<sup>46</sup> В статье «Предметы для лирического поэта 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 бы 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. О сложных обертонах образа Чичикова см.: *Гольденберг А.Х.* Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» // *Русская литература и культура нового времени*. СПб., 1994. С. 21–48.

<sup>47</sup> 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 бесспорно лицо, хотя опять-таки не выявившееся в своей полной реальной правде...» (см.: *Гроссман Леонид*. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам... Одесса, 1919. С. 78).

<sup>48</sup> См.: *Гольденейзер А.Б.* Вблизи Толстого. [М.], 1959. С. 116.

<sup>49</sup> Это впервые достаточно определенно сделал Э.Найдич в статье «К вопросу о литературных взглядах Гоголя». Перечислив признаки «меньшего рода эпоса», 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 осторожно 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.

<sup>50</sup> См. об этом в нашей книге: *Русская философская эстетика (1820–1830-е годы)*. М., 1969. С. 209 и далее.

<sup>51</sup> *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка. Т. I. С. 479.

<sup>52</sup> *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 274.

<sup>53</sup> *Там же*. С. 275–276.

<sup>54</sup> *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 326–327.

<sup>55</sup> *Там же*.

<sup>56</sup> *Там же*. С. 327

<sup>57</sup> *Там же*. С. 521.

<sup>58</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. I. М., 1953. С. 271.

<sup>59</sup> *Надеждин Н.И.* Литературная критика. С. 88–89.

<sup>60</sup> *Там же*. С. 96.

<sup>61</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14-ти томах. Т. VIII. С. 440.

<sup>62</sup> *Гиппиус В.* Гоголь. Л., 1924. С. 137.

<sup>63</sup> Чичиков говорил, «что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его», и т.д. Многое из этого герой плутовского романа претерпел на самом деле.

<sup>64</sup> 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.: *Сол-*

лертинский Е.Е., Азбукин В.Н. Из истории русского нравоописательного романа // Проблемы реализма. Вып. 1. Вологда, 1975.

<sup>65</sup> *Striedter Jurij. Der Schelmenroman in Russland. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol. Berlin, 1961. S. 13.*

<sup>66</sup> *Томашевский Н. Плутувской роман // Плутувской роман. М., 1975. С. 10.*

<sup>67</sup> *Там же. С. 13, 14.*

<sup>68</sup> *Плетнев П. Сочинения и переписка. Т. I. 1885. С. 487.*

<sup>69</sup> *Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München, 1973. S. 363.*

<sup>70</sup> *Striedter Jurij. Der Schelmenroman in Russland... S. 12. См. также: Егоров И.В. Проблемы топологии 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.*

<sup>71</sup> *Гунпиус В. Гоголь. С. 140.*

<sup>72</sup> Понятие «аукториальной» повествовательной «ситуации» дано Ф.Штанцелем в ряду трех важнейших повествовательных «ситуаций». См.: *Stanzel Franz K. Typische Formen des Romans. Göttingen, 1970.*

<sup>73</sup> *Rolle Dietrich. Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers. Münster, 1963. S. 7.*

<sup>74</sup> *Ibid. S. 3.*

<sup>75</sup> *Ibid. S. 11 и сл.*

<sup>76</sup> *Ibid. S. 177.*

<sup>77</sup> *Ibid. S. 179.*

<sup>78</sup> *Ibid. S. 16.*

<sup>79</sup> *Ibid. S. 30.*

<sup>80</sup> *Ibid. S. 185.*

<sup>81</sup> Ср. замечание повествователя у Филдинга в «Истории Тома Джонса»: Олверти приглашен к завтраку, «на котором и я должен присутствовать, и буду рад, если ты пожелаешь вместе со мной» (кн. I, гл. 4).

<sup>82</sup> Ср. соблюдение «документальной манеры» в книге Матвея Комарова «Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого – российского славного вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина... второго – французского мошенника Картуша и его сотоварищей» (СПб., 1779): «Некоторые говорят, будто Каин сего доктора зарезал, только в имеющихся у меня списках ни в одном о том не написано» (с. 15).

<sup>83</sup> Кстати, это место (в начале VI главы) интересно и с точки зрения связи с остальным текстом. Не выделенное в специальную главу (таких случаев, повторяем, у Гоголя, в отличие от Филдинга, нет), это место формально самостоятельно, не связано с основным текстом: нет никаких стилистических скреп, нет фраз, устанавливающих подобие описанного в лирическом отступлении и в основном повествовании, нет даже фразы, фиксирующей возвращение к основной теме (ср. у Пушкина в начале VIII главы «Евгения Онегина»: автобиографическое отступление в заключение связывается с основной темой – «И ныне музу я впервые / На светский раут привожу...»). У Гоголя связь только тематически-ассоциативная, связь подобия: изменение, пережитое «автором», и изменение Плюшкина, перемены от «юности» к «старости», и т.д.

<sup>84</sup> *Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 40.*

<sup>85</sup> 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 третьей.

<sup>86</sup> См.: *Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.*

<sup>87</sup> 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).

<sup>88</sup> «Рай», песнь XXV, строка I.

<sup>89</sup> См. его восходящее к Эшенбургу «Краткое начертание теории изящной словесности». М., 1822. С. 219.

<sup>90</sup> 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.).

<sup>91</sup> Об этом сходстве в общем виде писали и исследователи: *Веселовский Алексей*. Этюды 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.

<sup>92</sup> Чистилище, XXX, 49–51 (перевод М.Лозинского).

<sup>93</sup> *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М., 1967. С. 30.

<sup>94</sup> Москвитянин, 1842, № 8. С. 359.

<sup>95</sup> Чистилище, III, 79–81.

<sup>96</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 419 (курсив Белинского). О гоголевских пространственных сравнениях см. также: *Proffer Carl R.* The Simile and Gogol's Dead Souls. The Hague-Paris. 1967; *Scholz Friedrich.* Homerische Vergleiche bei N.V.Gogol' und L.N.Tolstoi // Slavistische Studien zum IX Internationalen Slavistenkongress in Kiev. Köln; Wien, 1983. S. 495–515.

<sup>97</sup> Москвитянин, 1842, № 8. С.376.

<sup>98</sup> *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. Т. I. М., 1963. С. 227.

<sup>99</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 198.

<sup>100</sup> Ад, III, 61–63.

<sup>101</sup> *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. Т. I. С. 223.

<sup>102</sup> 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 вязнете, 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 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. Пожалею об этих людях, которые провели жизнь без юности, без пламенных страстей...» (там же. Т. I. С. 142).

<sup>103</sup> *Герцен А.И.* Собр. соч. в 30-ти томах. Т. VII. С. 329.

<sup>104</sup> Курсив Гоголя. Лишь мелкою упоминается в первом томе «Мертвых душ» о хорошем пении («хороводы, песни...»), но характерно, что это упоминание относится к гуляющим бурлакам, к «разгулу 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 трагифирует сцены коллективного пения и танца, разобранные нами в первой главе.

<sup>105</sup> *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» (Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. I. С. 268).

<sup>106</sup> Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. Т. II. С. 243.

<sup>107</sup> 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».

<sup>108</sup> В цитируемом издании – преобразование, что, по-видимому, ошибка. Ср., например: Гоголь Н.В. Соч. и письма. Ч. IV, СПб., 1857. С. 548.

<sup>109</sup> «“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).

<sup>110</sup> «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).

<sup>111</sup> Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 450–451.

<sup>112</sup> Там же. С. 446.

## 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 скульптуры<sup>1</sup>.

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 вв. этот процесс часто передается с помощью уже упоминавшейся в предыдущей главе ситуации куклы-человека, изготавливаемой (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»<sup>2</sup>.

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 *деревяшкою*, он, сообразно с своею кличкою, никого не любит, ничему не сострадает, ни в чем не раскаивается...»<sup>3</sup>.

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. «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 времени<sup>4</sup>. 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...».

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 неволью 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, усилие 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 связь<sup>5</sup>.

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 шеголь 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».

Красота, как и вдохновение (в понимании Гоголя), — факторы высшего порядка. Немая сцена вновь фиксирует потрясение человека перед лицом высшей силы — на этот раз «добрый».

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 человека<sup>6</sup>. 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 переменилось 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 — Чарткова. Это понятно: у него был настоящий талант. Среди множества сослуживцев Акакия Акакиевича только один «бедный молодой человек» услышал проникающий голос. Поражен тот, кто сильнее 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 в., 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» мотивов<sup>7</sup>.

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 фор-

мулы 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»<sup>8</sup>.

Конфликтные формулы у Гофмана, сравнительно с гоголевскими, разнообразны. Их душой является символ «раскаленных когтей» — адского атрибута враждебной силы, наступающей человека. 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»<sup>9</sup>.

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*»<sup>10</sup>.

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».

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, вперя 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 будничнейший, 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 минуты»).

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, мы говорили, 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 «жи-

вой 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 Пупопуза, «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 слыхали 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 соотносенных друг с другом»<sup>11</sup>. «Формула окаменения» устанавливает в произведении такую соотношение, 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.

### Примечания

<sup>1</sup> Винкельман И.И. История искусства древности. Б/м., 1933. С. 158.

<sup>2</sup> В оригинале: «...dass man keine Holzgruppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt, dass die Geliebte etwas taktlos singe und tanzte...»

<sup>3</sup> Курсив В.Одоевского.

<sup>4</sup> 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 осьмнадцать 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. Побужденные находились в разных положениях. Вид был точно прелестный...» (Бегичев Д. Семейство Холмских. Изд. 3-е. М., 1841. С. 88-89).

<sup>5</sup> В «Вии» Хома Брут лишается способности к движению под прямым воздействием злой силы (ведьмы). В «Портрете» (вторая редакция) вышедший из рам старик парализует Чарткова: «Чартков силился вскрикнуть и почувствовал, что у него нет голоса, силился пошевелиться, сделать какое-нибудь движение – не движутся члены».

<sup>6</sup> Слонимский А. Техника комического у Гоголя. С. 18. О полемике вокруг «гуманного места», см.: Бялый Г. Б.М.Эйхенбаум – историк литературы // Эйхенбаум Б.М. О прозе. С. 7–8.

<sup>7</sup> Kohlschmidt Werner. Formel und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern, 1955. S. 189.

<sup>8</sup> Müller H. Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E.T.A.Hofmann. Bern, 1964. S. 113–114.

<sup>9</sup> 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 erlauernd, umfassen, trat klar vor meines Geistes Augen».

<sup>10</sup> В оригинале: «...fühnd, wie ein Eisstrom ihm durch alle Adern fröstete, dass er beinahe zur starren Bildsäule worden».

<sup>11</sup> 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»<sup>1</sup>.

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 опроки-

нул, 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, возбравая прикасаться к самым страшным общественным язвам и следя за тем, чтобы в сферу комического 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 Рыльева).

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»<sup>2</sup>. 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 Жан 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 Го-

родничим с неподдельным возмущением: это поистине 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 уничтожать, / 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 различимых ограничительных знаков. *Знак первый*: тот, кому дан этот совет, подполковник Прямиков, 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 Прямик. И это действительно шайка подлецов, один другого бесстыднее и отвратительнее. Наконец, *знак третий:* тот, кто дает Прямикову подобный совет, повытчик Добров, хотя и убедился за свою долговременную службу во всесии 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, Прямыковы 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 эпитаф к «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Эпитаф к комедии выглядит непривычно, однако во времена Гоголя эпитафы часто предпосылались драматическим вещам, поскольку последние рассматривались и в качестве произведений для чтения – так называемые Lesedramen. (В драме Белинского «Дмитрий Калинин» (1830) эпитафом снабжено даже каждое действие.) И функция эпитафы состояла в том, чтобы оттенить те или другие моменты содержания произведения.

Но роль эпитафы к «Ревизору» иная. Эпитаф – 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. Эпитаф безгранично расширяет художественный мир комедии в направлении мира действительного<sup>3</sup>.

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.

Еще один подобный знак – постоянное стремление включить художественный мир реальные факты и имена из иных, более высоких «рядов» жизни. В Гоголе, вообще говоря, жил неутомимый дух мистификаторства и переименования. «Около 1832 года, когда я впервые познакомился с Гоголем, – вспоминает П. Анненков, – он дал всем своим товарищам по Нежинскому лицу 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»<sup>4</sup>. Эффект переименования – в подчеркнутой дерзости и немотивированности. Русские переделывались во французов, неизвестные – в знаменитых, мужчины – в женщин. На лицо – 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 застоишься перед ним, и тогда Бог знает, что взбредет 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, недосыгаемо огражденной стенами аристократического дома... Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?» На различных ступенях общественной лестницы, под разными обличьями и одеждой 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 взбредет 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.

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 родили 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». Обратит-

ся 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, пошлое 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)»<sup>5</sup>. 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!..»<sup>6</sup>.

Углубление смысла происходит за счет того, что «глупость» следует за «глупостью». И тогда в какой-то момент читателю открывается, что лиц и событий иного порядка не будет и не может 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...», написанном 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...»<sup>7</sup>. 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.<sup>8</sup>. Но тем самым нарушалась однородность художественного мира.

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 заставляют петь! Да если наш уездный судья запоет, 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 необыч-

ные, вслед за раздробленным – цельное; словом, накопление однородного уступало место нарочитой разнородности и разноликости. 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 почуются 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 подымет-ся...» Для читателей первого тома акцент в этих обещаниях стоял на словах «долго», «далеко». Да и второй том, как известно, Гоголь начинал 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 общепhilosophического 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...»<sup>9</sup>. 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 рта<sup>10</sup>). 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 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 сюртучке, 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 темы<sup>11</sup>.

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 общеполитического 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 секуции Пирогова»<sup>12</sup>. «Все происходит наоборот» в обоих фабульных планах повести, хотя комическое второго плана травестирует трагическое плана первого. Если при этом вспомнить, что Пискарев и Пирогов представляют 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, выразившая 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»<sup>13</sup> (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 скромной домашней цели, от честолюбивых и алчных планов Сквозника-Дмухановского или Чичикова до смиренной мечты Акакия Акакиевича о ши-

нели. «Ирония Гоголя так глубока, что, заглядывая в нее, испытываешь нечто вроде головокружения»<sup>14</sup>, — говорил датский литературовед Г.Брандес.

Следует подчеркнуть, что общеполитический 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»<sup>15</sup>. 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».

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 главе 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...»<sup>16</sup>.

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, расстраивает наметившиеся было контакты, разрывает связи, и, как Ансельм ни 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.

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 явные (хотя и не завершенные, не твердые) очертания, преобразуется почти в трансцендентальную идею. Или, как уместно было бы сказать применительно к рассматриваемому типу, в трансценденталь-



ную *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 неперенные 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 непреодолимую 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 выразилось 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 перепису 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 ото-

бедал, 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 шляпенок; 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»<sup>17</sup>. 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, 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 «переписы-

вания» 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 комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой»<sup>18</sup>. 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 гоголевского 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!»<sup>19</sup>.

\* \* \*

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 нимало и ее безобразия. В том и в другом случае он верен жизни до последней степени» («О русской повести и повестях г. Гоголя», 1835)<sup>20</sup>. 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 дался не пошлый человек, а человек вообще, как он есть...»<sup>21</sup>.

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 в. наметился иной подход к его художественной манере. К тому времени титул гениального писателя, сказавшего новое слово в русской и мировой культуре, был утвержден за Гоголем прочно и неколебимо. Спор шел не о значительности Гоголя, а о характере сказанного им слова.

«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, нет 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?»<sup>22</sup>.

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 ин-

терпретации «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 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, механизмирует 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 «которого 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 выкинет-ся, 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, особенно 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 большего – такого изменения интерпретации, при котором персонаж вызывает наше сочувствие, симпатию и мы принимаем к сердцу его заботы и ожидания. Основа этой интерпретации – идея женитьбы как ответственного момента человеческой жизни, решающего *выбора*. Идея выбора во многом организует комедийное действие. 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 проистекает из жизненной важности поступка, превышающего приобретение товара. Товар ведь можно поменять или приобрести новый; мужа выбираешь на всю жизнь<sup>23</sup>.

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»<sup>24</sup>. 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 котором отсутствуют вживание, вчувствование – словом, сопереживание персонажам.

Между тем у Гоголя это только одна сторона картины мира. Как правило, аспект механичности не исключает у него внутренней мо-

тивированности, 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»<sup>25</sup>. 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

### Примечания

<sup>1</sup> Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 9. М., 1950. С. 342.

<sup>2</sup> Герцен А.И. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. XVIII. С. 188.

<sup>3</sup> 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».

<sup>4</sup> Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 46 (курсив П.Анненкова). Около этого времени в «Невском проспекте» Гоголь представил, так сказать, немецкий вариант переодевания, присвоив двум петербургским немцам-мастеровым «титуты» Шиллера и Гофмана.



<sup>5</sup> *Слонимский А.* Техника комического у Гоголя. С. 24.

<sup>6</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 289–290 (курсив Белинского).

<sup>7</sup> Северная пчела, 1836, № 98.

<sup>8</sup> 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 попадают несколько тривиальные фамилии. “Где вы остановились?” – “В доме Блинниковой”. – “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 особенным 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 Городничего о крысах неестественной величины.

<sup>9</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 303.

<sup>10</sup> В черновиках повести менее выразительно: «рот с хороший чемодан».

<sup>11</sup> См. в связи с этим сопоставление стиля Гоголя и Диккенса в кн.: *Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism.* Chicago; London, 1974. P. 121.

<sup>12</sup> *Gorlin M. N.V. Gogol und E.Th.A. Hoffmann.* S. 52.

<sup>13</sup> Москвитянин, 1852, № 8, кн. 2, отд. 7. С. 147.

<sup>14</sup> Гоголевские дни в Москве. М., (без года издания). С. 149.

<sup>15</sup> Вопросы литературы, 1986, № 4. С. 198.

<sup>16</sup> *Игнатов С. Э.-Т.-А. Гофман.* Личность и творчество. М., 1914. С. 135.

<sup>17</sup> *Эйхенбаум Б.* О прозе. Сборник статей. Л., 1969. С. 316.

<sup>18</sup> Там же. С. 311.

<sup>19</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 292.

Характерно, что писатели «натуральной школы» полемизировали с «Шинелью», когда взамен *idée fixe* 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.)

<sup>20</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 292–293.

<sup>21</sup> Там же. Т. X. С. 245.

<sup>22</sup> *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.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> *Бергсон А.* Смех // *Бергсон А.* Собр. соч. Т. 5. СПб., 1914. С. 169.

<sup>25</sup> *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: традиции и параллели**

A large, empty rectangular box with a black border, occupying most of the page below the title. It is intended for the main content of the document.



# І. «Первая идиллия Гоголя»

---

## 1

**Т**ак назвал появившегося в 1829 г. «Ганца Кюхельгартена» В.В.Гиппиус<sup>1</sup>. Вторая и третья идиллии, по Гиппиусу, — соответственно «Старосветские помещики» и «Выбранные места из переписки с друзьями».

Надо сказать, что жанровый выбор молодого Гоголя был вполне сознательным. Роль идиллии как эстетического и литературного явления определялась для него как жанровым обозначением «Луизы» И.Г.Фосса (как известно, это произведение послужило основным источником «Ганца Кюхельгартена»), так и тем вниманием, которое уделялось этому жанру в популярных в то время теоретических курсах. Авторы последних обычно указывали на неточность бытовавших представлений об идиллии, особенно в части выбора персонажей, типажа, — все это имело особенное значение для Гоголя. Так, в «Опыте краткой пиитики», предваряющем «Собрание образцовых русских сочинений в стихах» (ч. 4, СПб., 1822, с. СССХІV), — книгу, которая была принята в нежинской Гимназии высших наук в качестве учебного пособия, — отмечалось, что «не одни пастухи могут быть действующими лицами в сочинениях сего рода: ими равно бывают рыбаки, земледельцы, садовники и т.п.» (это изложение суждений В.Панаева, предпосланных его книге «Идиллии», СПб., 1820). В авторитетном труде А.И.Галича «Опыт науки изящного» (СПб., 1825) также подчеркивалось, что хотя идиллия и представляет «картину» «первоначальных, неиспорченных движений инстинкта» и «внутреннее положение любящего сердца», но тем не менее ограничение ее сферою пастушеской жизни совсем не обязательно — «пастушеская жизнь для идиллии — дело постороннее» (с. 206—208). В свою очередь, подобные утверждения восходили к трудам западноевропейских теоретиков, в частности к «Приготовительной школе эстетики» (1804) Жан Поля, утверждавшего, что «идиллию по недоразумению связали с пастушеской жизнью»<sup>2</sup>.

В том же духе Гоголь будет трактовать идиллию в своем более позднем труде «Учебная книга словесности для русского юношества»: «Хотя с мыслью об идиллии соединяют мысль о пастушеском и сельском быте, но пределы ее шире и могут обнимать быт многих людей, если только с таким бытом неразлучны простота и скромный удел жизни»<sup>3</sup>. Это словно специально сказано о «немецких» деревнях Висмар и Люненсдорф, где обитают герои гоголевской идиллии. Следует также упомянуть о глубоком интересе Гоголя-гимназиста к «Рыбакам» (1822) Н.И.Гнедича; герои этой идиллии соответственно – «рыбаки», а место действия – «остров Невский», близ Петербурга (в письме к А.С.Данилевскому, предположительно датированном 1822–1823 гг., Гоголь с большим сочувствием цитирует упомянутое произведение).

Вообще достоин внимания тот факт, что теоретические выкладки об идиллии в «Учебной книге...» непосредственно связаны с опытом «Ганца Кюхельгартена»; значит, что-то из этого опыта продолжало волновать Гоголя и в конце 1840-х годов, требовало осмысления и уяснения. Описательное начало в идиллии, согласно «Учебной книге...», достигает такой высокой степени, что, жертвуя «драматическим движением», выливается в «картины», в ряд «картин»: «Ее (идиллию) можно назвать в истинном смысле картиною; по предметам, ею избираемым, всегда простым, – картиной фламандской»<sup>4</sup>. Напомним определение «Ганца Кюхельгартена» как «идиллии в картинах», благодаря которому этимологический смысл жанра (по-древнегречески *eidyllion* – это картина или картинка) словно удваивается. Характерно также гоголевское замечание о высшем, почти параболическом значении идиллии: «Поэтому почти всегда управляла ею какая-нибудь внутренняя мысль, слишком близкая душе поэта, а быт и самую идиллию он употреблял как только удобнейшие формы»<sup>5</sup>. Мысль, «слишком близкая душе поэта», – это, конечно, идея неизбежного разрушения идиллического состояния, преодолеваемого, с одной стороны, романтическим комплексом, а с другой – идеей мессианства (пассаж о «небом избранном» в «Думе»). И хотя центральный персонаж возвращается в родное лоно и отвергает «коварные мечты», но «прощаясь с ними <...>, – как бы по старому другу верном, грустит в забвении усердном». Это первый в творчестве Гоголя пример оборванного на диссонансе финала, повторенного затем в «Сорочинской ярмарке» («И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему») и в «Повести о том, как поссорился...» («Скучно на этом свете, господа!»)<sup>6</sup>.

Запечатленное в гоголевском произведении разрушение идиллического состояния находится в русле процесса, описанного Гегелем в «Лекциях по эстетике», — описанного, кстати, с помощью противопоставления «Германа и Доротеи» Гёте той же «Луизе» Фосса. Если последний «дает идиллическое изображение жизни и дел в тихом и ограниченном, но самостоятельном круге общества», то «в поэме Гёте, благодаря тому что изображенные им идиллические характеры и происшествия связываются с <...> более значительными всемирно историческими движениями, мы видим, что сцена вставляется в рамки жизни более широкой по своему охвату и более богатой по своему содержанию...»<sup>7</sup>. Помимо идиллии Гёте, знакомство с которой автора «Ганца Кюхельгартена» весьма проблематично, существовали другие примеры, отразившие сходную тенденцию, в частности идиллия А.А.Дельвига «Друзья» («Но друзей уже нет, подобных бывалым <...> Прошли, пролетели те времена...» — опубликовано в 1827 г.). Кульминация этой тенденции — в его же идиллии с говорящим названием «Конец золотого века», появившейся почти одновременно с гоголевским произведением (в «Стихотворениях барона Дельвига», ценз. разр. 26 февр. 1829 г.). По точному замечанию современного исследователя, «Дельвиг переносился в золотой век, чтобы написать “Конец золотого века”»<sup>8</sup>.

Можно привести и более ранний пример — «Идиллию» (1782) И.И.Дмитриева, поэта, находившегося в кругозоре внимания молодого Гоголя. В этом произведении автор скорбит об утрате возлюбленной, утрате счастья:

О рок, почто ты к нам толико ныне строг?  
 Скажи мне, чем тебя озлобити я мог?  
 За что столь жестоко невинного караешь  
 И вечно у меня Ирису отнимаешь?<sup>9</sup>

Ничего особенного в этих элегических ламентациях не было, кроме одного: стихотворение, как мы сказали, снабжено названием (именно названием, а не жанровым определением) «Идиллия». Можно сказать, что поэт написал *элегию* на утрату *идиллии*...

Возвращаясь же к «Учебной книге словесности...», обратим внимание и на то, что в качестве образца идиллии здесь названы «сцены из Цыган», поэмы с характерным лейтмотивом: «Но счастья нет и между вами, / Природы бедные сыны!»; воздействие же этой поэмы на первую книгу Гоголя очевидно — как и воздействие романтической поэмы вообще.

Здесь важен и такой фактор, как выбор метрики. «Ганц Кюхельгартен» написан стихом, не характерным для идиллии, т.е. не гекзаметром, в котором был выполнен теряевский перевод «Луизы» или «Овсяный кисель» (1818) Жуковского, а также не пятистопным амфибрахией, отличающим «русскую народную идиллию» «Рыбаки» Н.И.Гнедича, но пятистопным и четырехстопным ямбом, привносящим с собою разнообразные сложные коннотации, в том числе – в случае, например, использования четырехстопного ямба в исповеди пастора – коннотацию романтической поэмы, что подкрепляет очевидную параллель между этой исповедью и монологом старика в «Цыганах»<sup>10</sup>.

В «Ганце Кюхельгартене», строго говоря, не фиксируется внутреннее разложение идиллического мира как следствие пагубного влияния «города» и его питомцев, но налицо столкновение этого мира с большим миром, откуда исходят разнообразные и чреватые непредвиденными последствиями импульсы. Характерны уже обсуждаемые в шестой картине темы: обитателей идиллического уголка, оказывается, интересуют и «злой неурожай», «и бедствия и мятежи в Мадрите» (так!), и – в первую очередь – «дела войны», то есть борьба греков с турками за свою независимость. Кроме того, упоминание Миссолунги было весьма значащим для современников не только благодаря подвигу греческого гарнизона, но и потому, что здесь заболел лихорадкой и скончался (19 апреля 1824 г.) Байрон.

Далее, характерно и усложнение эмоциональной атмосферы, наполняющей гоголевский идиллический мир. По определению Жан Поля (впрочем, определению, едва ли известному в это время автору «Ганца Кюхельгартена»), «идиллия – это эпическое изображение *полноты счастья в ограничении*». Этот вывод был сделан более всего под влиянием «Луизы» Фосса, заставлявшей «согласиться, что идиллия, то есть полнота счастья в ограничении, не допускает множества участвующих лиц и всеислия больших колес государственного механизма, лишь жизнь в огороженном забором саду пристала для блаженствующего в идиллии <...>, для радостных лилипутов, для которых цветочная грядка – целый лес, для лилипутов, которые приставляют лестницу к карликовому деревцу, чтобы снять с него урожай»<sup>11</sup>.

Однако хотя идиллический мир «Ганца Кюхельгартена» пространственно ограничен (категория «угла» станет с этих пор одной из самых существенных для Гоголя, в том числе и как автора «Мертвых душ»); хотя в нем преобладают естественные, несложные желания и потребности (указывалось в связи с этим на говорящий, знаковый смысл имени мызника Бауха, отца Луизы: *der Bauch* – жи-

вот<sup>12</sup>), но все же единство самого настроения – «полнота счастья в ограничении» – существенно подрывается. Прежде всего – с помощью усиления элегических нот, которые подчас достигают степени сатирических инвектив главного персонажа («...Они позорят дивный дар / И попирают вдохновенье, / И презирают откровенье...» и т.д.); затем с помощью мотива странствия, выхода за пределы этого мира («...ты прости, мой угол тесный»); но самое главное – благодаря тому, что все эти импульсы – волнения, надежды, страсти, разочарование – воплощаются в конкретную человеческую судьбу, весьма близкую судьбе романтического персонажа. А такой персонаж, как известно, очень уж далек от переживания «полноты счастья в ограничении»...

Двойственно и композиционное построение «Ганца Кюхельгартена»: тяготея к обстоятельности и последовательности, свойственным, в частности, идиллии, оно вместе с тем демонстрирует и «ряд отдельных, резко очерченных ситуаций, отделенных друг от друга известным промежутком времени и представляющих самостоятельные центры художественного внимания», что отличает именно романтическую поэму<sup>13</sup>. Прерывистость изложения подчеркнута приемом композиционного пропуска: отсутствует пятая картина, замененная рядом точек (высказывалось предположение, что ее место занимал текст, оформленный Гоголем в самостоятельное стихотворение «Италия»<sup>14</sup>).

Таким образом, весьма скромное по своим художественным достоинствам гоголевское произведение заключало в себе существенную историко-литературную перспективу, которая вела и к романтизму и далее – к постромантическим художественным формам. Гоголь впоследствии и сам реализовал эту перспективу, сделав шаг от «Ганца Кюхельгартена» к «Старосветским помещикам». Тем самым был еще резче выявлен и контекст первой гоголевской книги, ибо «тема разрушения идиллии (понятой в широком смысле) становится одной из основных тем литературы в конце XVIII и в первой половине XIX века»<sup>15</sup>.

Перефразируя удачное выражение В.Э.Вацура, можно сказать, что Гоголь написал свою первую идиллию для того, чтобы продемонстрировать проблематичность существования идиллии в Новое время. Во «второй» и «третьей» идиллиях (здесь мы применяем это наименование, конечно, с большой долей условности, без уточнения), то есть в «Старосветских помещиках» и «Выбранных местах...», такая проблематичность выросла до степени категорического, пронизанного мучительной горечью отрицания.

2004



## Примечания

<sup>1</sup> Гиппиус Василий. Гоголь. Л., 1924. С. 7.

<sup>2</sup> Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 263.

<sup>3</sup> Гоголь. Полн. собр. соч. (без места изд.). Т. 8. 1952. С. 480.

<sup>4</sup> Там же. С. 481.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> См. также: Николаев О.Р. У истоков гоголевского художественного мира. Поэма «Ганц Кюхельgarten». // Н.В.Гоголь и русская литература XIX века. Л., 1989. С. 16. Ср.: Вайскопф Михаил. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. (М.), 1993. С. 32.

<sup>7</sup> Гегель. Сочинения. Т. 12. М., 1938. С. 268–269.

<sup>8</sup> Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138.

<sup>9</sup> Дмитриев И.И. Сочинения. Т. 1. СПб., 1893. С. 98.

<sup>10</sup> См. также: Николаев О.Р. Указ. соч. С. 6–8.

<sup>11</sup> Жан Поль. Указ. соч. С. 263, 266.

<sup>12</sup> См., в частности: Langer Gudrun. Idylle als Euphemismus. Überlegungen zu Gogols Erstlingswerk «Hans Küchelgarten» // Welt der Slaven, 1992. XXXVII. S. 267.

<sup>13</sup> См.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 55.

<sup>14</sup> См.: Жданов И.Н. История русской литературы. Н.В.Гоголь. СПб., 1904. С. 120.

<sup>15</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 381.

# П. 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”»<sup>1</sup>.

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.Метьюрина<sup>2</sup>).

## 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 шаблонам<sup>3</sup>. Это чрезвычайно важно для всей концепции первой редакции (мы пока говорим только о ней). Чертков — вовсе не «натуралист», не бескрылый копиист, рабски подчинивший себя предлагающему 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, нежели человеку». По замечанию В.Зарецкого, Чертков «заглянул, не ведая того, в собственное будущее»<sup>4</sup>. 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.Пригорьев. «Портрет», по его словам, отражает «трагическое поглощение художнического идеализма искушениями формального общезжития, официальностию, внешним лоском и рутинерством»<sup>5</sup>.

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 отдалается 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 граница? 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. Кошмаля 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 художественном смысле (штрих, мазок), так и в более широком (граница, предел)<sup>6</sup>.

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 художественное 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 неправильностию 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 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 непозволительной дерзостью и преступлением.

Это проистекает из характера самой действительности. Действительность ужасна, мрачна, отвратительна; заклеяена 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»<sup>7</sup>. 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 истины<sup>8</sup>.

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 «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 воображение 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 покори́лся, нарисовал 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»<sup>9</sup>. 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 Щукиного 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 рабо-

та без внутреннего и творческого озарения, без идеала. Рисуя портрет, он «не чувствовал... никакой любви к своей работе», «насилно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе».

Измененная трактовка религиозного живописца бросает новый свет и на преступление Чарткова, ибо конформизм и ремесленничество тоже могут быть поняты как художническая деятельность вне 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 проистекали, конечно, не из желания «показаться черни». Во второй редакции (где только что приведенные строки отсутствуют) привезенная 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 Чарткова, 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». Чартков 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.



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), большая 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 подчеркнuto 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 госу-

дарыни», 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 пуце 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 инфернальности. А вот искусство в значительной мере уже выводится из-под его действия, ибо правильно поставленная художественная деятельность лишается роковой двойственности, больше того — направлена против нее. Гармония искусства и высшего познания призвана одолеть и упорядочить хаос бытия<sup>10</sup>.

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»<sup>11</sup>. Закончив первый том поэмы, приступая ко второму, обдумывая и взвешивая снова и снова колоссальный замысел, Гоголь словно собирал в кулак всю свою художественную 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 наво-

дит на противоположную мысль — о том, насколько этот ответ 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 тоже самое — художническая проблема одоления зла ощущается как беспрестанно длящееся, изо дня в день выполняемое и никогда до конца не выполнимое вечное задание.

1990

### Примечания

<sup>1</sup> Мордовченко Н.И. Гоголь в работе над «Портретом» // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1939. Вып. 4. С. 113.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 15.

<sup>4</sup> *Зарецкий В.А.* Петербургские повести Н.В.Гоголя: Художественная система и приговор действительности. Саратов, 1976. С. 54.

<sup>5</sup> *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 197.

<sup>6</sup> *Koschmal W.* Gogol's Portret als Legende von der Teufelsikone // *Wiener slavist. Almanach*, 1984. Bd. 14. S. 217. См. также новейшую работу: *Кривонос В.Ш.* Семантика границы в повести Гоголя «Портрет» // *Известия РАН. Серия литературы и языка.* 2006. № 3. С. 39 и далее.

<sup>7</sup> *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.

<sup>8</sup> Д.Чижевский высказал мнение, что это предсказание связано с учением мистиков, в частности Г.Юнга-Штилинга, 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).

<sup>9</sup> *Гиппиус В.* Гоголь. Л., 1924. С. 56.

<sup>10</sup> 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 – «рождество 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. Таллинн, 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 вдали»), и высшая освященность труда настоящего художника («...святая высшая сила водила твою кистью, и благословение небес почило на труде твоём»).

<sup>11</sup> *Анненский И.* Указ. соч. С. 14.

# III. Мотив и жанр

(К своеобразию повести «Тарас Бульба»)

## 1

Своеобразие гоголевской повести видят – и это вполне оправданно – в сложном сочетании различных элементов: жанровых, стилистических, повествовательных. Автор в «Тарасе Бульбе» – «резвый историк и вдохновенный лирик, юморист и эпик одновременно»<sup>1</sup> (Ф.З.Канунова). «Народное историческое предание с его утопическим содержанием нашло в “Тарасе Бульбе” *разножанровое* воплощение»<sup>2</sup> (В.А.Зарецкий). Весьма выразительную формулу для такой «разножанровости» предложил В.В.Федоров, заметивший, что конфликт Тараса и Остапа с Андрием – это конфликт эпопеи с романом<sup>3</sup>. В сущности, упомянутый конфликт подробно описал еще Белинский, но в других категориях – как столкновение *драмы* и *эпоса*: с одной стороны, пробуждение личного начала, интимного чувства, с другой – корпоративные, племенные, национальные интересы: «Какое трагическое положение, какая ужасная коллизия и как страшно вышла из нее железная воля полудикого запорожца!»<sup>4</sup>.

Присутствие драматического элемента (в только что указанном смысле) выражается и в том, что в гоголевской повести отчетливо проступает ситуация шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта»: любящие принадлежат к враждебным, противоборствующим кланам. Однако уже на ситуационном уровне видны и различия, из которых самое главное то, что в одном случае ценою жизни молодых людей происходит примирение заклятых врагов, а в другом нет даже и намека на подобный исход; напротив, ненависть и жажда отмщения достигают еще более высокой степени<sup>5</sup>. Все это говорит об остроте коллизии, в которой скрестились не две ветви одной идеологии, но два строя чувств, принадлежащих разным эпохам и цивилизациям.

Мы остановимся лишь на том, какую роль в этой коллизии (и соответственно в своеобразии повести) играют мотивы. Конкретно — только *один мотив*, а именно мотив католичества, который был усилен, подчеркнут во второй редакции повести (опубликована во втором томе «Сочинений Николая Гоголя», СПб., 1842). Причины, которые привели к такой акцентировке: встречи Гоголя с Адамом Мицкевичем и Богданом Залесским, общение с ксендзами, пытавшимися при поддержке Зинаиды Волконской обратить русского писателя в католичество, но прежде всего его личный опыт многолетнего проживания в католической Италии, — все это мы оставляем в стороне<sup>6</sup>. Обратимся всецело к повести, к ее художественному строю.

Среди новых сцен, введенных во вторую редакцию, — сцена в монастыре в осажденном запорожцами городе Дубно. Андрий вместе с татаркой пробирается земляным коридором: блеск лампы высветляет «свежее, кипящее здоровьем и юностью, прекрасное лицо *рыцаря*» (II, с. 95).

Подчеркнутое нами слово полно смысла, воскрешая в сознании рыцарство как нравственно-эстетическое явление. Обычно если это слово и применялось к запорожцам (Тарас желает сыновьям защищать «всегда честь лыцарскую»; после измены Андрия повествователь говорит, что тот «пропал для всего козацкого рыцарства»; и т.д.), то лишь в значении воинской отваги, верности козацкому долгу и в связи с этим отвращения к «нежебе». Но в настоящем случае важны именно чувство к женщине, любовь, переживаемая с той полнотой и напряженностью, которые в европейском культурном сознании связывались именно со Средними веками, со «средневековым романтизмом», с рыцарством. Андрий пробирается к «даме сердца» как рыцарь, и затем семантика рыцарства будет сопровождать его свидание с полячкой. Красавица говорит, что все «шляхетство», «все что ни есть цвет нашего *рыцарства*» домогалось ее любви, а она, «мимо лучших витязей», причаровала сердце «к чуждому, к врагу нашему». Андрий же, в свою очередь, жалеет, что не может говорить полячке о своей любви так, как говорят в тех краях, «где бывают короли, князья и все что ни есть лучшего в вельможном *рыцарстве*» (II, 103).

Россия не имела своих Средних веков, своего рыцарства (тоже излюбленный тезис общественного сознания гоголевской эпохи, на этот раз русского сознания), а Польша как страна западная и католическая — имела. Уже поэтому переход Андрия на сторону противника не может быть интерпретирован в тривиальном смысле измены и предательства; это точка зрения запорожцев, но не повести в целом. Поступок Андрия сложно-трагически соотносен с «коллективи-

стской» идеологией «козацкого рыцарства», не признающей права сердца со всеми его тонкими движениями, таинственной жизнью духа и непререкаемостью индивидуального выбора.

Знаменательны первые встречи Андрия с полячкой – вначале в Киеве, потом в Дубно. «Он поднял глаза и увидел стоявшую у окна красавицу, какой еще не видывал от роду <...> Он оторопел» (II, 56). «И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал неподвижен перед нею» (II, 101). Перед нами характерная для гоголевской поэтики сцена окаменения, причем такая его разновидность, которая передает встречу с высшей, божественной красотой, смятенность и потрясение перед ее ликом. «И повстречав ее, останавливаются как вкопанные: и щеголь миненте с цветком за шляпой <...> и англичанин в гороховом макинтоше, показав вопросительный знак на неподвижном лице своем; и художник с вандиковской бородкой, долее всех остановившейся на одном месте...» (III, 218–219). Это уже другая эпоха, другая страна и город (Италия, Рим), другой типаж персонажей, но – те же неотразимость и всевластие действия.

Тенденция этого описания отчетливо видна при сравнении двух редакций одной сцены – встречи Андрия с полячкой в осажденном городе. В первой, миргородской редакции: «Она сидела на диване, *подвернувши под себя обворожительную стройную ножку*. Она была томна; она была бледна, но белизна ее была пронзительна, как *сверкающая одежда серафима* <...> И это создание, которое, казалось, для чуда было рождено среди мира, к ногам которого повергнуть весь мир, все сокровища казалось малою жертвою, это *небесное создание* терпело голод...» и т.д. (II, 317). В окончательной редакции: «...Эта была красавица – женщина во всей развившейся красе своей. Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах...» «Не слыхано на свете, не можно, не быть тому, – говорил Андрий, – чтобы красивейшая и лучшая из жен понесла такую горькую часть, когда она рождена на то, чтобы пред ней, как *пред святыней*, преклонилось все что ни есть лучшего на свете» (II, 101, 106).

Гоголю с молодых лет было присуще сложное переживание любви – это и наваждение, и угроза гибели, и высокое вдохновение, и ощущение божественного идеала. Переплетение импульсов заметно уже в первой реакции повести: неотвратимый соблазн *вместе* с метафорической ангелоподобности, святости (в частности – «небесное создание»; в параллель к этому можно вспомнить пушкинское «младое, чистое, *небесное создание*» из стихотворения, к тому времени еще не опубликованного). Во второй редакции чувственный элемент хотя и остается, но несколько приглушен (снята деталь позы: «...подвернувши под себя обворожительную стройную ножку»); ощущение же святости и поклонения увенчивается сравнением: «как пред святыней», застав-

ляющем снова вспомнить пушкинское: «...Благоговея богомольно *Перед святыней красоты*» (стихотворение «Красавица», опубликованное в 1835 г. в «Библиотеке для чтения»). И весь этот поток чувств и переживаний выливается в клятву, рыцарский обет, вполне уместный, скажем, в устах Тогенбурга из баллады Жуковского.

В одном из основательных трудов о Гоголе сказано: «Андрей горячо любит прекрасную полячку. Но нет в этой любви истинной поэзии»<sup>7</sup>. Как раз наоборот: «истинная поэзия» любви ведома в гоголевской повести только ему одному, а это, в свою очередь, сопряжено со всем поведенческим комплексом персонажа.

Еще в статье «О средних веках» («Арабески», 1835) Гоголь, говоря о том, что «женщина средних веков является божеством», заключал: «Если эта возвышенная любовь изумительна, то влияние ее на нравы и того более. Все благородство в характере европейцев было ее следствием» (VIII, 21). Поведение Андрия по отношению к полячке отмечено несомненной печатью «благородства» или – если прибегнуть к более поздним понятиям – *порядочности*, хотя верно и то, что все это вступает в непримиримое противоречие с требованиями национальной корпоративности и патриотизма.

Исследователи уже обратили внимание на пронзительный трагизм описания смерти Андрия от руки отца. «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова» (II, 144). В тоне, в каком выдержана эта сцена, нет ни тени осуждения – только сострадание и боль, усиливаемые движением метафорического ряда: от общеэлегического сравнения с подрезанным колосом к многоговорящему христианскому жертвенному агнцу Божьему (ср. в «Алине и Ансильме» Жуковского: «Как смиренный агнец на закланье, Вся убрана...»; в пушкинской «Полтаве» в описании казни Кочубея: «С ним Искра тихий, равнодушный, Как агнец, жребию послушный»; и т.д.). По словам Д. Чижевского, «Андрей пожертвован на алтарь любви – или <...> индивидуального свободного чувства...»<sup>8</sup>.

### 3

Переживание любви неразрывно связано с другим – непосредственно религиозным.

Вернемся к упомянутой сцене в костеле – все ее дальнейшее течение ориентировано на восприятие Андрия. Это значит, что вводится точка зрения человека, для которого католик – нечто в роде супостата. И что же видит и переживает такой человек? «Он с любопытством рассматривал сии земляные стены, напомнившие ему киевские



пещеры». Костел вызывает ассоциации с Киево-Печерским монастырем, цитаделью православия, а затем Андрия и вовсе делает открытие, перечеркивающее всю религиозную догматику его единоверцев: «Видно, и здесь также были святые люди и укрывались также от мирских бурь, горя и оболщений» (II, 95). Гоголевский персонаж словно приближается к мысли самого автора, высказанной в письме к матери от 22 декабря н. ст. 1837 г. — о том, что «религия наша, как и католическая, совершенно одно и то же...» (XI, 118).

Дальнейшее развитие сцены в костеле: Андрия «неволью остановился при виде католического монаха, возбуждавшего такое ненавистное презрение в козаках, поступавших с ними бесчеловечней, чем с жидами. Монах тоже несколько отступил назад, увидев запорожского козака, но слово, невнятно произнесенное татаркою, его успокоило» (II, 96). Тут очень характерно сходство движений с обеих сторон, Андрия и католического монаха, а именно — отчуждения и его постепенного преодоления; характерно и наречие «бесчеловечней»: будучи формально авторским словом, оно опять-таки привязано к восприятию Андрия, оформляет его внезапно прозревшее ощущение творимых запорожцами жестокостей.

Следует описание молящихся — паствы и священника. «Он молился о ниспослании чуда: о спасении города, о подкреплении падающего духа, о ниспослании терпения, о удалении искусителя, нашептывающего ропот и малодушный, робкий плач на земные несчастья» (II, 96). Вспомним, как описывал Гоголь свои собственные переживания в «одной из церквей римских», то есть в церкви католической, «где дышит священный сумрак и где солнце, с вышины овального купола, как святой дух, как вдохновение, посещает середину их, где две-три молящихся на коленях фигуры не отвлекают, но, кажется, дают еще крылья молитве и размышлению» (XI, 140). Уже отмечалась (В. Шенроком) связь этого описания с соответствующим местом «Тараса Бульбы», но характерно то, что вся эта гамма тонких религиозных ощущений передана в «Тарасе Бульбе» «врагам», раскрывая их внутренний мир с человеческой стороны, вызывающей и понимание, и сочувствие<sup>9</sup>.

Увенчиваются же переживания Андрия в костеле ощущением внезапного «чуда», создаваемого «розовым румянцем утра», «сиянием» вокруг алтаря и, наконец, «величественным ревом органа». «Он становился гуще и гуще, разрастался, перешел в тяжелые грохоты грома и потом вдруг, обратившись в небесную музыку, понесся высоко под сводами своими поющими звуками, напоминавшими тонкие девичьи голоса, и потом опять обратился он в густой рев и гром и затих. И долго еще громовые ропоты носились, дрожа, под сводами, и дивился Андрия с полуоткрытым ртом величественной музыке».

Еще в статье «Скульптура, живопись и музыка» (опубликована в «Арабесках» в 1835 г.) Гоголь описывал потрясающее действие органной музыки «под бесконечными, темными сводами катедраля, где тысячи поверженных на колени молельщиков стремится она в одно согласное движение, обнажает до глубины сердечные их помышления, кружит и несется с ними горь, оставляя после себя долгое безмолвие и долго исчезающий звук, трепещущий в углублении остроконечной башни» (VIII, 12). Это было написано по личным впечатлениям, испытанным Гоголем во время его первого путешествия за границу в августе-сентябре 1829 г., в Любеке или Гамбурге. Теперь у Гоголя был более богатый опыт знакомства с западноевропейскими, прежде всего католическими, храмами — опыт, который еще более обострил ощущение объединяющей, суггестивной силы религиозного переживания. В этом переживании свободно соединяется, казалось бы, несоединимое: сокровенные движения сердца и деятельная воля; индивидуально-тонкие ощущения (замечательно различение в реве органа звуков, напоминавших «тонкие девичьи голоса»!) и общенациональное чувство. Но именно такое соединение, по словам ксендза Петра Семененко, общавшегося с Гоголем весной 1838 г., привлекало внимание русского писателя к польской жизни, контрастирующей с положением вещей в России («с верху идет сила, но внутри нет духа»).

Тем не менее полного равновесия, когда, пользуясь выраженем Пушкина, писатель «не должен клониться на одну сторону, жертвуя другою», гоголевская повесть не достигала. Чашу весов в определенную «сторону» склоняла, в частности, знаменитая предсмертная речь заглавного героя, поскольку она, во-первых, корреспондировала с соответствующим обобщением, высказанным несколько ранее от лица повествователя («Известна, какова в русской земле война, поднятая за веру...»), а во-вторых, в интертекстуальном контексте, воспринималась как доносящееся из глубины веков пророчество грядущих побед и славы российского «царя» и «православной русской веры»<sup>10</sup>.

И все же в «Тарасе Бульбе» налицо высокая степень драматической объективности, нашедшей отражение в его «разножанровости», неоднородности повествовательных ситуаций и т.д. Роль мотивов — в частности, католического мотива — в данном случае что ли побудительная и сквозная: мотив усиливает в произведении то, что называют романским началом (за счет другого, «эпосейного»), сообщая этому началу внутреннее движение и полноту.

2002

## Примечания

<sup>1</sup> Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести (А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов XIX в.). Томск, 1973. С. 271.

<sup>2</sup> Зарецкий В.А. Народные исторические предания в творчестве Н.В. Гоголя. История и биография. Екатеринбург – Стерлитамак, 1999. С. 332 (курсив мой. – Ю.М.).

<sup>3</sup> Федоров В.В. Поэтический мир Гоголя. // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 162.

<sup>4</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1954. С. 22.

<sup>5</sup> Сходство ситуаций в обоих произведениях, конечно, не осталось незамеченным. И.В. Карташова (правда, не упоминая шекспировскую трагедию) писала, что «в изображении любви Андрия Гоголь опирается на давний литературный сюжет, широко представленный и в творчестве романтиков (у А. де Виньи, Мериме, раннего Бальзака и т.д.) и обладающий острой конфликтностью – любовь двух людей, принадлежащих к различным политическим лагерям» (Карташова И.В. Гоголь и романтизм. Калинин, 1975. С. 75).

Кстати, любопытно следующее замечание современного исследователя, поделившегося воспоминаниями о том, как воспринималась коллизия «Тараса Бульбы» школьниками: «...Мне, учителю, сколько помню, никогда не удавалось склонить (их. – В.З.) на сторону Тараса, который убил своего сына. Убил украинского Ромео, противопоставившего средневековому идеалу кастовой чистоты ренессансное предчувствие общечеловеческой культуры» (Звиняцковский В.Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. Киев, 1994. С.303). Могу подтвердить это наблюдение на основе своего собственного давнего учительского опыта. Правда, должен сознаться, что я особенно и не стремился склонить учеников «на сторону Тараса».

<sup>6</sup> См. об этом: Манн Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809–1835. М., 2004. С. 508 и далее.

<sup>7</sup> Машинский С. Художественный мир Гоголя. М., 1971, С. 134.

<sup>8</sup> Tschizewskij D.I. Gogols Ja und Nein // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1978. В. 215. S. 350.

<sup>9</sup> Л.Амберг обратил еще внимание на «мирный» характер молитвы священника, который просит не о мести врагу, но о спасении города и одолении «искусителя» (Amberg Lorenzo. Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V.Gogol'. Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, 1986. S. 130).

<sup>10</sup> См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 456.

## IV. 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 годов 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 главным 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 бульшим участием комического элемента — скажем, «Старосветских помещиков».

Другой выношенный Гоголем образ — мудрый «ведатель», соединивший в «себе и философа, 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 годов 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»<sup>1</sup>; 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 замы-

сел первой своей комедии «Владимир 3-й 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 больной 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)<sup>2</sup>.

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 Органа 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 воплощенными и олицетворенными — в той или другой степени — в самих персонажах. У Гоголя было на этот счет довольно точное выражение: «...Лицо, которое взято, по-видимому, *в образце*» (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 исправлять-

ся, 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.

Какаясь 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 перспективу<sup>3</sup>. Это перспектива последовательного комизма.

Последовательность комизма подкреплялась последовательной верностью Гоголя закону классической драмы, исключаящему 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, ввести в определенные контакты с другими лицами была заведомо исключена для Гоголя, так как подрывала однородность его художественного мира<sup>4</sup>. Эта однородность, выдержанность масштаба, однокалиберность явлений в свою очередь ведет к парадоксальной особенности гоголевского комедийного творчества.



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 пролегает 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 комического — 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. Бы-

вают 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 взяточничество и другие должностные преступления: «...Он муж, следовательно, обязан прилично содержать жену; он отец, следовательно, должен дать хорошее приданое за дочь»<sup>5</sup> 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 Хлестакова<sup>6</sup>, 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 комедии А.Писарева «Лукавин» (кстати, хорошо известной Гоголю<sup>7</sup>) 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 смешны 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, любовью 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 облике, 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»<sup>8</sup>, — 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»<sup>9</sup>. И ученый не мог воздержаться от вздоха сожаления: Гоголь, «опережая всех, как художник — отстал от них, как сатирик, в смелости и вескости своих ударов»<sup>10</sup>.

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 комедийности. 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 злободневных 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 классическом 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 облекался 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, композиционной 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<sup>11</sup> 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 и мелодра-

ме) – 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...»<sup>12</sup> Это очень уместное выражение и для Гоголя, который «сразу» же охватывал материал, ставя перед зрителем всех или почти всех персонажей. В «Ревизоре» 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 интриги<sup>13</sup> 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

Швахневым 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 из 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 повторяющийся 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 расползтись, придают ему пластичную, стройную форму<sup>14</sup>.

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, предвещая 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 главных персонажей (например, Клеопатру); правит действием мотив данного персонажа, его тема, а не он сам<sup>15</sup>. 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 3-й 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»<sup>16</sup>.

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»<sup>17</sup>, — говорит В.Родиславский. Другой современник, П.Анненков, зафиксировал ту же подробность: «В последней сцене сумасшедший, воображая себя крестом, становится перед зеркалом, поднимает руки так... что делает из себя подобие креста и не посмотрит на изображение»<sup>18</sup>.

Зеркало возникает и в контексте других персонажей. Каплунов вдруг спохватывается: «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 3-й 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 3-й степени» была сцена: Закатищев перед зеркалом.

Зеркало — давний и многозначный художественный образ. Он символизировал дух, познание божества и т.д.<sup>19</sup> 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»<sup>20</sup>.



Добавим к сказанному один только пример: в «Женитьбе» трижды возникает мотив «плеванья 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 своего (как добился хлопотавший о жалованье чиновник); из его усилий вышел чистый конфуз, и взамен угрожающему плюнку в глаза он не получил ничего.

Излюбленный прием Шекспира тот, что он предвосхищает судьбу одного персонажа (например, Клеопатры) «в судьбе менее значительного человека»<sup>21</sup>. Оставляя в стороне вопрос о значительности персонажей, мы видим парадоксальное применение Гоголем сходного приема на комедийной почве. Судьба Кочкарева явно предвосхищается рассказом о другом<sup>22</sup>, 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).

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

### Примечания

<sup>1</sup> Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 12.

<sup>2</sup> Те же самые положения (стилистика в менее совершенной редакции) — в статье «Петербургская сцена в 1835–36 г.», написанной ранее, возможно, в апреле 1836 г., одновременно с готовившейся премьерой «Ревизора».

<sup>3</sup> Ср.: Купреянова Е. Авторская «идея» и художественная структура «общественной комедии» Н.В.Гоголя «Ревизор» // «Русская литература», 1979, № 4.

<sup>4</sup> Мы не говорим об эффекте в драме, аналогичном действию указанной реплики (или даже превышающему 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, «всей массой» комедии.

<sup>5</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. III. М., 1953. С. 453.

<sup>6</sup> В книге «Комедия Гоголя “Ревизор”» (М., 1966. С. 48–49). См. также наст. изд. С. 186.

<sup>7</sup> В феврале 1827 г. Гоголь сообщал матери, что «Лукавин» был показан в Нежинском лицейском театре (X, 83).

<sup>8</sup> Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842. Пг., 1915. С. 248.

<sup>9</sup> Там же. С. 268.

<sup>10</sup> Там же. С. 249.

<sup>11</sup> В «Женитьбе» соблюдена более жесткая формула единства времени, предписанная еще Буало, — одни 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» (<Миллюков А.П>. Рассказы и путевые воспоминания. СПб., 1873. С. 320). Действие же «Игроков» занимает всего несколько часов.

<sup>12</sup> Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 43.

<sup>13</sup> 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.

- <sup>14</sup> Гоголь говорил (в 1848 г.) об «осязательном, пластическом (выделено Гоголем. — Ю.М.) творчестве» в драме (XIV, 79).
- <sup>15</sup> См.: Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира. С. 54, 52.
- <sup>16</sup> Беседы в Обществе любителей российской словесности... Вып. III. М., 1871. С. 140.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Рассказ П.Анненкова записан А.Афанасьевым. Опубликовано в кн.: Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 60.
- <sup>19</sup> См.: Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 8 Auflage. Bern und München, 1973. S. 340.
- <sup>20</sup> Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира. С. 65.
- <sup>21</sup> Там же. С. 51.
- <sup>22</sup> 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).

## V. Жанровый узел «Ревизора»

---

«Ревизор» в жанровом отношении – очень сложный узел, образованный переплетением самых разных традиций. Попробуем если не распутать этот узел, то хотя бы бегло указать на составляющие его элементы. Это прежде всего высокая комедия Нового времени (в первую очередь мольеровская), затем фарсовая комедия (представленная, в частности, мольеровскими же «Плутнями Скапена»), серьезная (или слезная) комедия – как западноевропейская, так и отечественная, а также мелодрама и водевиль. В сознании Гоголя к моменту написания «Ревизора» жанровая динамика приобретала вид некоей двуплюсности, выражавшейся злободневными категориями «романтизма» и «классицизма»: романтизм означал «стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях древних» («Петербургская сцена в 1835–36 г.», март-апрель 1836 г.); классицизм же знаменовал противоположное начало – консерватизма и сдержанности. Современности отвечает примирение обоих начал, когда «романтическое» обращается «в классическое, или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание». Как самый яркий пример подобного примирения в сфере эпоса Гоголь называл Вальтера Скотта, в качестве примера в драматургии он явно подразумевал свой собственный опыт как автора «Ревизора»<sup>1</sup>.

В аспекте тематики и сюжетосложения это выразилось прежде всего в устранении экстраординарного, свойственного особенно мелодраме: «Главное в мелодрамах эффект, оглушить вдруг чем-нибудь зрителей <...> Вся мелодрама состоит из убийств и преступлений...» Но и по отношению к высокой комедии, особенно комедии с отчетливой сатирической установкой, преступления и пороки в «Ревизоре» оказались значительно уменьшены и усереднены, что сразу же отметила критика. «Баснь “Ревизора”, – писал Вяземский, – не утверждена на каком-нибудь гнусном действии: тут нет утеснения невинности в пользу сильного порока, нет продажи правосудия, как, например, в комедии Капниста “Ябеда”»<sup>2</sup>.

Нейтрализация экстраординарного происходила также в сфере комического, из которой почти полностью были устранены приемы грубой комикки, имеющие глубокие традиции (современный водевиль, далее фарсовые сцены в высокой комедии, комедия эпохи Возрождения, народная комедия, в частности западноевропейская комедия дель арте, украинское вертепное представление и т.д.), что также не осталось незамеченным критикой: «...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 у двери, нет ни одной минуты, сбивающейся на фарсу»<sup>3</sup>. Резкое сужение области грубой комикки (некоторые ее традиционные проявления, такие как потасовки, палочные удары и т.д., изначально отсутствовали в тексте; другие остались на стадии черновой редакции – рассказ Анны Андреевны о поручике, которого денщик внес в комнату в «преогромном куле с перепелками») шло параллельно с изменением ее функциональной роли. В особенности это касается сцен подслушивания, которые (наряду с упоминаемыми Вяземским «переодеваниями») обычно являлись источником сценических коллизий и перипетий, в частности *qui pro quo*: подслушивание помещиком Гайфишом разговора Зальдерна с его слугой Павлом в «Береговом праве» А.Коцебу; подслушивание Пронским разговора графини Лелевой с графом Ольгиным в «Уроке кокеткам, или Липецких водах» А.Шаховского и т.д. Подобный прием мог служить если не источником недоразумения и *qui pro quo*, то все же средством узнания, влияющего на ход действия и поведение персонажей (таково подслушивание Чацким сцены свидания Молчалина с Софьей в «Горе от ума» А.Грибоедова). Подслушивание же Бобчинским разговора Городничего с Хлестаковым – единственная в «Ревизоре» подобная сцена – не ведет ни к раскрытию какой-либо тайны (Бобчинский узнал лишь то, что ему все равно вскоре стало бы известно), ни к каким-либо сюжетным осложнениям. Редуцирование и трансформация традиционных комических приемов соответствовали перемещению комического начала в сферу психологического соотношения и взаимодействия персонажей – свойство, впоследствии точно определенное В.И.Немировичем-Данченко: «...Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была»<sup>4</sup>. «Неожиданные» поступки вместе с тем предполагали их заблаговременную психологическую и ситуационную мотивацию: так, решительная мысль Осипа о скорейшем отъезде из дома Городничего подготавливалась еще его репликами из 2-го («...Ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет») и 3-го действий («...Что,

там другой выход есть?»); факт перлюстрации почтмейстером письма Хлестакова подготавливался зафиксированной еще в 1-м действии его страстью читать исходящую и входящую корреспонденцию, а также тем, что Хлестаков пишет на Почтамтскую.

Обращение «романтического» в «классическое» проявилось и в сообщении всей пьесе четкого архитектурного рисунка, внешне во многом следующего канонам классицистической драматургии, начиная с пятиактной композиции. Такая композиция предполагала прохождение действия через пять последовательных фаз, из которых на третью приходится пик кульминации. Знаменательно, что этот «пик» вычислен в «Ревизоре» с математической точностью: всего в 3-м действии 11 явлений и именно в 6-м, то есть *центральном* (сцене вранья), «возвышение» Хлестакова и, соответственно, страх окружающих (Городничий даже потерял дар речи: «А ва-ва-ва...») достигают предельных высот. Симметричность проявляется и в способе ввода в действие противоположных участников коллизии: с одной стороны — Городничего с компанией, с другой — Хлестакова: в этом смысле начало 2-го акта (явления 1-7) соответствует первому акту: вначале мы наблюдаем, как лихорадочно готовится к встрече Городничий, затем — как *не готовится* ничего не подозревающий Хлестаков. Симметричны и повторяющиеся сцены последовательного, один за другим, явления чиновников и других «горожан»: в первом действии Сквозник-Дмухановский беседует с каждым из них, делает наставления; в четвертом действии следуют поочередные визиты к Хлестакову чиновников, а также Добчинского и Бобчинского; наконец, в последнем акте происходит новое представление почти всех действующих лиц, на этот раз косвенное через призму восприятия Хлестакова как автора письма к Тряпичкину. Пластическое завершение этой тенденции — «немая сцена», с полнотой охвата всех, за исключением Хлестакова и Осипа, персонажей и симметричностью рисунка («Городничий *посередине* в виде столпа...» и т.д.).

Однако же классическая правильность и симметричность архитектоники «Ревизора» осложнялась новизной центрального персонажа и связанной с этим «неправильностью» ситуации: в первом акте целенаправленные и энергичные действия Городничего и др. оказываются на поверку подготовкой к борьбе с *мнимым* противником; возвышение Хлестакова в центральной, осевой сцене 3-го акта есть фантазмагорическое возвышение (и соответственно предельное возрастание страха окружающих есть неадекватная, *нелепо-комичная* реакция) — и так вплоть до «немой сцены», символическое соответствие которой значениям персонажей подорвано тем, что истинным центром «живой картины» (жанровая характеристика, которую применял Гоголь к этой сцене) на самом деле послу-

жил, хотя и произвольно, Хлестаков, уже выбывший из круга действующих лиц.

Достаточно сложно обстояло дело в «Ревизоре» с тремя единствами, которым в основном и особенно внешне комедия следовала. Так, в отношении единства места допущено легкое отступление: не одно «место», а два (во 2-м акте — комната в гостинице; в четырех остальных — комната в доме Городничего). Подобная двоичность уже была подготовлена предшествующей комедией: так, у В.И.Лукина в «Награжденном постояльце» (1763-65) 1-й, 2-й и 5-й акт происходят на улице, 3-й — очевидно дома, 4-й — частично на улице, частично дома; один из ближайших же к «Ревизору» примеров — «Горе от ума» Грибоедова, с местом действия в гостиной Фамусова (1-3-й акты) и в его же парадных сенях (4-й акт).

В вводной ремарке Гоголь дает и описание одного из мест действия, а именно «комнаты в гостинице», также продолжая в этом отношении определенную традицию: в «Моте, любовью исправленном» Лукина была подробно представлена комната, в которой происходили события; годом появления этой комедии (1764) датируют «начало использования сценических указаний» на русском театре<sup>5</sup>. Однако соответствующие пояснения в «Ревизоре» отличаются предельным лаконизмом, который драматург, по преданию, попытался восполнить устными советами актерам перед самой премьерой. Стоит заметить, что в «Ревизоре» отсутствуют и ремарки, касающиеся одежды и внешности персонажей (ср. описание одежды в подробной вводной ремарке к 1-му действию «Бригадира» Фонвизина), что также восполнялось как в специальном разделе текста — «Характеры и костюмы...», так и с помощью устных авторских советов и указаний.

«Ревизор» в основном выдерживает и единство времени, допуская при этом некоторую вариативность трактовки. Традиционно возможно было более строгое соблюдение единства (не более 24 часов) и менее строгое (не более 36 часов, т.е. полутора суток). В свою очередь, более строгая «формула» времени предполагала, что действие умещалось в один день, с утра и до полуночи, или же переходило на следующий день, но в сумме не превышало те же 24 часа (так, в частности, обстояло дело в комедии М.М.Хераскова «Гонимые» (1775), обнимавшей день, ночь и утро и день следующих суток). Поскольку четвертый и пятый акты «Ревизора» представляют события следующего дня, то естественно полагать, что действие охватывает диапазон полутора суток (но не больше). Однако характерно, что к началу 4-го акта Хлестаков только-только проснулся — «выходит с заспанными глазами» (кстати, этот смысловой эффект создается в результате переработки 4-го акта для второго издания; в прежнем тексте неясно, сколько времени прошло с момента пробуждения героя), и

затем пружина действия раскручивается столь стремительно, что временную протяженность его в целом можно представить близкой к одним суткам. Следует отметить и другую особенность характеристики момента времени, скрадывающую грань между первым и вторым днем: поскольку Хлестаков отправился «отдохнуть» после завтрака в богоугодном заведении и посещения Городничего, то есть фактически без обеда и ужина, но, видимо, проспал до утра, и ни у кого затем даже не возникла мысль о необходимости «кормления», то, возможно, было восприятие действия как укладывающегося в один день: «...Все действие пьесы длится несколько часов, с утреннего сборища в доме городничего до отъезда мнимого ревизора в тот же вечер»<sup>6</sup>.

Из трех единств наиболее часто в догоголевской комедии нарушалось единство действия, распадавшееся на два и большее количество сюжетных планов. Автор «Ревизора» по видимости оказался более верен этой традиции, по существу же радикально отступил от нее, поскольку разные события, происходящие с разными героями, от начала до конца были подчинены одному центральному — встрече с ревизором (мнимым) и ее последствиям, и таким образом единство действия было преобразовано в *единство ситуации*. При этом сохранялись полная обозримость и наглядность происходящего, поскольку событийный ряд, с одной стороны, почти не прерывался (после начала действия только один момент — посещение богоугодного заведения происходит *между актами* — вторым и третьим), а с другой — выдерживалась относительная немногочисленность сценических персонажей. Показательно, что перспектива резкого раздвижения круга участников в четвертом акте, когда в открывшуюся дверь выставилась «фигура во фризовой шинели» и другие лица, — эта перспектива тотчас же снимается (вмешательством Осипа: «Пошел, пошел! чего лезешь?»...). Благодаря этому «Ревизор» близок, по современной терминологии, к типу «закрытой драмы», которая (в отличие от драмы «открытой») избегает массовых сцен, так как «эти сцены принесли бы на подмостки бурлящее движение, нечто неоформленное, невыраженное, вследствие чего <...> пострадала бы тонкая шкала нежных движений и нюансированных способов их выражения»<sup>7</sup>.

Принцип нюансировки и тонкого преобразования традиции, примененный в отношении трех единств, наблюдается в «Ревизоре» и в сфере ономастики, столь значимой для драматургии классицизма. Последней, как известно, свойственны говорящие имена или, точнее, имена, прямо указующие на порок. П. Вяземский в связи с такими персонажами комедии Лукина «Мот, любовью исправленный», как Злорадов или Добросердов, отметил, что в них «сама афиша объясняет характеры»<sup>8</sup>. В другой предшествующей «Ревизору» комедии, в «Дворянских выборах» (1829) Г.Ф.Квитки-Основьяненко, вереница



имен: Староплотов, Заправлялкин, Кожедралов, Выжималов, Драчугин, а также Благосудов и Твердов – равнозначна, по выражению историка литературы, «кондуитным спискам»<sup>9</sup>.

Внешне гоголевская комедия использует прием говорящих имен, однако последние вместо одномерного определения порока заключают в себе некое свернутое комическое действие: таковы Держиморда (ударит так, что только *держись!*; вместе с тем, в фамилии ассоциативно дан намек и на внешность этого героя: «морда»), Ухвертов (словно слышится хруст сворачиваемого уха обывателя и вместе с тем – вновь возможный намек на поведение самого персонажа: держать ухо востро, улавливать настроение и распоряжения начальства), Ляпкин-Тяпкин (дела в суде идут *тяп-ляп*), Хлестаков (безоглядность, «легкость необыкновенная в мыслях», а также размахистость, хлесткость, подчеркнутые более поздним выражением Гоголя по поводу «Выбранных мест...»: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее» – из письма В.А. Жуковскому от 6 марта н.ст. 1847 г.). Сложное вибрирование окружало фамилию «Сквозник-Дмухановский»: способность проходить насквозь, т.е. пронырливость, ловкость, беспардонность, усиленные ассоциациями с крылатым выражением «продувной человек», «продувная бестия» и т.д.; но опять-таки без прямого называния порока (ср.: *Пролазин* в «Моте, любовью исправленном» Лукина, *Пролаз* в комедии Княжнина «Чудаки»); во второй же части фамилии – Дмухановский – отчетливо прослушивается слово «мухлевать», но опять-таки в непрямой, осложненной огласовке; не исключено и участие «украинского дмухати – дуть, намек, быть может, на «продувной плут»<sup>10</sup>, но, добавим снова, без прямого обозначения порока («дуть» – все-таки не «надувать», не «обманывать»). Имело значение и то, что это фамилия составная, – обстоятельство, реализующее гоголевское режиссерское замечание, что Городничий «ведет себя очень солидно», и иронически соотносимое с фамилиями типа Суворов-Рымникский, Дибич-Забалканский; кстати, последняя фамилия фигурировала в черновом тексте.

По нормам поэтики классицизма говорящие фамилии часто получали буквальное словесное оправдание в репликах персонажей: «Капитан, по прозванью *Гвоздилов* <...> жену свою *гвоздит*...» («Бригадир» Фонвизина); *Чванкина* полагает, что «тот, до времени кто *чваниться*, оплошен» («Хвастун» Княжнина); о госпоже *Ханжахиной* говорят, что она «*ханжит* много» («О время!» Екатерины II) и т.д. В «Ревизоре» же – вместо каламбурного обыгрывания фамилий извлечение из них разнообразных ассоциаций, порою создающих ряд комических «картинок»: например, тот же Держиморда, который «всем ставит фонари под глазами», который «поехал на пожарной трубе»

(Держиморда на трубе!) и т.д. Актуализировались и неожиданности, вытекающие из контраста имени и облика персонажа: так, фамилия *Земляника* подсказывала ассоциации сентиментального, чувствительного толка, в то время как в действительности он каверзен, неприятен (если это и «ягода», то довольно кислая); вместе с тем окрашивались в определенный, «земляничный» цвет отмеченные в авторских пояснениях его плутовство и услужливость (в сценических интерпретациях эта черта получала развитие: так, в постановке В.Э.Мейерхольда, по свидетельству зрителя, В.Ф.Зайчиков – Земляника «от себя <...> добавил к гнусности гоголевского чиновника сладчайший оттенок, медовый сироп, если бы гиена могла улыбаться, она улыбалась бы именно так»<sup>11</sup>).

Усложнен был в «Ревизоре» и тот контрапункт, который вытекал из характерной для комедии – и шире – для комического рода литературы парности персонажей: помимо пары сплетников, нужно упомянуть еще мать и дочь как соперниц (Анна Андреевна и Марья Антоновна), а также мужа и жену как соучастников в затеявшейся интриге (Антон Антонович и Анна Андреевна). Последняя пара находит аналогию в соотношении персонажей в «Ябед» Капниста: Кривосудов и его жена Фекла. Однако традиционно контрапункт «негативной пары» строился на простом увеличении в женском персонаже неких порочных качеств: Фекла, еще более хищная, чем Кривосудов, подталкивает его на преступление, заставляет пренебрегать опасностью («ведь не ходить и в лес, когда волков бояться»). В «Ревизоре» же контрапункту придано другое измерение: «материальные» мечтания Городничего (о «большом чине», о «ряпушке и корюшке») Анна Андреевна корректирует своими, «поэтическими» (об «амбре» и т.д.). Контрапункт одомашнивает ситуацию, сообщая ей объемность и глубину.

Внешне продолжал традицию и заключительный аккорд «Ревизора» – появление жандарма, поскольку для комедии XVII–XVIII вв. характерно было разрешение коллизии посредством вмешательства высокой инстанции, часто – самого монарха. Однако при этом Гоголь пренебрег важнейшим условием такого финала – *определенностью результата*, при котором носители порока и преступники строго наказывались, а пострадавшие восстанавливались в своих правах (в «Тартюфе» Мольера – распоряжение короля об аресте Тартюфа; в «Минне фон Барнхельм» Лессинга – письмо короля, реабилитирующее майора Тельхейма; в «Недоросле» Фонвизина – распоряжение правительства о приеме в опеку имения Простакова; в «Хвастуне» Княжнина – «повеление» препроводить плута Верхолета в «дом смиренья» и т.д.).

В «Ревизоре» же вместо определенности начальственного приговора и вытекавших из него последствий внимание сосредоточилось

на самом эффекте потрясения; развязка оказалась близкой к новой кульминации, причем высшего порядка, поскольку она превышала любые мыслимые перипетии реальной жизни персонажей. Технически это было выражено развернутой мизансценой, или «немой сценой», близкой к популярному в конце XVIII – начале XIX вв. жанру «живых картин», введенному в театральный и светский обиход Ж.Л.Давидом и Ж.Б.Изабэ (о близости «немой сцены» к «живой картине» Гоголь говорил в «Отрывке из письма...», в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»»). При рельефности и разнообразии психологического рисунка (каждый из персонажей ведет себя в соответствии со своим положением и характером, дорисовывая, доигрывая свою роль) и отступающей от всех принятых норм правдоподобия длительности («почти полторы минуты»; в «Отрывке из письма...» – даже «две-три минуты») немая сцена заключала в себе множественность смыслов, вплоть до эсхатологического значения и значения высшего, Божественного суда.

Важнейшей чертой немой сцены, гармонирующей с общей завязкой пьесы и универсальностью ее ситуации, являлась всеобщность окаменения персонажей (ни для кого не делалось исключение), а также его выдержанность до конца пьесы. Любопытно, однако, что впоследствии Гоголь готов был допустить некоторые отступления от правила («Коробкин, соскучавшись, успел попотчевать Растаковского табаком, а кто-нибудь из гостей даже довольно громко сморкнуть в платок» – из письма к М.Щепкину от 24 октября н.ст. 1846 г.), тем самым внося в комедию жанровые элементы буффонады.

Наконец, подготовлена была комедийной традицией и реплика Городничего «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!..», соответствуя функционально тем «сигналам», которые расширяли смысл происходящего на сцене, перебрасывали мостик в зрительный зал (такова заключительная сентенция служанки Мавры в пьесе Екатерины II «О время!»: «Всех осуждаем, всех ценим, всех пересмеваем и злословим, а того не видим, что и смеха и осуждения сами достойны»). В «Ревизоре» упомянутая реплика (появившаяся только на стадии доработки текста для третьего издания) мотивирована психологически: Городничий мысленно представляет себе, как будут реагировать зрители, если «в комедию тебя вставят», и отвечает смеющимся. (Кстати, боязнь негативного персонажа быть осмеянным в комедии – тоже повторяющийся мотив; ср. реплику графини в «Комедии против комедии, или Уроке волокитам» Загоскина (1816): «Того и гляди, что упрячут тебя в какую-нибудь комедию. И кто выдумал писать эти комедии...») Прямое обращение Городничего в зрительный зал текстом не предуказано, но оно оказалось логическим следствием при сценических интерпретациях «Ревизора».

Тончайшие изменения предшествующих жанровых традиций способствовали превращению под пером Гоголя «общественной комедии» в «комедию человеческого существования»<sup>12</sup>.

1997

### Примечания

<sup>1</sup> Гоголевская концепция – частное выражение распространенной в его время в западноевропейской и русской эстетике идеи трехчастного развития искусства. Один из вариантов этой идеи – рассуждение Е. Баратынского (в письме к И. Киреевскому от июля 1831 г.) о романах «спиритуалистов» и «материалистов», на смену которым должны прийти романы синтетического, или «эклектического», типа. Наиболее полный анализ взглядов Баратынского этой поры дан в книге: *Гейр Хетсо*. Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Oslo – Bergen – Tromsø. (1972). Гл. вторая.

<sup>2</sup> Современник, 1836. Т. 2. С. 301–302.

<sup>3</sup> Там же. С. 290.

<sup>4</sup> Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. 2. С. 33.

<sup>5</sup> *Hilmar Schlieter*. Studien zur Geschichte des russischen Rührstücks. 1758–1780. Wiesbaden, 1968. S. 78.

<sup>6</sup> <Миллюков А. П.> Рассказы и путевые воспоминания. СПб., 1873. С. 320.

<sup>7</sup> *Volker Klotz*. Geschlossene und offene Form im Drama. München, 1978. S. 34.

<sup>8</sup> *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 208.

<sup>9</sup> *Котляревский Н.* Николай Васильевич Гоголь. Петроград, 1915. С. 268.

<sup>10</sup> *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX в. Т. 1. Киев, 1941. С. 381.

<sup>11</sup> *Мацкин А.* На темы Гоголя. Театральные очерки. М., 1984. С. 189.

<sup>12</sup> Мы воспользовались удачным выражением Бодо Зелинского в его работе, посвященной «Ревизору» («eine Komödie der menschlichen Existenz») – *Das russische Drama*. Herausgegeben von Bodo Zelinsky. Bagel., 1986. S. 73.

## VI. Место и время

(Из комментариев к «Ревизору»)

Для определения хронотопа комедии важно ответить на вопрос о ее реальном месте и времени действия.

Этого вопроса коснулся Н.С.Тихонравов в своем «Очерке истории текста комедии Гоголя “Ревизор”», напомнив о казусе, случившемся с Пушкиным в 1833 г. в Новгороде, когда его приняли за тайного правительственного поручителя, и сопоставив маршрут Хлестакова с возвращением Пушкина из Оренбурга в Болдино, исследователь писал: «Нельзя не отметить, что Иван Александрович Хлестаков едет тем же путем: через Пензу, где его обыгрывает пехотный капитан, в Саратовскую губернию»<sup>1</sup>. Хотя Тихонровов не делает отсюда далеко идущих выводов о нарочитой верности писателя реальному материалу, все равно непонятно, почему пьеса должна была фиксировать не тот географический пункт, где имела место мистификация (Нижний Новгород), а некоторые промежуточные вехи пушкинского путешествия, да еще в обратной перспективе. К тому же исследователь допустил неточность, на которую обратил внимание Н.Коробка: в первой редакции Хлестаков, проигравшийся в Туле, едет не в Саратовскую губернию, а в Екатеринославскую; Пенза и Саратовская губерния окончательно устанавливаются «в сценическом тексте и в первой печатной редакции». Таким образом первоначальное действие «представлялось Гоголем на пути между Тулой и Екатеринославской губернией, причем оставалось ехать треть пути, две трети пути от Петербурга были уже сделаны...». Следовательно, считает ученый, «действие происходило где-нибудь в Орловской или Курской губернии»<sup>2</sup>. В свою очередь, комментаторы прежнего Академического издания сочинений Гоголя В.В.Гиппиус и В.Л.Комарович отметили неточность Коробки, полагавшего, что сходство с маршрутом Пушкина «явилось поздно»: на самом деле уже в дополнениях, непосредственно примыкающих к первой черновой редакции, Екатеринославская губерния изменена на Саратовскую<sup>3</sup>.

Во всех подобных рассуждениях критерием подхода является сходство или отступление от «маршрута Пушкина» вне вопроса о мотиве

вировке реалий, то есть поисках Гоголем художественно обусловленных географических ориентиров. Но едва ли в задачу писателя входило более или менее точное определение места действия, что вообще не отвечало его творческой манере, — важно было подчинить «хронотоп» комедии некоторым общим тенденциям, прежде всего указанию, что это «глубинка» России, ее коренное, а не окраинное выражение. Показательно, что в первой черновой редакции, где фигурируют Тула и Екатеринославская губерния, нет ничего похожего на реплику «...Отсюда хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь». Но во второй черновой редакции, где есть уже и Пенза и Саратовская губерния («...в Саратовскую губернию в город Белебей...»; Белебей, город не Саратовской, а Уфимской губернии, впоследствии отпал), вводится мотив, который при стилистической обработке и сокращении, сохранится во всех последующих текстах: «Куда нашему уездному городишке! <...> Будучи в такой глуши, чорт знает где: двадцать тысяч верст я думаю будет от Турции или Австрии». С этим утверждением могло гармонировать именно «восточное», саратовское, а не «юго-западное» направление. К тому же путь в Екатеринославскую губернию, граничившую на севере с Харьковской и Полтавской, а с юго-запада с Херсонской, вел в конце концов на Украину; расчеты же, подобные тем, которые производил Коробка (мол, Хлестаков проехал от Петербурга две трети расстояния; следовательно, все это происходило «где-нибудь в Орловской или Курской губернии»), были мало реальны и уж во всяком случае едва ли принимались во внимание Гоголем, которому важно было избежать впечатления, что действие вновь (как в «Вечерах на хуторе...» и в «Миргороде») перемещено на Украину, а не в Россию. Это самое главное, — стремления же к более точной локализации и приурочиванию к определенному городу гоголевский текст не обнаруживает.

Высказывалось также мнение, что подобная локализация произошла невольно — вследствие не сознательного намерения драматурга, но просто недостаточного знания им «великорусской» жизни. «Конечно, действие происходит не в бесцветном русском уездном городишке, не в степной, от века беспробудно-спящей Чухломе, а именно в Нежине или даже Миргороде...»<sup>4</sup>. Наивность и некорректность такого заключения была тотчас отмечена читателем: «Он <Гоголь> почти не знал провинции в центральной и северной России; но разве Петербург — уже не есть Россия, не говоря уже о том, что малорусские губернии, которые Гоголь знал, давали все же достаточный материал для заключения по аналогии и относительно строя жизни в других губерниях»<sup>5</sup>.

Характеристика времени действия обнаруживает ту же тенденцию, что и места действия, то есть стремление, так сказать, к делокализации.

Впрочем, существует мнение, что события пьесы точно определены, а именно — 1831 годом. Доказательств два: 1. Аммос Федорович в одном месте говорит, что избран судьей «с 816 года» (действие четвертое, явление III), а в другом, что «пятнадцать лет» сидит «на судебском стуле» (действие первое, явление III). 2. В сцене «Хлестаков и Растаковский...» последний, упоминая «просьбу», поданную в 1801 г., добавляет, что «вот уж тридцать лет нет никакой резолюции». В обоих случаях получается одна дата — 1831 г.<sup>6</sup> Однако подобные расчеты также неосновательны, не говоря уже о том, что сцена с Растаковским не включена в окончательный текст. В том же месте, где Аммос Федорович называет дату своего избрания (1816 г.), он упоминает и о том, что «за три трехлетия представлен к Владимиру 4-й степени»; следовательно, получается не 1831-й, а 1825 год.

Однако и этой дате не следует придавать какого-либо значения, поскольку, повторяю, текст не обнаруживает никаких примет строгой хронологической локализации. Напротив, уже в редакции первого издания (1836) в сцене вранья Хлестакова (действие III, явление VI) фигурирует «Библиотека для чтения», начавшая выходить в 1834 г. Во втором же издании (1841) в сцену вранья, наряду с такими реалиями, как опера Мейербера «Роберт Дьявол» (поставлена на петербургской сцене в 1834 г.) и повестью А.А.Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”» (опубликована в 1833 г.), включена опера В.Беллини «Норма». Ее постановка впервые была осуществлена в октябре 1837 г.<sup>7</sup>, т.е. фактически уже после премьеры и появления в печати гоголевской комедии! В этой связи уместно добавить, что и «Фрегат «Надежда» — это не обязательно повесть Марлинского: в том же 1837 г. свет рампы увидела «оригинальная драма» Н.П.Писарева «Фрегат “Надежда”»<sup>8</sup>, и Хлестаков, с его склонностью мешать все со всем, мог «отталкиваться» именно от этого произведения. Значит, хронологическое приурочивание «Ревизора» довольно свободное и имеет своей целью лишь подчеркнуть, что действие происходит в современности или, во всяком случае, не очень удалено от современности<sup>9</sup>.

Зато и время и место в «Ревизоре» предельно интенсифицированы и определены в другом смысле — исторической, философской, в некоторой мере даже бытовой и нравоописательной характеристики и — если не бояться затасканного слова — репрезентативности. Хотя гоголевский город граничит с другими пространствами, вливается в большой мир и поэтому вовсе не чужд характерной для панорамных изображений «метафоры дороги» (М.Бахтин), но он исключительно самодостаточен в том отношении, что может замещать собою любые социальные объединения, от того же уездного города (впрочем, можно представить себе и величину «помельче») до столицы или даже государственного образования в целом.

Примерно то же самое можно сказать о художественном времени комедии: до того момента, как она началась, Город находился в состоянии, которое Бахтин определяет как «циклическое бытование времени»: «Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся “бывания”»; «время лишено здесь поступательного исторического хода...»<sup>10</sup>. Зато с первой же реплики Городничего, то есть с самого начала комедии, разворачивается поступательный ход событий, каждый раз новых и отнюдь не повторяющихся; разворачивается «история» — и эта «история» проходит через все свои стадии, обнаруживает различные свои формы и степени напряжения, вплоть до кульминации, то есть до «немой сцены». Прекратила ли на том «история течение свое», говоря словами другого писателя? Или же подвела к иному, еще не пережитому, неведомому состоянию? Попытки точно ответить на этот вопрос за писателя рискованны, но сама идея «небывалого кризиса» и потрясения очевидна, и в этой очевидности также скрыта перспектива бесконечного расширения художественного смысла комедии и бесконечной возможности его применений<sup>11</sup>

2002

### Примечания

<sup>1</sup> Ревизор... Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. М., 1886. С. VI.

<sup>2</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. / Под ред. Н.И.Коробки. Т. 5. С. 374–375.

<sup>3</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. в 14-и тт. /б. м. изд./ Т. 4. 1951. С. 527.

<sup>4</sup> Венгеров С.А. Собр. соч. Т. 2. Писатель-гражданин Гоголь. СПб., 1913. С. 133.

<sup>5</sup> Батюшков Ф. Знал ли Гоголь Россию? // Речь. 1913. № 301.

<sup>6</sup> Непомнящих Ник. Кочующая ошибка // Литературная Россия. 1984, 10 февраля. № 7. С. 14.

<sup>7</sup> Вольф А. Хроника петербургских театров. Ч. 1. СПб., 1877. С. 65.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Ср.: Свербилова Т.Г. Формы организации времени и пространства в комедии «Ревизор» // Гоголь и современность. Творческое наследие писателя в движении эпох. Киев, 1983. С. 118–119.

<sup>10</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 396.

<sup>11</sup> См. об этом подробнее в настоящей книге в главе «Смысловое пространство гоголевского города».



## VII. Немая сцена и «скульптурный миф»

---

### 1

Гоголевская символика окаменения и онемения, о которой мы уже говорили, обнаруживает еще один важный аспект. Она в определенной степени аналогична «скульптурному мифу», исследованному Романом Якобсоном. Ученый в свое время показал, что функционирование мифа в значительной мере определяет собственно пушкинскую печать поэтической личности. Едва ли мы ошибемся, если предположим аналогичную зависимость и у Гоголя. Ведь даже с внешней стороны гоголевское творчество в этом смысле выделяется — буквально десятки формул онемения (или окаменения) наполняют его произведения: «Ужас оковал всех, находившихся в хате», Голова «стал бледен, как полотно», «все стало как вкопанное» и т.д. А в «Ревизоре» фактор окаменения даже определяет стиль и фактуру целого фрагмента — так называемой «немой сцены».

Символика омертвления может участвовать в произведении двояко — или как оживление мертвого, или наоборот, как омертвление живого. У Пушкина встречаются обе формы. У Гоголя — только одна: омертвление живого. Гоголь не знает оживающих «статуй» — сюжетный ход, лежащий в основе трех пушкинских «скульптурных мифов» (в «Каменном госте», в «Медном всаднике» и в «Золотом петушке»)¹. Зато пушкинское: «Не дай остыть душе поэта, Ожесточиться, очерстветь, И наконец *окаменеть* в мертвящем упоеньи света» — находит у Гоголя и аналогию и развитие. Гоголевский процесс не разнонаправленный, как у Пушкина, а однонаправленный: от живого к мертвому, от движущегося к недвижному.

Если же говорить собственно о формуле окаменения, то есть о сжатой словесной конструкции, в какой обычно выражает Гоголь этот процесс, то необходимо констатировать еще одно отличие. Формула окаменения всегда неожиданна, внезапна; она включается в текст без подготовки, нередко с помощью наречия «вдруг». В этом смысле она близка к пушкинскому «скульптурному мифу», но с необходимой поправкой: как у Пушкина «неожиданна» встреча

персонажа со статуей (с Медным Всадником или с Каменным гостем), так у Гоголя «неожиданно» превращение в статую самого персонажа.

Если же задаться вопросом о причине или, точнее, первоначальном толчке упомянутого превращения, то вновь открываешь повторяющуюся черту. Возьмем самый ранний набросок формулы онемения — в повести «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала» (журнальная редакция): когда в мешках Петра увидели люди битые черепки, «долго стояли все, разинув рты и выпуча глаза, словно вороны, не смея пошевелинуть ни одним усом, — такой страх навело на них это дивное происшествие». Окаменение связано с каким-то очень сильным переживанием, встряской, потрясением. Но этого мало: потрясение и встряска сопряжены с недоумением, потерей ориентации, порождаемыми в свою очередь какими-то непостижимыми факторами, перебоем в обыденном и естественном течении жизни. Люди застыли — в «Вечере накануне Ивана Купала», — потому что червонцы превратились в битые черепки и причина метаморфозы ирреальна. Точно так же Ковалев в повести «Нос»: «Вдруг он стал как вкопанный у дверей одного дома...», ибо появился его собственный нос в человеческом обличье и в мундире статского советника. То есть произошло, как говорит Гоголь, «явление неизъяснимое» — и для Ковалева, и для любого другого обыденного сознания. Знаменательно, впрочем, что некоторые случаи окаменения у Гоголя непосредственно провоцируются встречей персонажа со сверхъестественным лицом или людьми, подпавшими под его влияние. Так, Данило (в «Страшной мести»), увидевший встречу колдуна и Катерины, почувствовал, что «члены у него оковались; он силился говорить, но губы шевелились без звука». Замирает и Чартков при виде выходящего из рамы ростовщика-дьявола.

Такова обычная мотивировка гоголевских формул окаменения. Исключений очень мало; причем если присмотреться, то многие из них косвенно или завуалированно восходят, можно сказать, к тому же источнику. В «Мертвых душах» (т. II) Чичиков со своими спутниками, вместо того чтобы приехать к Кошкареву, попадает к Петуху: «Чичиков остолбенел», Селифан и Петрушка тоже «разинули рот и выпучили глаза». Казалось бы, обычная дорожная неразбериха. При чем тут формула окаменения? Однако, как мне уже приходилось отмечать (в книге «Поэтика Гоголя»<sup>2</sup>), случаи дорожной путаницы и неразберихи, плутания человека в незнакомой, а то и знакомой местности причинно связаны у Гоголя с кознями нечистого. «Вишь, как растянул, вражий сын, сатана, дорогу!» — жалуется в «Майской ночи» пьяный Каленик, который никак не может попасть домой. Все это проливает свет на смущение сбившихся с дороги Чичикова и его

спутников, хотя, разумеется, прямого участия «вражьего сына» в сюжете «Мертвых душ» не предполагается.

Наряду с описанными выше, условно говоря, низшими формами окаменения гоголевское творчество представляет примеры иных форм. Их своеобразие — своеобразие мотивировки, которая сохраняет окраску сверхъестественности, но получает иное, высшее выражение. Таково действие женской красоты. Здесь, кстати, напрашивается параллель между пушкинской «Красавицей» (1832) и «Римом» (1842) Гоголя. В первом случае: «...встретясь с ней, смущенный, ты вдруг остановишься невольно...» и т.д. Во втором: «И, повстречав ее (Аннунциату. — Ю.М.), останавливаются как вкопанные: и щеголь миненте с цветком за шляпой, издавши невольное восклицание; и англичанин в гороховом макинтоше, и художник с вандиковской бородкой...» У Пушкина человек, встретившийся с красавицей, живет напряженной жизнью; в нем ни на минуту не прекращается глубокая внутренняя работа. Гоголевский персонаж на время выпадает, выключается из течения времени.

Только художнику, может быть, благодаря длительности процесса, возвращается способность воображения и мысли: «...и художник с вандиковской бородкой, долее всех остановившийся на одном месте, подумывая: “то-то была чудная модель для Дианы, гордой Юноны, соблазнительных Граций и всех женщин, какие только передавались на полотно!”».

Аналогичное состояние постигает Чарткова перед выставленной в Академии художеств картиной-шедевром, а также «одного молодого человека» (в «Шинели»), услышавшего слова Акакия Акакиевича: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?». Во всех трех случаях действие снова освящается участием высшей силы: и женская красота, и искусство, и христианское сострадание несут на себе ее печать; но только это сила благая и божественная; поэтому мы и называем соответствующие формулы окаменения высшими. Высшими еще и потому, что здесь скрыт намек на преображение — хотя бы как на открывающуюся (но не использованную) возможность.

Особое, что ли, промежуточное место занимает форма окаменения в повести о Шпоньке. Здесь реакция персонажа на внезапное предложение о женитьбе развивается в форме сновидения, главные эмоции которого — «чуждо», «странно», «тоска», выливающиеся наконец в чувство незнакомого доселе страха: «В страхе и беспомощности просыпался Иван Федорович. Холодный пот лился с него градом». Отчего же такое действие? В «белокурой девице» не отмечено и признака замечательной, высшей красоты; в чувстве Ивана Федоровича нет и намека на сильную страсть, даже увлечение («...Марья Григорьевна очень недурная барышня...»). Страх и ужас спровоцированы

самим фактом «неизвестности и необъяснимости» (Л. Штильман)<sup>3</sup>, однако следует подчеркнуть, что все это возникает при встрече с женщиной как с суженой, будущей женой.

И тут важен один постоянный мотив ощущений Шпоньки, за­рождающийся наяву, а затем переходящий на подсознательный уровень сновидения, — абсолютная несочетаемость, несоединимость, механическая отъединенность обоих участников действия: «Жить с женою!.. Непонятно!»; «На стуле сидит жена. Ему странно; он не знает, как подойти к ней...» и т.д. (аналогия этого пассажа — упорная «неприживаемость» к лицу майора Ковалева его собственного носа: «Ну! ну же! полезай дурак!» говорил он ему. Но нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком как будто бы пробка»). Органически нерасторжимое, отмеченное божественной волей высшего единства («...И будут два одною плотью, так что они уже не двое, но одна плоть» — Мф. 19, 5) дробится и распадается на механические фрагменты — об этой «неправильности» сообщает нам форма окаменения.

Однако у любых форм, «высших», «низших» или «промежуточных», примерно одинаковая манера обнаружения, одинаковый стиль, можно даже сказать — одинаковая техника. Человек получает удар со стороны: замирает, «как будто громом оглушенный» (Иван Федорович Шпонька); столбенеет (особенно частый у Гоголя глагол); остается «как вкопанный» (Тарас Бульба, Ковалев, Вакула и т.д.); его словно пронзает стрела, поражает молния (молодой человек в «Шинели»: «остановился как будто пронзенный»); он лишается речи, за­стывает в самой неожиданной позе с прерванным словом или движением — «с разинутым ртом», с «разверстыми пальцами» и т.д. (кум в «Сорочинской ярмарке»). *Страх, странный, пораженный* — амбивалентно связаны у Гоголя. Пластика окаменения — это язык страха и ужаса или, во всяком случае, — предельного аффекта.

Гоголевская формула окаменения всегда стремится к пределу — не только эмоциональному, но и временному и пространственному. Повторим некоторые примеры. Чичиков сообщает Манилову о своем намерении приобрести мертвых крестьян. «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... остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала». Обращает на себя внимание длительность окаменения: «несколько минут» оставались персонажи в совершенно неподвижной позе! Затем характерна власть окаменения над обоими участниками действия. У Манилова были основания испытать потрясение: к нему никто еще не обращался со столь странным предложением. Но почему же Чи-

чиков застыл на «несколько минут»? Поразила ли его реакция Манилова? Или он застыл «за компанию», словно и его не пощадил некий вирус окаменения? Подобные сцены у Гоголя не поддаются простой психологической дешифровке, по формально понятным правилам правдоподобия.

Вот еще пример формулы окаменения, введенной в разгар ссоры двух приятелей («Повесть 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! спектакль великолепный! и между тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос».

Бросается в глаза явная скульптурность сцены, усиленная прямой отсылкой на античные образцы, сообщающей всему изображению смешанный римско-миргородский колорит. Характерно далее то, что сцена введена в некий критический момент, когда ссора достигла апогея, и это не могло не поразить и самих участников ссоры, и ее невольную свидетельницу. Характерна, наконец, тенденция к предельному расширению действия, причем само исключение (мальчик, чистивший свой нос) подтверждает правило: различие между окаменевшими и сохранившим свободу движения — как различие между взрослыми и ребенком, еще не понимающим значения происходящего.

Что касается традиций гоголевской формулы окаменения, то они весьма разнообразны: тут и античная мифологическая пластика оцепенения и «немой скорби» (в трагедиях Эсхила), и поэтика романтизма, прежде всего немецкого (аналогичные явления можно наблюдать у Гофмана и Тика), и изобразительный язык украинской повести В.Нарежного. В этом спектре традиций и источников прямо или опосредованно влиял на Гоголя и пушкинский «скульптурный миф». Показательно, что в своих характеристиках поэзии Пушкина автор «Ревизора» неизменно оттенял такие ее качества, как скульптурность и пластика. А в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь интерпретировал сцену появления лирического персонажа «перед древними статуями, с лирами и циркулями в руках» (в пушкинском стихотворении «В начале жизни школу помню я...») как выражение исключительной поэтической широты, способности «на все откликаться».

Широта определяет категорию скульптурности у Пушкина, исполненную различных красок и разнонаправленных тенденций. Гоголь

же с многоцветной пушкинской палитры берет одну краску — ту, которая выражает столкновение человека со сверхличной силой, — и многократно усиливает эту краску.

## 2

Теперь мы можем вновь остановиться на немой сцене «Ревизора»<sup>4</sup>.

Гоголь придавал ей исключительное значение и рассматривал ее сценическую неудачу чуть ли не как неудачу всего спектакля. Так много воплотилось для автора «Ревизора» в этой сцене! Так много было с ней связано и передумано!

Больше того: эту сцену мы вправе рассматривать как один из узлов, в котором концентрируется художественная философия гоголевского творчества в целом, по крайней мере ее существенная часть. Да и хронологически такой подход оправдан: хотя первое скупое обозначение сцены содержится в тексте 1835–1836 гг. (начальной черновой редакции «Ревизора»), Гоголь продолжал комментировать и растолковывать ее вплоть до произведений середины 40-х годов включительно, то есть до «Развязки Ревизора» и «Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”». Собственно в текстовом отношении немая сцена представляет лишь одну пространную ремарку; но в перспективе всего гоголевского творчества вполне оправдан подход к ней и во внетекстовом аспекте, то есть с привлечением позднейших гоголевских комментариев и интерпретаций.

Однако вначале лишь о тех значениях, которые могут быть извлечены из самого текста. Эти значения полностью согласуются с тем, что нам уже известно о формуле окаменения. И здесь генезис немой сцены равнозначен внезапному удару извне, идущему со стороны или, точнее, свыше («Произнесенные слова поражают, как громом...»). И здесь окаменение равносильно парализации, с сохранением причудливых и совершенно неудобных поз, с немوتствующими персонажами или как бы прерванной на полуслове речью (Добчинский и Бобчинский застывают с «разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами»). И здесь окаменение стремится предельно распространиться во времени, охватывая почти невыносимые для немой мизансцены «полторы минуты» и более. И здесь, наконец, немая сцена универсальна по своему действию: она поражает и главных персонажей, и второстепенных, и тех, кто не упомянут в списке действующих лиц. Исключений нет и не может быть.

Однако высший смысл немой сцены обусловлен еще и тем, что сверх указанных текстовых значений она содержит в себе другие, подразумеваемые.

С одной стороны, повод для немой сцены — вмешательство конкретных лиц и инстанций. Это «жандарм», явившийся со строгим распоряжением, это петербургский «чиновник», наконец, это уполномочивающее его на некие неясные пока меры «именное распоряжение», то есть воля царя. В сопутствующих «Ревизору» текстах также определенно заявлено, *кто* будет карать Городничего и компанию: «...все наконец побледнело и потряслось, когда предстал наконец этот грозный закон, завершивший пиесу, равно взирающий на сильных и бессильных» («Театральный разъезд после представления новой комедии», черновая редакция). «Небось приткие были воеводы, а все побледнели, когда пришла царская расправа» («Театральный разъезд...», окончательный текст). Словом, это правительственная акция и российский закон. Но, с другой стороны, с явной оглядкой на финальную сцену своей комедии, Гоголь предсказывал: «...будет наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь и у которого совершенно другой взгляд на все» (письмо к А.Смирновой от 6 декабря 1849 г.). Понятие земной, хотя и высокой власти уступало место власти надчеловеческой, небесной.

Далее. С одной стороны, перед нами как будто бы завершение лишь определенного и ограниченного во времени (диапазон полутора суток или даже одного дня!) сценического действия, тех событий, которые связаны с ожиданием, приемом и проходами ревизора (многого), а также с ощущением постигшей всех «горожан» неудачи. Велик промах, мучительны переживания каждого, но ведь не пресекается на этом их линия жизни. А с другой стороны... «Мне показалось, что последняя сцена представляет последнюю сцену жизни, когда совесть заставит взглянуть вдруг на самого себя во все глаза и испугаться самого себя» («Вторая редакция окончания “Развязки Ревизора”»). Не финальный момент комедии, а «последняя сцена жизни»!

О завершающей минуте индивидуального существования, о его роковой черте Гоголь думал всю жизнь, особенно много в последние годы. «Постоянная мысль о смерти воспитывает удивительным образом душу, придает силу для жизни и подвигов среди жизни» (письмо к матери от 25 января 1847 г.). И тот душевный элемент, который Гоголь называл «памятью смертной», входит в качестве морального предостережения в немую сцену. Но тем самым усложняется система временных координат: финал как последняя сцена действия — это настоящее время; как «последняя сцена жизни» — это будущее, возможно, даже отдаленное будущее.

С одной стороны, перед нами завершение некоего жизненного события (или даже жизненной судьбы) конкретных лиц, персонажей пьесы. Но, с другой стороны, именно потому, что в кругозоре пьесы весь город, а город у Гоголя обладает функцией самодвижения, — рас-

ширятся и значение финала, вплоть до «последней сцены жизни» всего человечества.

Таким образом, расширяется и само значение окаменения. Гоголь видит в нем атрибут не только одного лица или группы лиц, но человеческих корпораций, обществ и даже человеческой истории. «Тогда история, казалось, застыла и превратилась в географию: однообразная жизнь, шевелившаяся в частях и неподвижная в целом, могла почтяться географической принадлежностью страны» («Взгляд на составление Малороссии»). Географическая карта — это немая сцена истории, из которой выхлостили жизнь, оставив лишь пустую оболочку, превратив динамику в статику.

А вот еще неожиданный пример. Достоин внимания, что Гоголь, кажется, не любил горы — в отличие от Пушкина, Лермонтова и многих других. Вот чужие горы, где обитает «богатырь с нечеловечьим ростом»: «Чуден и вид их: не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромодили собою землю?» («Страшная месь»). Узорочье гор и хребтов — это застывшие волны или облака, *немая сцена моря или неба*. Одинаковые процессы развиваются по трем параллельным линиям в физическом, нравственном, историческом мирах, приводя к единому финалу — немой сцене.

С одной стороны, немая сцена символизирует воздаяние за преступление или проступки, некую нравственно-юридическую реализацию пословицы «всем сестрам по серьгам». В соразмерности преступлений и наказания должен корениться моральный эффект восстановленной справедливости, а также мотив преображения (как возможности или намека). Но, с другой стороны, как уже знаем, один из гоголевских персонажей, комментатор немой сцены, говорит не о наказании, а о «расправе». А другой комментатор специально задается вопросом, почему «Ревизор» не производит освежающего впечатления. «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! Признаюсь вам достоверно, *à la lettre*, на меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства» («Развязка Ревизора»). «Истребить», «стереть с лица земли», «уничтожить вконец»... — все эти слова не оставляют никакого места для разборчивости или милосердия.

Гоголевское воображение всегда занимали картины природных катаклизмов, уничтожающих города и страны. С этой стороны образ



немой сцены соприкасается с такими характерными образами Гоголя, как *землетрясение, извержение вулкана*. Мне уже приходилось проводить параллель между его ранней статьей «Последний день Помпеи» и финалом «Ревизора»<sup>5</sup>: по существу, именно в статье был дан первый набросок немой сцены, схвачен главный ее принцип — совмещение всеобщей неподвижности, окаменения с бесконечным разнообразием и индивидуализацией поз. «...Эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств...» (Ср. о немой сцене: «Нужно, чтобы эти позы никак не встретились между собой и были бы разнообразны и различны...» — «Предупреждение для тех...»). Предвосхищено в гоголевской статье о Брюллове и другое: независимость эффекта окаменения от степени и характера вины персонажа, от ее наличия или отсутствия. Правда, в «Ревизоре» моральное обоснование «кары» полностью не исключено, ибо в группе окаменевших нет, говоря языком Апокалипсиса, людей «в белых одеждах», нет праведников. Но в трактовке брюловской картины вопрос о вине и возмездии отодвинут в сторону: «...нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша»; художник «представил человека как можно прекраснее; его женщина дышит всем, что есть лучшего в мире... И эта прекрасная, этот венец творения, идеал земли, должна погибнуть в общей гибели наряду с последним презренным творением, которое недостойно было и ползать у ног ее».

Интересно, что мотив землетрясения присутствует и в «Ревизоре» — в пьяной речи Хлестакова: «...прохожу через департамент — просто землетрясенье...». Р. Яacobсон писал в связи с Маяковским, что один и тот же образ может подаваться вначале иронически, а потом патетически или наоборот. «Это не надругательство над вчерашней верой, это два аспекта единой символики — трагический и комедийный, как в средневековом театре»<sup>6</sup>. Комедийный образ землетрясения в речи Хлестакова соотносится с некомедийным (или, точнее, с не полностью комедийным, порывающим с комедийностью) образом катастрофы в финале «Ревизора», а за пределами пьесы соотносится с извержением вулкана в статье «Последний день Помпеи», в финале «Страшной мести» и, наконец, в статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» (разбор стихотворения Языкова «Землетрясенье»). В свою очередь, некомедийные образы тяготеют к двум разновидностям; одна — с наличием морального момента (финал «Ревизора», «Страшной мести», трактовка стихотворения Языкова); другая — с его отсутствием или, по крайней мере, неактивностью (трактовка картины Брюллова). Но во всех случаях сохраняется некая автономия возмездия по отношению к моменту вины, связанная с универсальной широтой катастрофы: в «Страшной мести» — «... пошло... трясение по всей земле. И много попрокидывалось везде хат. И много задавило

народу»; в статье о Языкове — «... в эту тяжелую годину всемирного землетрясения»; даже в речи Хлестакова: «... *все* дрожит, трясется, как лист. (*Городничий и прочие трясутся от страха...*)».

Вместе с тем немая сцена «Ревизора» связана с такими излюбленными гоголевскими образами, как *оркестр, хор*, некое общее бытовое, театральное или религиозное действо. Эти образы также подаются то комедийно-иронически, то вполне серьезно. Пример первого — сцены коллективного храпа в «Тарасе Бульбе» («Все, что ни лежало в разных... углах, захрапело и запело») или еще больше — собачий оркестр в главе о Коробочке в «Мертвых душах» («... псы заливались всеми возможными голосами...»). Примеры иной смысловой и эмоциональной окраски, вполне серьезной и патетической, — *театральное зрелище*, объединяющее в себе и актеров и зрителей, ибо все собравшиеся могут «вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом» («О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности»); к той же группе образов принадлежат *совместная молитва* (одно из первых изображений ее в романе «Гетьман», кстати, близко к немой сцене: «Это была картина великого художника, вся полная движения, жизни, действия и между тем неподвижная») и особенно совместное отправление *литургического действия* как воплощенного «порядка и стройности» («Размышления о Божественной литургии»).

Рассмотрение немой сцены в перспективе образов хора, театрального и религиозного действия освещает ее новые и опять-таки противоположные грани. С одной стороны, немая сцена выступает под знаком резкой и сплошной негативности. Это ведь реакция на все происходящее плохих, пошлых или, во всяком случае, обремененных человеческими пороками и слабостями людей. Но, с другой стороны, в этой реакции удержано именно то свойство, которое Гоголь всегда считал ценным и даже неотъемлемым для подлинной истории и которое он так ценил в крестовых походах, а именно — коллективность, всеобщность, согласованность. Немая сцена — как бы отрицательный знак положительной сущности, указание на ее неприсутствие или, иначе говоря, на ее присутствие в особом, предельно травмированном и странном облике. В статье о картине Брюллова Гоголь писал, что «мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою». В немой сцене «Ревизора» именно состоянием кризиса преодолено всеобщее раздробление и восстановлено утраченное единство. Похоже, что только беда всеобщая, для всего человечества, способна заставить забыть частные беды и невзгоды.

Понятие кризиса соединяет немую сцену с еще одной гоголевской категорией, передаваемой глаголом «поражать» («Произнесенные слова *поражают*... всех»). Амбивалентность категории — в допущении множества источников действия: поражают гром, землетрясение, молния (все это присутствует у Гоголя), но поражает и Божий гнев. Поражает и тройка, ибо ее происхождение запредельно («Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба?..» — «Мертвые души»). Поражают и высокое искусство и красота женщины: «недаром определено, чтобы всех равно поражала красота» («Женщина в свете»). Андрей Синявский уже отмечал, что Гоголю мало идеи о нездешней природе красоты (ср. у Жуковского: «прекрасное здесь не дома»); в иные минуты красота нисходит на землю, настигая созерцателя<sup>7</sup>. Добавлю к этому, что через эффект «поражения» осуществляется связь смертных с сверхличным началом, в его благом (красота, по Гоголю, призвана облагораживать, хотя может и губить) или же в карающем действии, в ее вполне серьезном или же трагестированном облике.

Но применительно к немой сцене глагол «поражать» многозначен и в другом смысле, ибо подразумевает и состояние персонажей, и предполагаемое действие на зрителей. «Необыкновенное поражает всякого, но тогда только, когда оно смело, резко и разом бросается в глаза» («Об архитектуре нынешнего времени»). Такова немая сцена, она смело, резко и разом бросается в глаза. Усилия Гоголя как комментатора и режиссера были направлены на то, чтобы немая сцена, отвечая этим требованиям, соединила обе части мира, разделенные сценической рампой.

Из всего сказанного очевиден апокалипсический колорит немой сцены. Последний бросает многозначительный свет на многие ее грани, начиная с катастрофичности момента (сам образ стихийного бедствия и землетрясения, как известно, апокалипсический: «и в тот же час произошло великое землетрясение», — Апокалипсис, 11, 13) и кончая всеобщностью действия и универсальностью кары. «Преступлением одного подверглись смерти многие» (Римл., 5, 15), «преступлением одного всем человекам осуждение» (Римл., 5, 18). Единство человеческой истории и коллективность ответственности перекрывают эмпирическое понятие неравной личной вины. Не случайно и чередование временных планов: подобно Апокалипсису, совмещающему настоящее, прошедшее и будущее в едином моменте созерцания Иоанна Богослова, немая сцена соединяет настоящее время сюжетного финала с будущим временем судьбы — как индивидуальной, так и коллективной.

И в этом смысле немая сцена — квинтэссенция гоголевской поэтики, стремящейся осуществить переход от временного к вечному,

от индивидуального к всечеловеческому, от травестированного и карикатурного к катастрофическому, наконец, от раздробленности и хаоса к единству и гармонии. Можно говорить о трансцендентальности гоголевской поэтики, ибо необходимость перехода заложена в ее природе, хотя он чрезвычайно труден и для читательского восприятия, и для исследовательской или сценической интерпретации. Немая сцена и здесь служит образцовым примером.

### 3

В 1851 г. С.Шевырев свидетельствовал, что «немая сцена... которую мы только читаем... на сцене... никогда не исполняется, потому, может быть, что исполнить ее или трудно или даже невозможно»<sup>8</sup>. Чуть ли не вся сценическая история комедии подтверждает этот вывод: немая сцена комкалась, форсировалась и сокращалась во времени, а иногда и просто игнорировалась. По-видимому, объяснялось это не только тем, что, как считал В.Немирович-Данченко, сценически и эмоционально почти невозможно было выдержать необходимые несколько минут немой сцены, но — главным образом — самой ее природой.

Для пластического изображения омертвления необходим принципиальный контраст по материалу и форме. Скульптура, например, как напоминает Р.Якобсон, не благоприятствует воспроизведению неживых предметов, ибо она в силу безжизненности своего материала и (в отличие от живописи) трехмерности формы полностью сливается с этими предметами, вытесняет их. Безжизненность передается с помощью безжизненности; скульптура в этом случае не может ничего прибавить к тому, что уже есть. «Лишь противопоставление *безжизненной, неподвижной массы*, из которой вылеплена статуя, и *подвижного одушевленного существа*, которое статуя изображает, создает достаточную отдаленность изображения и изображаемого»<sup>9</sup>. На этой основе процветает скульптурное изображение человека и животных.

В немой сцене никакой проблемы как будто бы нет. Персонажи не «подвижны» и уже более не «одушевлены», а представляет их живой актер, группа актеров; словом, налицо необходимый контраст, хотя и в ином виде: якобы омертвевших героев и живых актеров. Однако в действительности это не совсем так. Ведь мы сознаем одновременно и иллюзорность окаменения самих персонажей. Контраст сглаживается в ущерб изобразительной и эмоциональной силе. В этом свете можно оценить всю смелость и новаторство мейерхольдовской трактовки немой сцены в спектакле 1926 года.

Как известно, Вс.Мейерхольд подменил в финале актеров куклами — прием, который Андрей Белый по смелости и простоте срав-

нивал с ударом «двойного критского топора, отсекающего головы», ибо здесь «архаический, грубый гротеск тоньше тонкого». «...Живую картину дать потрясения нельзя: только мертвой; для этого молнией надо убить исполнителей, не убиваемых жалким жандармом»<sup>10</sup>. В другом месте, кстати, Андрей Белый говорил о повышенной апокалипсической окраске финала, к которой стремился Гоголь: «...все повышает конец “Ревизора” до грома “апокалипсической трубы”. Этого и хотел Гоголь...»<sup>11</sup>

Добавим к этому, что трактовкой Мейерхольда восстанавливался в своем значении и двойственный смысл понятия «поражение» — то есть не только персонажей, но и зрителей. Вот как описывает этот эффект Эраст Гарин, исполнявший роль Хлестакова. Вначале «публика раздражалась аплодисментами; уж очень здорово стояли актеры...». «Постепенно замолкли аплодисменты, наступила пауза, потом абсолютная тишина. Зрители всматривались в актеров. Кто-то из зрителей двинулся к сцене... Кто-то на носочках, тихо, как при перестрелке, перебежал к оркестру. И вдруг целый ряд зрителей, тревожно приподнявшись, пошел к сцене»<sup>12</sup>.

Вс. Мейерхольд давал буквальное превращение живого в неживое, овеществляя гоголевскую метафору. Эта метафора, с одной стороны, сохраняла необходимый контраст материала и предмета изображения, ибо, разумеется, неживое (куклы) передавало не мертвое, но омертвевшее, то есть тех, кто еще мгновение назад дышал, действовал, говорил. Но, с другой стороны, сама требуемая длительность немой сцены, то есть присутствие кукол-персонажей в течение полутора-двух минут, бросала на все происходящее слишком определенный и однозначный свет, словно персонажи «Ревизора» и в самом деле лишились последнего дыхания жизни. Желал ли автор «Ревизора» такой окончательности?

Бросается в глаза, что Гоголь всегда сравнивал немую сцену не со скульптурной группой, а с «живой картиной» — вероятно, не только в целях наставительной наглядности для актеров-исполнителей. В «живой картине» жизнь остановлена, но в то же время в застывших фигурах и лицах мы узнаем черты знакомых и вовсе не чуждых нам людей. Популярность «живых картин» в русском культурном обиходе гоголевской поры обогащала их интимным смыслом, «домашней семантикой», ибо в застывших фигурах наблюдателю важно было открыть не только персонажа, но и своего близкого знакомого или даже родственника. Немая сцена — конечно, не «живая картина», но сравнение с последней тонко передает свойственное гоголевской поэтике сочетание резкой определенности с неисчерпаемостью и неуловимостью, хотя она не создает необходимого для реализации немой сцены контраста материала и предмета изображения. С. Шевырев

был, вероятно, прав: в чтении немая сцена всегда будет полнее, чем в исполнении, ибо она является знаком непереводимости (неполной переводимости) гоголевского текста в другой изобразительный или понятийный ряд. Вместе с тем это знак неразгаданности гоголевского творчества, умопостигаемого нами как некое вечное, до конца никогда не разрешимое задание.

1987

### Примечания

<sup>1</sup> Гоголевская параллель к упомянутому явлению — поведение рокового «портрета». Однако аналогия эта не полная: портрет не был «мертвым», часть жизни таинственно-гостовщика чудесным образом была удержана в его изображении.

<sup>2</sup> См. наст. изд., с. 283 и далее.

<sup>3</sup> *Stilman Leon*. Men, Women, and Matchmakers. Notes on a Recurrent Motif in Gogol // Gogol from the Twentieth Century. Princeton, New Jersey, 1974. P. 393. Первая публикация статьи: «Невесты, женихи и свахи» (Воздушные пути. Нью-Йорк, 1965, № 4. С. 198–211).

<sup>4</sup> Любопытно, что и само выражение «немая сцена» было произнесено еще до «Ревизора» именно в связи с Пушкиным. Рецензент «Руслана и Людмилы» заметил по поводу одного места, что «юный автор с опытностью старого художника воспользовался положением Владимира, умел сделать из него трагическую немую сцену» («Сын отечества», 1820. Ч. 64. С. 82).

<sup>5</sup> См. мою книгу: Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» (М., 1966. С. 10 и далее); см. также наст. изд. С. 163 и далее.

<sup>6</sup> Цит. по вступительной статье Вяч. Вс. Иванова к кн.: *Яacobson P.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 16.

<sup>7</sup> *Терц Абрам*. В тени Гоголя. Лондон. С. 39.

<sup>8</sup> «Москвитянин», 1851, № 1. С. 110.

<sup>9</sup> *Яacobson P.* Работы по поэтике. С. 166–167.

<sup>10</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 319.

<sup>11</sup> *Мейерхольд В.Э.* Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 257.

<sup>12</sup> *Гарин Э.* С Мейерхольдом (Воспоминания). М., 1974. С. 176.

# VIII. 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»...»<sup>1</sup>. 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. 235 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 интенсивности, 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 Хле-

стакове: «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 мошенник, 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»<sup>2</sup>.

## 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 преобразованием 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 горячек, убийственных каких-нибудь лихорадок, оспы и тому подобного», — 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 преуспеяния 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, пронизательно заметил: Гоголь «в некотором отношении Гольбейн и... “Мертвые души” его сбиваются на “Пляску мертвецов”. Это почти трагические карикатуры»<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. 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 достигал 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 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-

ся 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 Аристидов, 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 живущих непроницаемой стеной. В жизни «все еще можно поправить; перешагнул 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 непререкаемость 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 — юно-

ша с опрокинутым факелом и т.д. Эвфемизм призван смягчить остроту события, «ослабить эмоциональный удар»<sup>5</sup>.

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 жизнь<sup>6</sup>.

#### 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, чреватый 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 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 почему 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 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 до-

мой 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 асигнациями 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»<sup>7</sup>. 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 замаскировать 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, 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-недоедешь». 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 суший 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, подверженного иной системе отсчета.

Тут мы видим фигуру фикции, вышедшую из сферы стиля и превращенную 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 приношения.

«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 — характеризующую вещный мир: «Торчала одна только бутылка с каким-то кипрским, которое было то, что называют кислятина *во всех отношениях*». Но осо-



бенно 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 обознался, «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 обобщается 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 веши, «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»<sup>8</sup>. Но, с другой стороны, именно копейка — знак, что ли, «правильного» накопления, основанного на усердии и методичности, на постепенном наращивании суммы (ср. завет Чичикову 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, понимаете, 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 занятия «мертвыми душами» и его интерес 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, заносащие 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.Нарежного. 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» Гёте вставная история подобна основному действию, Вертер как бы рассказывает ее о самом себе, и происходит «эпическая интеграция»<sup>9</sup>. 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).

Шеллинг, обобщая опыт нового романа, прежде всего «Дон Кихота» и гётевского «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»<sup>10</sup>. 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 тождества 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 многообразны<sup>11</sup>. Здесь он интересуется нас в связи с интерпретацией рокового события, обхода рубежа 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 (провожавшие 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 проследить

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* ветреное 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», «жестоко», возможно изменение нашей оценки — изменение, которое повествователь искусно готовит путем ряда стимулирующих моментов («гуманное место»<sup>12</sup> — 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».

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 удостоивается 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»<sup>13</sup>. 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 свойственны

дружеское расположение, доброта, постоянная готовность 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 не случайно 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 — изобилие «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, во все 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 взаимоотталкиванием<sup>14</sup>. 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 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 большим 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 бездну телесности 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”»<sup>15</sup>, написанных скорее всего уже после завершения первого тома, в разгар работы над вторым, специально готовится о соприкосновении отрицательных свойств персонажей с позитивными: Коробочка скопидонничает, 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 тридесятого царства вернулась к своему хозяи-

ну, или какое-либо другое потрясение, чтобы обнаружилось ее присутствие? Так ведь только со смертью прокурора и «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 родствен пробуждению, пробуждение же предполагает сон. Так выстраивается смысловой ряд: сон, толчок, пробуждение...

Первый день пребывания Чичикова в городе был завершён «крепким сном во всю насосную зачатку». 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 г.: «Мне следовало до времени, бросивши всю житейскую заботу, поработать внутренно над тем хозяйством, которое 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

### Примечания

<sup>1</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 80.

<sup>2</sup> 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 отталкивании от обоих полюсов ради не «средней» величины, но располагающейся в иной плоскости, — суть фигуры фикции.

<sup>3</sup> Санкт-Петербургские ведомости, 1847, № 90. С. 418.

<sup>4</sup> *Либман М.Я.* Дюрер и его эпоха. М., 1972. С. 182–183.

<sup>5</sup> См.: *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 200.

<sup>6</sup> См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 414 и след.

<sup>7</sup> Следует напомнить семантический фон этого выражения: сто — значит предельно много, некий избыток. Ср. пословицы: «не дал Бог сто рублей, а пятьдесят не деньги», «купи на сто, купи на статью» и т.д.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> *Kayser Wolfgang.* Das sprachliche Kunstwerk. 16. Auflage. Bern und München, 1973. S. 180.

<sup>10</sup> *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. М., 1966. С. 384.

<sup>11</sup> См. об этом в наст. изд., с. 35, 269.

<sup>12</sup> Напомним, что так принято называть то место повести, где описывается реакция «молодого человека», возмущившегося издевательствами над Башмачкиным.

<sup>13</sup> *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. С. 100.

<sup>14</sup> См. наст. изд., с. 117 и далее.

<sup>15</sup> Заглавие принадлежит не Гоголю, а редактору его сочинений.

# IX. Где и когда?

(Из комментариев к «Мертвым душам»)

## 1

Применительно к хронотопу гоголевских произведений — и особенно к «Мертвым душам» — этот вопрос получает интригующее и, можно сказать, антитетическое решение, впрочем, зависящее от общего взгляда на писателя. Ведь если Гоголь — «последовательный реалист», основатель «натуральной школы», то естественно ждать от него точных указаний относительно времени и места действия. Если же приверженец (и в значительной степени создатель) особого иррационального и алогичного стиля, то такие ожидания не оправданы и неуместны.

Сам автор «Мертвых душ», кажется, охотно идет навстречу одной из этих точек зрения, а именно первой, по крайней мере однажды совершенно определенно локализуя время действия. Мол, «все это происходило вскоре после достославного изгнания французов», то есть в период, наступивший сразу же после завершения войны 1812 г. Однако косвенными данными размывается как верхняя, так и нижняя граница этого периода. Вот несколько примеров.

Председатель палаты декламировал «Людмилу» Жуковского, «которая еще была тогда непростывшею новостью». Хотя полемика по поводу стихотворения длилась по крайней мере еще десятилетие, но речь здесь очевидно идет о времени его публикации (1808), то есть о времени до 1812 г. Вместе с тем предположение чиновников, что Наполеона «выпустили» «с острова Елены», локализует действие периодом с 1815 г. (год высылки Наполеона на остров Святой Елены) по 1821 г. (год его смерти). Чтение Чичиковым «послания в стихах Вертера к Шарлотте», то есть, очевидно, стихотворения В.И.Туманского «Вертер к Шарлотте (за час перед смертью)», говорит о том, что описываемые события могли иметь место после 1819 г. (в этот год в журнале «Благонамеренный» появилось указанное стихотворение). Реплика почтмейстера «об Ланкастеровой школе взаимного обучения»

также указывает или на тот же 1819 г., когда было открыто в России «Общество училищ взаимного обучения», или же, что логичнее, на более позднее время, когда возросли известность и популярность этого метода (в 1820 г. вышло «Описание взаимного обучения по системе Ланкастера»); тремя-четырьмя годами позже началось бурное распространение списков грибоедовского «Горя от ума» с выпадом графини Хлестовой против «Ланкартачных взаимных обучений»).

Сдвигают верхнюю границу описываемых событий и реалии, связанные с освободительной войной греков в 1821–1829 гг.: восстание в Миссолонги, сделавшее известным имя его организатора Александра Маврокордато, произошло в 1822 г.; имя другой участницы войны, Бобелины (Боболины), приобрело широкую популярность после ее убийства в 1825 г.; и т.д. Греческие события находили в России широкий отклик и на исходе десятилетия; их обсуждают персонажи «Ганца Кюхельгартена», датированного Гоголем 1827 г.

Упоминание о том, что «двуглавые государственные орлы» на питейных заведениях заменены другой надписью, маркирует действие поэмы периодом после 1826 г., когда была отменена казенная питейная монополия<sup>1</sup>. Вместе с тем появляется по крайней мере одна реалья, которую с большой долей вероятности можно отнести к еще более позднему времени, — упоминание Чичиковым большой эпидемии («...недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, немало...»); ведь скорее всего подразумевается холерная эпидемия 1831 г. Если это так, то настоящая деталь входит в противоречие с данными второго тома, а именно упоминанием, что у Хлобуева чуть ли не половина крестьян «померли от эпидемической болезни». Есть все основания считать, что здесь идет речь именно о холерной эпидемии 1831 г., а между тем действие второго тома хронологически, как это следует из текста, отделено от первого тома значительным промежутком времени. Далее, упоминание в VIII главе «нижнего земского суда» как действующего учреждения говорит о том, что события происходили не позже 1837 г., когда нижний земский суд был переименован в земский суд.

Ряд хронологических ограничений устанавливается реалиями, связанными с осуществлением аферы Чичикова, который официально приобретает крестьян без земли, на вывод и выборочно — только мужского пола. Между тем по именному указу Сената от 2 мая 1833 г. крестьян было «безусловно запрещено продавать и уступать по дарственным записям отдельно от семейств, как с землею, так и без земли». «Конечно, продажа людей на прежних основаниях продолжалась иногда и после этого <...> Но это были уже злоупотребления, за которые виновные подвергались ответственности»<sup>2</sup>. Однако в «Мертвых душах» как партнеры по сделке, так и участвующие в ее оформлении чиновники исходят из ее полной легальности.

Далее, согласно высочайше утвержденному в 1841 г. мнению Государственного совета, «покупать крестьян может только лицо, владеющее уже населенным имением, к которому покупаемые и должны быть приписаны; поэтому, при совершении крепостных актов, присутственные места должны потребовать от покупателя крестьян без земли, к какому недвижимому населенному своему имению намерен он приписать тех людей»<sup>3</sup>. В «Мертвых душах» же совершение купчей в казенной палате обходится без всех этих формальностей; председатель, узнав о том, что крестьяне куплены на вывод в Херсонскую губернию, удовлетворился лишь вопросом, имеется ли у Чичикова «земли в достаточном количестве». Кстати, на соответствующие неточности обратил внимание С.Т.Аксаков в письме Гоголю от 3 июля 1842 г.: «...Крестьяне на вывод продаются с семействами, а Чичиков отказался от женского пола...»<sup>4</sup>. Однако Гоголь оставил эти слова без внимания, что может быть объяснено двояко: или же он исходил из того, что действие первого тома имеет место до появления закона 1833 г., не говоря уже о распоряжении 1841 г., или же (что более вероятно) просто не придавал прозвучавшему упреку никакого значения.

Между тем замечания Аксакова характерны для реакции первых гоголевских читателей вообще, в большинстве своем воспринимавших «Мертвые души» как произведение о *современности*. Этого же мнения придерживались впоследствии и многие литературоведы; так, Н.А.Котляревский полагал, что Гоголь отнес описываемые события к прошлому, к эпохе войны 1812 г., лишь для того, чтобы обезопасить себя, — «мистификация была очень наивна, но не нужна»<sup>5</sup>.

На основании указанных выше и некоторых других данных предпринимались и попытки более точно локализовать действие поэмы. В.Данилов приходил к выводу, что «оно происходит несколько лет спустя после 1815 г., когда была объявлена первая после изгнания французов ревизия, седьмая по счету, манифест о которой был издан 20 июня»<sup>6</sup>. По мнению же А.А.Елистратовой, «многие подробности позволяют отнести <...> начало <действия> ко второй половине царствования Александра I»<sup>7</sup>.

Еще конкретнее Е.С.Смирнова-Чикина, буквально по годам расписавшая биографию главного героя, начиная с его участия в сооружении «казенного весьма капитального строения», которое идентифицируется с храмом Христа Спасителя в Москве. Закладка храма имела место 12 октября 1817 г. на Воробьевых горах; спустя почти десять лет, 16 апреля 1827 г., когда обнаружили злоупотребления, комиссия по сооружению храма была упразднена, а двое ее членов преданы суду<sup>8</sup>. Принимая эту дату за исходную (в действительности дело тянулось еще 8 лет и было закончено лишь в 1835 г.), исследовательница выстраивает такой ряд: «... Чичиков <...> был отрешен от



должности и его имущество было обращено в казну в 1827 г. <...> После долгих хлопот ему удалось добиться при помощи взяток «уничтожения запачканного послужного списка», перейти на другую службу — в таможду на польской границе, скажем, в 1828—1829 гг.; там он служил не очень долго, по крайней мере года два — 1828—1830 гг. или 1829—1831 гг., <...> увернувшись от уголовного суда за проделки на таможде, он, коллежский советник по чину, «принужден был заняться званием поверенного» (опять в Москве) в 1830—1831 гг., не раньше. Поездки его и первые покупки начались в 1831—1832 гг., перед самой ревизией 1833 г.»<sup>9</sup>.

Однако не выдерживает критики уже исходный момент этих расчетов — идентификации «капитального строения» с храмом Христа Спасителя. Можно говорить лишь о том, что историей этого строительства, хорошо известной Гоголю (еще в письме от 10 февраля 1831 г. к матери он упоминал, что «комиссия построения храма в Москве уничтожена по причине страшных сумм, истраченных ее чиновниками»), был подсказан соответствующий эпизод; однако же в ходе работы над текстом он получил «независимую», самостоятельную роль. Характерно, что в окончательной редакции было снято упоминание «комиссии построения храма Божьего» и здание стало «казенным»; лишь в качестве некоего реликта первоначальной редакции осталось определение домов, построенных чиновниками на ворованные деньги, как домов «гражданской архитектуры» — здесь *гражданский* стиль явно противостоит *церковному* стилю храма<sup>10</sup>. При этом уже в черновой редакции события происходили не в Москве, где строился храм Христа Спасителя, а в провинциальном «губернском городе». Словом, с самого начала Гоголь хотел избежать какой-либо привязки этих событий к реальным фактам.

## 2

Все это имеет принципиальный смысл. Дело в том, что попытки более или менее точно локализовать действие поэмы противоречат ее поэтике, в которой отчетливо проступает главная тенденция — противопоставления или, вернее, *отличения прошлого от настоящего*, без конкретизации этого противопоставления. Намечается эта тенденция с первых страниц: орлы на питейных заведениях «*теперь* уже заменены лаконичною надписью...»; сапогам Собакевича «вряд ли где можно найти отвечающую ногу, особливо в *нынешнее* время...»; «может быть <...> станут говорить, что *теперь* нет уже Ноздрева»; «письмо было написано в духе *тогдашнего* времени» и т.д. В пределах же этого «прошлого» (или «настоящего») Гоголь довольно свободно обходится с реалиями, смешивая их и допуская анахронизмы.

Очевидно, здесь проявилась общая закономерность его художественного письма, которая запечатлелась также в вольном и противоречивом фиксировании времен года. Об этом уже говорилось в книге «Поэтика Гоголя» (см. наст. изд., с. 241), — повторим сейчас (и добавим некоторые новые) детали. Отправляясь делать визиты помещикам, Чичиков надел «шинель на больших медведях»; по дороге он видит мужиков в «овчинных тулупах» — все это указывает на то, что события происходят в холодную пору. Но затем Манилов встречает гостя «в зеленом шалоновом сюртуке»; в имении помещика видятся «подстриженный дерн», «клумбы с кустами сиреней и желтых акаций», «пруд, покрытый зеленью»; словом, вполне летний пейзаж. То, что все это не *lapsus calami*, не «ошибки пера», подтверждается авторской правкой: в черновой редакции определенно указывалось, когда происходит действие («День, несмотря на то, что *лето было на исходе* — был еще довольно жарок...»); затем это ограничение отпало. Гоголь явно не хотел связывать себя привязкой к календарю (ср. пушкинское замечание, что время в «Евгении Онегине» «расчислено по календарю»). В «Мертвых душах» детали обстановки, элементы сезонного пейзажа проистекают из сути образа или ситуации, порою резко противореча друг другу: так, для Манилова оказались необходимы пестрые, летние цвета; для Чичикова — краски и подробности, создающие впечатление важности и солидности. (В черновом тексте другой главы «шинель на больших медведях» непосредственно соотносится с соответствующей поведенческой установкой персонажа: «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 детали.)

И разноречивой в других реалиях, уже не «сезонного» рода, по-видимому, возникает на той же почве — реалии эти обусловлены определенными темами, подчас противореча друг другу хронологически, но оставаясь в пределах характеристики «прошлого». Важнейшие среди этих тем: Отечественная война 1812 г., связанная с мотивами общенационального единения и подъема на фоне более поздней, «современной» раздробленности интересов, эгоизма и меркантильности; далее — начальная стадия русского романтизма (первые баллады Жуковского), к которому восходят мотивы жизни сердца, элегических разочарований, словом, весь комплекс идей «внутреннего человека» как в их серьезном (преимущественно «авторском», то есть сообщаемых в «лирических отступлениях»), так и пародийном проявлении (сфера персонажей); далее — греческая тема, имеющая отношение к развитию мотивов телесной силы и богатырства, причем также в их

серьезном («Здесь ли не быть богатырю...») и пародийном выражении («богатырь» Собакевич); и т.д.

Принципиальная же оппозиция «прошлое – настоящее» очевидно устраивала автора «Мертвых душ» в самом общем виде, уже самым своим существованием, поскольку создавала эпическую дистанцию, столь характерную для исторического романа (в частности, для Вальтера Скотта): эта дистанция, с одной стороны, усиливала возможности комического освещения событий и героев (взгляд на них с позиции «сегодняшнего дня» – прием, которым активно пользовался Вальтер Скотт), а с другой – оправдывала окраску, «заражение» (Ansteckung) авторской речи интонациями персонажей<sup>11</sup>. Вместе с тем хронологическая дистанция там, где это было надо, мотивировала спокойствие, замедленность и обстоятельность описания (ср. гоголевские слова о том, что он ведет рассказ «спокойно, как летопись» – из письма В.А.Жуковскому от 12 ноября н. ст. 1836 г.).

Необходимо учитывать также место первого тома во временной перспективе всего замысла: «...Гоголь задумывал широкий захват времени для похождения героя; а для этого, раз он начал писать “Мертвые души” в 1835 г., он должен был строить распространение времени не насчет будущего, а только насчет прошедшего»<sup>12</sup>, то есть, так сказать, *в глубь исторического времени*. Ведь предполагалось, что действие последующих томов еще более приблизится к современности. Разумеется, и в этом случае речь может идти не о точной соотнесенности реалий, но о впечатлении, художественном эффекте – эффекте плотного вхождения в современность.

### 3

Реалии *места действия* также определены в поэме в самом общем виде. «...Город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц»; ближе к Москве, а от Казани дальше (разговор двух мужиков о «колесе»), но какой город – не уточняется; важно, что это типичный губернский город в Средней России. Его характерность подчеркнута с первых страниц («...город никак не уступал другим губернным городам: сильно была в глаза желтая краска на каменных домах...» и т.д.). Город не на Украине (отдаление от украинского локуса заботило Гоголя еще при написании «Ревизора» – см. в наст. изд. работу «Место и время»), а именно в Средней России, то есть не на Севере или, скажем, в Сибири – это уже другие, особые миры (к сибирскому локусу автор «Мертвых душ», скорее всего, собирался обратиться в третьем томе).

В контексте же общего художественного строя поэмы, с ее гиперболизмом, гротескной окраской, стилистическими перебоями, усе-

редненность городского облика и пространства в целом порождала сложное впечатление и, соответственно, получала самые различные интерпретации. Для одного из младших современников Гоголя «величайшее достоинство» «Мертвых душ» «состоит в глубоком понимании той местности, о которой говорится в рассказе»<sup>13</sup>. Напротив, в начале XX века С.А. Венгеров совершенно отказал «Мертвым душам» в верности отображения губернского, как и всякого другого города, рассматривая поэму в рамках своего тезиса о том, что «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни». Впрочем, исследователь полагал, что это не столько недостаток, сколько своеобразие художественного почерка: «...В “Мертвых душах” правдоподобие столь искорено, элемент фантастики столь интегрально входит в концепцию произведения, что и надобности никакой нет в сколько-нибудь точном воспроизведении действительности»<sup>14</sup>.

Принципиальное значение вопросу о неопределенности места действия поэмы придал И.Ф. Анненский: «Из какой полосы России взяты Коробочки, Митяи и Миняи? <...> Что это в сущности за страна?» Затрудненность ответа объясняется тем, что философское и символическое содержание поэмы не вмещается ни в какие пространственные или временные рамки: «Пусть вместо России он изобразил нам Атлантиду, но от этого стали еще ярче и еще великолепнее те дышащие жизнью символы, в которых светятся мириады наблюдений и умов <...> ...“Мертвые души” не могли бы уместиться ни в одну чисто реальную обстановку»<sup>15</sup>.

Пожалуй, из приведенных откликов о локусе «Мертвых душ» суждение Анненского — наиболее точное: оно не оспаривает реально-го, базового основания гоголевского пространства, но поднимает его до более высокого, удаляющегося в перспективе, символического, до конца не определяемого и никогда не определимого уровня.

Впрочем, все это, как мы видели, можно было бы отнести и к категории времени, то есть к гоголевскому хронотопу в целом.

2004

### Примечания

<sup>1</sup> Гредингер Михаил. Основы питейной монополии в России. Рига, 1895. С. 27.

<sup>2</sup> Романович-Славатинский А. Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права. СПб., 1870. С. 304, 344. См. также: Семевский В.И. Крестьянский вопрос в России в XVIII и первой половине XIX века. Т. 2. СПб., 1888. С. 553.

<sup>3</sup> Романович-Славатинский А. Указ. соч., С. 304.

<sup>4</sup> Переписка Н.В. Гоголя в двух томах. Т. 2. М., 1988. С. 23.

<sup>5</sup> Котляревский Н.А. Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842. Петроград, 1915. С. 397.

<sup>6</sup> Данилов Вл. «Мертвые души» Гоголя как хроника русской жизни 20-х и 30-х годов // Русский язык в школе. 1923. Кн. 4. С. 6.

<sup>7</sup> Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 105.

- <sup>8</sup> Мостовский М. История Храма Христа Спасителя в Москве. М., 1882. С. 218, 229, 230.
- <sup>9</sup> Смирнова-Чикина Е.С. Поэма Н.В.Гоголя «Мертвые души». Литературный комментарий. М., 1964. С. 174.
- <sup>10</sup> Отмечено В.М.Гуминским в его статье «Гоголь и Александр I (из комментариев к «Мертвым душам»)» // Н.В.Гоголь и мировая культура. Вторые Гоголевские чтения. М., 2003. С. 118.
- <sup>11</sup> Понятие «Ansteckung» применительно к раннему Достоевскому развивает Вольф Шмид (см.: *Schmid Wolf. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973. S. 59* и далее).
- <sup>12</sup> Данилов Вл. Указ. соч. С. 7.
- <sup>13</sup> Майков В.Н. Сто рисунков из сочинения Н.В.Гоголя «Мертвые души» // Отечественные записки, 1847, № 2, отд. 6, с. 76; см. также: *Майков В.Н. Литературная критика. Статьи и рецензии. Л., 1985. С. 307.*
- <sup>14</sup> Венгеров С.А. Собр. соч. Т. 2. СПб., 1913. С. 136.
- <sup>15</sup> Анненский Иннокентий. Художественный идеализм Гоголя, 1902 // *Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 225.*

## Х. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица»

---

Гоголь принадлежит к тем писателям, которые существенно изменили соотношение между стилем и такими художественными компонентами, как, скажем, сюжет, фабула, тема. Говоря словами А. Белого, стиль у Гоголя стал «вторичным произрастанием сюжетной фабулы»<sup>1</sup>, как бы ее новым обновленным выражением. О, мы сегодня, конечно, все хорошо усвоили, что вне стиля не существует ни сюжета, ни фабулы! И однако соотношение между тем и другим – величина переменная. Простейший читательский опыт подтверждает сказанное: есть вещи (романы, пьесы, рассказы), которые производят на нас впечатление в более или менее подробном пересказе. Гёте говорил Эккерману, что некоторые произведения будят в нем определенные представления благодаря своему доминирующему мотиву и исключают необходимость познакомиться с этими произведениями полностью. «Из этого вы можете заключить, – говорил Гёте, – какую огромную важность имеет тема...» «Настоящая сила и влияние стихотворения заключается в ситуации, в содержании...»<sup>2</sup>. К Гоголю это положение можно применить лишь с определенной оговоркой. Конечно, и у него огромную роль играют тема, ситуация и т.д., но вне стилистической обработки они просто не существуют и ничего нам не говорят. Как писал А. Белый, гоголевское содержание зарыто в детали, и, «не приняв во внимание особенности гоголевского сюжета... будешь глядеть в книгу, а видеть фигу»<sup>3</sup>.

### 1

Начнем с одного пассажа из «Мертвых душ». Все помнят, что Манилов мечтал построить каменный мост с купеческими лавками по обеим сторонам. Неожиданно это место приобрело в последнее время необычайную популярность, в чем немалую роль, видимо, сыграло привходящее обстоятельство – расширение наших культурных

и туристских связей с зарубежными странами. Люди, побывавшие в Италии, обратили внимание, что похожие сооружения есть во Флоренции и Венеции (Понте Веккьо и мост Реалте), вспомнили, что «Мертвые души» писались в Италии, и вывели заключение о прямом воздействии окружающей действительности на гоголевское художественное письмо. Вначале эту мысль сообщили литературоведы, потом она стала достоянием средств массовой информации.

Вот пример.

«Неделя» (1983, № 33, раздел «Голос минувшего»): «В “Мертвых душах” при внимательном рассмотрении легко обнаружить итальянские реалии... Будь это каменный мост, о котором мечтал праздно мыслящий Манилов, с лавками по обеим сторонам, мост, в котором без труда можно узнать знаменитый флорентийский Понте Веккьо».

То же самое писали журнал «Советский музей» (1982, № 12, с. 72), газета «Советская Россия» (1984, 8 января. Раздел «Наши публикации»)...

Все это было бы весьма любопытно, если бы не одно обстоятельство. Первую сохранившуюся черновую редакцию поэмы с большей долей вероятности датируют 1836–1839 годами; рукопись начинается с главы о Манилове, которая, следовательно, создана еще до приезда Гоголя в Италию. А между тем интересующее нас место в ней уже полностью выписано. «Иногда глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил он [Манилов] о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, на котором бы были по обеим сторонам лавки и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян».

Но главное, пожалуй, не в этом. Те, кто проводит только что указанную прямую аналогию, совершенно игнорируют стилистический смысл гоголевского образа. В самом деле: и Понте Веккьо во Флоренции, и Реалте в Венеции несут в себе определенную, причем двойную, целесообразность: коммерческую и эстетическую. Коммерческую — потому что мост над рекой (или каналом) является центром коммуникации; городской житель не один раз в неделю (а может быть, и в день) пройдет по мосту и невольно остановит свое внимание на расположенных по обеим сторонам торговых лавках. Эстетическую целесообразность — потому что эти мосты красивы, очень красивы; каждый, кто видел их, мог в этом убедиться.

Но гоголевский образ заряжен прямо противоположным смыслом. Разве случайно, что это мост не над рекой, а над прудом, который, конечно, не нуждается в подобном средстве коммуникаций? Получается, что продавцы и покупатели (причем *крестьяне* — тоже немаловажная для Гоголя деталь) должны специально забираться на мост над прудом, чтобы сделать необходимые покупки. В эстетическом же смысле капитальный мост через пруд (Манилов строит его из камня!) — зрелище

нелепое и неэстетичное. Таким образом, целесообразность маниловского моста именно в том, чтобы не иметь никакой целесообразности.

И в этом смысле указанное место чрезвычайно характерно для всего стилистического строя поэмы. Можно сказать даже, что эта квинтэссенция ее стиля, ибо здесь нарочито зафиксированы два вида нецелесообразности в мире Маниловых и Чичиковых – чисто хозяйственная (практическая) и эстетическая. В «Мертвых душах» они растекаются двумя потоками, иногда, впрочем, соединяясь вместе.

Пример хозяйственной (практической) нецелесообразности – хотя бы дом того же Манилова, стоявший «одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытый всем ветрам, каким только вздумается подуть».

Пример эстетической нецелесообразности – дом другого помещика, Собакевича. Все в этом сооружении основательно и прочно, однако за счет красоты и симметрии. «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».

И в том и в другом случае нецелесообразность переходит в прямую несуразность. В «Мертвых душах» до изощренности, до предельного художественного совершенства развита гротескная поэтика *несуразности*. Эта поэтика состоит в нарочитом – порою подчеркнутом, но чаще всего неаффектированном, вкрадчивом, непроизвольно-наивном, по-гоголевски тонком и как бы непреднамеренном нарушении нормы. Например, описание «общей залы» в губернской гостиной: все здесь было «что и везде; только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал».

Это пример поэтики несуразности в интерьере. Другими сферами ее проявления могут быть описания внешнего вида предметов, дорожных происшествий, размышлений и высказываний персонажей и т.д. Сфера размышлений и высказываний персонажей особенно плотно насыщена несуразностью и нелепицей. Тут человеческая глупость, отсутствие не только элементарного соображения, но и примитивнейшей логики одерживают одну победу за другой. Когда почтмейстер (глава X – совещание у полицеймейстера) вывел заключение, что Чичиков – капитан Копейкин, совершенно упустив из виду, что Копейкин без руки и ноги, а у Чичикова, слава богу, все на месте, то он тем самым возвел некую нелепую мыслительную постройку, аналогичную мосту Манилова.

Наконец, сферой проявления поэтики несуразности становятся и поступки персонажей. Тут стиль самым прямым образом связан с фабулой и сюжетом. Ведь все центральное событие – афера Чичикова (покупка, с целью обогащения, мертвых душ, то есть умерших



крепостных крестьян) — достаточно сложно и проблематично. В том числе и в смысле индивидуальной, лично-корыстной целесообразности. Как ни ощутим куш, который время от времени срывает Чичиков, главная цель отступает от него все дальше и дальше, подобно миражу в раскаленной пустыне, и этот мираж — если хотите — сродни фантастическому сооружению Манилова.

Но Гоголь идет и дальше, решительно распространяя найденную им формулу несуразности, так сказать, на внесценических героев поэмы, которым, собственно, несть числа. Так рождаются горькие строки о человеческих заблуждениях и ошибках: «Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины... И сколько раз, уже наведенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захоластья, 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?»

Но из приведенного же примера можно заключить, что в глубине гоголевского алогизма просматривается некая нарушаемая (или искаженная) логика. «Болотные огни», «непроходимое захоластье», «слепой туман» — типичные у Гоголя сигналы ослепления и помутнения — предполагают, что где-то рядом, хотя и неузнанная или потерянная, пролегает прямая дорога к «вечной истине». «Дорога», «вечная истина» и т.д. — тоже характерные образы гоголевского стиля, причем в его просветительской, моральной, подчас даже морализаторской ориентации.

В советском литературоведении эта ориентация стала предметом пристального внимания — больше всего, пожалуй, в ценной монографии А.А.Елистратовой «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» (М., 1972). Было показано, что между творчеством Гоголя и произведениями многих писателей-просветителей немало точек соприкосновения; больше того, было показано, что в сознании автора «Мертвых душ» — художника и мыслителя — существовал мощный просветительский пласт. Однако для Гоголя это соображение хотя и правильное, но одностороннее. Оно ставит писателя в некоторое преемственное отношение к предшественникам и современникам, но совершенно не объясняет, почему в наше время Гоголь приобретает такую популярность, почему в культуре XX века все сильнее и сильнее становится его голос. Переводя это ощущение на язык эстетических категорий, приходишь к выводу, что в сложном гоголевском мире просветительский пласт — это именно только пласт, над которым расположены другие пласты. Причем это расположение есть род взаимодействия и борьбы: норма сталкивается с антинормой, разумное с алогичным, выверенное с аб-

сурдным, целесообразность с несуразностью, — и это столкновение отпечатывается в самой поэтике гоголевского стиля.

## 2

Теперь обратимся к другому гоголевскому образу, поднимающемуся до уровня символа, к «лицу». Упомянутый образ стал предметом содержательного разбора в статье С.Г.Бочарова «Загадка “Носа” и тайна лица», рассмотревшего динамическую антиномию «нос» — «лицо» и показавшего, что последняя передает «разрыв в человеке», «вопрос и тайну человеческого образа»<sup>4</sup>.

Но, кажется, еще совершенно не обращено внимание на парадоксальную у Гоголя стилистическую роль этого образа, проистекающую, впрочем, из некоторых грамматических и акустических предпосылок.

Парадокс в том, что слово *лицо* изначально обозначает нечто определенное, личное, даже личностное и, конечно, сугубо человеческое. Между тем с помощью самой грамматической фактуры в слове заложены некая безличность и нарочитая стертость: прежде всего, это средний род, некая промежуточность и гермафродитизм (ни то, ни сё, говоря словами Гоголя); затем важны ассоциации с кольцом (лицо — кольцо), то есть некая округлость, гладкость, законченность. Разумеется, это лишь потенции, которые могут быть нейтрализованы или даже обращены в свою противоположность. Но что касается Гоголя, то он сполна использует эти возможности в указанном только что направлении.

Присмотримся к его определениям лица. Лицо у Гоголя не имеет обычно ярких свойств. Лица же, не имеющие свойств, различаются лишь объемом, массой. Поэтому «полнота» и «толщина» — излюбленные и часто единственные определения.

В «Ревизоре» Городничий с напряжением вспоминает интересующего его учителя: «...вот этот, что имеет *толстое* лицо... не вспомню его фамилию...» В «Тарасе Бульбе» Андрий видит, что вместо красавицы полячки «выглядывало из окон какое-то *толстое* лицо». О приказчике в «Мертвых душах»: «Лицо его глядело какою-то *пухлою полнотою*». Здесь же, в связи с дорожными впечатлениями Чичикова, замечено: «Бабы с *толстыми* лицами... смотрели из верхних окон, из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья». «Толстое лицо» — в одном ряду с мордой теленка или свиньи, причем слепой мордой, незрячей, не имеющей глаз.

Еще пример из «Мертвых душ»: «Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки». Усилительной частицей *даже* бородавки вводятся как некий самый значительный и единственный признак лица.

Еще бывают лица глупые (Кочкарев – Подколесину: «Ну, взгляни в зеркало, что ты там видишь? *Глупое* лицо – больше ничего»), напоминающие лепешку (в «Мертвых душах» в трактире зеркало показывало «вместо двух четыре глаза, и вместо лица какую-то лепешку») и т.д.

Очень показательны также сравнения в «Записках сумасшедшего» камер-юнкерского лица с мордочкой Трезора: «Небо! какая разница!.. У камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто он обвязал его черным платком; а у Трезора мордочка тоненькая, и на самом лбу белая лысинка». «Разница» – в пользу Трезора, ибо его мордочка более «индивидуализирована» и снабжена оригинальной приметой, в то время как у камер-юнкера ничего своего нет.

Вспоминая крылатую (и, надо сказать, затертую) фразу Баратынского «Лица необщим выраженьем», приходишь к выводу, что в гоголевском художественном мире лицо обычно фигурирует в противоположной функции – стертости, похожести. Перед нами – «лица общее выраженьем».

На этой почве вырастает еще одна функция чисто гоголевского словоупотребления. «Лицо» – слово иерархическое; это, как говаривал И.С.Тургенев, не лицо, а особа. Но парадокс в том, что у Гоголя в качестве «особы» фигурирует именно *лицо*, и тут моментально вступают в свои права все отмеченные выше грамматические возможности и связанные с ними смыслы этого слова.

Давно замечено, что в «Шинели» предвестием появления «значительного лица» служит следующий эпизод. Когда Петрович предложил Акакию Акакиевичу пошить новую шинель, у него от неожиданности и испуга помутилось в глазах. «Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажным лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки». Генерал с заклеенным лицом! Лицо *без* лица! Причем появление его происходит в некую необыкновенную, кризисную минуту человеческой жизни, бедного существования Акакия Акакиевича.

Подобно тому как в житейском плане единственным отличием лица у Гоголя является объем, масса, так в плане административном главным признаком лица становится место в чиновничьей иерархии: ниже или выше. Все остальное или опускается, или подчинено этому моменту. Генерал на табакерке является как таинственный инкогнито – снова предвестие того обстоятельства, что и у значительного лица имя и фамилия будут опущены за ненадобностью.

Обратим, однако, внимание: для обозначения указанного признака Гоголь выбирает определение не «высокий» (что, казалось, было бы логичнее), а «значительный»: «значительное лицо». Дело в том, что «высокое» – это только иерархия. «Значительное» – иерархия плюс вытекающие отсюда манеры, способ держаться и говорить, поведение, внешний отпечаток, в том числе и на самом лице.

Кстати, это обстоятельство также предвосхищается еще в сценах с Петровичем: «В *лице* его показалось выражение такое *значительное*, какого Акакий Акакиевич никогда еще не видал». Своеобразное гоголевское двойничество! В облике Петровича внезапно проглянул другой персонаж — «*значительное лицо*»...

Значительность становится как бы единственным, концентрированным признаком, позволяющим соизмерять лица и видеть их относительность (так же как относительна полнота — всегда же можно представить себе лицо еще более полное). На этом основан неподражаемый комизм гоголевских каламбуров: «Нужно знать, что одно *значительное лицо* недавно сделался *значительным* лицом, а до того времени он был *незначительным* лицом. Впрочем, место его и теперь не почиталось *значительным* в сравнении с другими еще *значительнейшими*. Но всегда найдется такой круг людей, для которых *незначительное* в глазах прочих есть уже *значительное*». В высшей степени содержательным является здесь сочетание глагола с мужской формой окончания с существительным среднего рода: «*значительное лицо* недавно сделался», «*значительное лицо* находился...» Значительность как бы вступает в противоречие с признаками пола, перемещая своего обладателя на некий уровень неопределенности, промежуточности, бесполости, где все измеряется лишь одним — количеством значительности.

Вот почему, кстати, не удастся обычно адекватный иноязычный перевод соответствующих пассажей. Скажем, в немецких изданиях «Шинели» *значительное лицо* фигурирует как «die hochstehende Persönlichkeit», то есть высокопоставленная личность; или «der einflussreiche Mann» — влиятельный человек. Но тем самым стираются все присущие среднему роду от слова «лицо» значения промежуточности, неопределенности и т.д., не говоря уже об имеющемся в русском оригинале нарочитом противоречии родов (в существительном и в глаголе).

Однако, с другой стороны, само качество среднего рода и связанные с ним значения промежуточности, неопределенности и так далее важны в том отношении, что подключают гоголевский образ к мировой гротескной традиции и тем самым усиливают его эффективность. По удачному определению В.Кайзера, «гротескное есть форма выражения для “Оно”, ибо “Оно” (Es) наиболее адекватно передает “нечто враждебное, отчужденное и нечеловеческое”»<sup>5</sup>. К Гоголю это определение подходит и не подходит. Подходит, ибо его художественный мир обладает всеми отмеченными выше свойствами гротескного мира. Не подходит, ибо само гротескное начало — особенно в движущейся перспективе гоголевского творчества — глубоко погружено в «дрязг и сор» повседневности, слито с движением обыкновенной пошлой жизни<sup>6</sup>.

Таков типичный стилистический и смысловой рельеф лица в гоголевском описании. Но было бы ошибкой поставить здесь точку и

не увидеть противоположной тенденции, аналогичной той, которая осложняет гоголевскую поэтику несуразности и алогизма. Есть у Гоголя сила, которая время от времени прорывает безличность и стереотипность лица, озаряя его неожиданным и подчас странным светом. Это глаза, взгляд — образ, который нередко тоже насыщается значительным, высоким символизмом.

Тут надо сказать, что этот гоголевский образ — глаза, взгляд, видение — обладает огромным объемом значений. Часть этих значений указана Леоном Штильманом. Это, во-первых, «всевидящее око», взгляд с высоты, которому открываются широкие пространства, как в «Страшной мести» («...Вдруг стало видимо далеко во все концы света») или, в иной тональности, в «Мертвых душах» (мечтания Манилова об «огромнейшем доме», «с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву...»). Во-вторых, взгляд, который уступает воздействию страшной силы, который сулит гибель, как в финале «Вия» («“Не гляди!” шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул»); не смотреть — равносильно здесь другому состоянию: не быть увиденным<sup>7</sup>. Своеобразный эффект страуса (добавим мы), прячущего голову под крыло... И в том и в другом случае взгляд соотнесен с магическими, потаенными или открытыми, силами гоголевского универсума.

С этими силами соотнесен и другой комплекс значений, причем в характерном для Гоголя аспекте обыкновенного, «низового» прошлого, недолжного. Ведь согласно традиции, принятым представлениям — художественным, эстетическим, да и повседневным, — глаза — наиболее полное воплощение духовности, прорыв сквозь телесную оболочку внутреннего человека («глаза — зеркало души»). Должно быть так, но так не происходит. Поэтому неслучайно, что в «Мертвых душах» (как и в большинстве произведений Гоголя) в портрете персонажей глаза или никак не обозначаются (так как они просто излишни), или оттеняются их механистичность и безжизненность. Опредмечивается то, что по существу своему не может быть определено. Так, Манилов «имел глаза сладкие как сахар» (гастрономический план оттесняет внутреннего человека); у Плюшкина глазки бегали «как мыши» (та же функция вытеснения выполнена с помощью анималистики), а применительно к глазам Собакевича отмечено лишь то орудие, которое употребила на этот случай натура: «большим сверлом ковырнула глаза» (как в деревянной кукле!).

Очень характерно применение к глазам эпитета «оловянный». В современной Гоголю литературе хорошо были распознаны изобразительные возможности этого эпитета. У одного из персонажей романа Антония Погорельского «Монастырка» (ч. 1, 1830) — «большие глаза... которые по неопределенному их цвету и по невыразительно-

сти можно было бы назвать оловянными». В романе М.Н.Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) поляк, на лице которого отражались лишь «спесь, чванство и глупость», имел «огромные, оловянного цвета круглые глаза». У Н.А.Полевого в «Клятве при гробе Господнем» (1832) читаем: «Глаза старухи, подобясь двум оловянными кружкам, глубоко укатились в глазные впадины, как будто боясь глядеть на свет, где так много времени означено было для них только единообразным зрелищем бедной, заботливой жизни и нужд непрерывных». Оловянные глаза почти всегда сопрягаются со значением единообразного, бедного, неопределенного, невыразительного, глупого и т.д.

Гоголь доводит этот мотив до предела, до обозначения полной безжизненности. У настоятеля в «Кровавом бандуристе» «оловянные... глаза, которые, казалось, давно уже не принадлежали миру сему, потому что не выражали никакой страсти...». (В дальнейшем образ оловянных глаз получит глубокое значение в поэтике Салтыкова-Щедрина.)

Но вот размышления Чичикова, трезвого, положительного Чичикова, которого – после встречи с губернаторской дочкой – коснулось некое тревожное чувство. «Нет! сказал сам себе Чичиков: «женщины, это такой предмет...» Здесь он и рукой махнул: «просто и говорить нечего!..» И далее логика мысли привела его к глазам. «Одни глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек – и поминай как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь... Так вот зацепит за сердце, да и поведет по всей душе, как будто смычком».

Не правда ли: какое странное, необычное признание! И какая высокая поэзия! Человек «средних лет и осмотрительно-охлажденного характера», не знавший возвышенных движений души, никогда не забывавший про свою выгоду, вдруг готов потеряться в женском взгляде!

Аналогичное место есть и в «Женитьбе». Кочкарев, побуждая Подколесина побыстрее принять решение, говорит о невесте: «Ты расмотри только глаза ее: ведь это черт знает, что за глаза: говорят, дышат». Глаза, которые говорят, «дышат», – это уже не трафаретно, не пошло, напротив – высокопоэтично. Какие неожиданные слова в устах человека, которого Белинский – и в общем справедливо – определил так: «добрый и пустой малый, нахал и разбитная голова»<sup>8</sup>.

Возвращаясь к Чичикову, заметим, что указанное место родственно другим «странным» моментам в его поведении – например, вдохновенным размышлениям об умерших или беглых крестьянах. В.Г.Белинский считал, что «поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру»,

что Чичиков, человек гениальный «в смысле плута-приобретателя»<sup>9</sup>, не должен был произносить этих слов. С.П.Шевырев, со своих позиций, также считал упомянутое место неудовлетворительным, внутренне противоречивым. «...Прекрасны... думы обо всех мертвых душах... но напрасно приписаны они самому Чичикову, которому, как человеку положительному, едва ли могли бы прийти в голову такие чудные поэтические были...»<sup>10</sup>.

Но, с точки зрения Гоголя, все обстояло сложнее. «Поэтические были» контрастировали с сегодняшним состоянием Чичикова, но не с искомым идеалом. Противоречие должно было быть снято развитием во времени, то есть будущими изменениями и центрального персонажа, и художественного предмета, да, собственно, и всей русской жизни. И это противоречие, а также его разрешение есть кардинальная проблема всего гоголевского стиля.

В самом деле, Гоголь не только не сглаживает, но заостряет антиномии — скажем, между алогичным и разумным, целесообразностью и несуразным, безличием и стертостью лица и человеческой духовностью и определенностью. В то же время он страстно мечтает о гармоническом и глубоко органичном примирении антиномий и не мыслит для этого иного пути, как превращение зла в добро, существующего в искомое. Другого материала, помимо реального, он не знал и не хотел знать. Гоголю-реалисту важно найти модус перехода одного в другое — задача, которая отпечатывалась на всем его стиле, свидетельствуя о беззаветной честности, предельной самоотверженности и, увы, глубоком трагизме художественных исканий.

1987

### Примечания

<sup>1</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 43.

<sup>2</sup> *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 265.

<sup>3</sup> *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 45.

<sup>4</sup> Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 212, 206.

<sup>5</sup> *Kauser W.* Das Grotteske in Malerei und Dichtung. Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 1960–1961. S. 137, 136.

<sup>6</sup> См. об этом наст. изд. С. 249.

<sup>7</sup> *Stilman Leon.* «The All-Seeing Eye» in *Gogol // Gogol from Twentieth Century*. Princeton, New Jersey, 1974. P. 376–389. Первоначальная публикация статьи: «Всевидящее око у Гоголя» // *Воздушные пути*. Нью-Йорк, 1967, № 5. С. 279–292.

<sup>8</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 574.

<sup>9</sup> *Там же*. С. 427.

<sup>10</sup> «Москвитянин». 1842. № 8. С. 366.

# XI. «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: «...уничтожение 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 перекличек, 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»<sup>1</sup>. «Повесть концентрирует этот мотив, открывая в нем и серьезный и пародийный смыслы (Чичиков — “антиразбойник”)<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>. 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”»<sup>4</sup>. 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».

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, рассмотрим 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 Гёте о новелле: «Новелла – не что иное, как случившееся неслыханное происшествие» (И.П.Эккерман, «Разговоры с Гёте», 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»<sup>5</sup>, – это столкновение Копейкина с «вельможей», выпроводившим его из приемной. Участие Копейкина в кампании двенадцатого года, увечье, прибытие в Петербург – предыстория. Появление в ря-

занских 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 юношества»), и поэмы дантовского типа<sup>6</sup>. 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. Заклучая 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, остававшийся несколько минут погруженным в какое-то размышление...» и т.д.). Однако истины в этой версии оказалось еще меньше, чем в двух предыдущих, противоположных, ибо последние хотя бы отталкивались 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 и 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 Гёте 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 Сантильяны» Лесажа или, скажем, в «Русском Жил-блазе...» В.Т.Нарежного 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 дру-

гой 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 текстом<sup>7</sup>.

Обратимся теперь к этим связям. Все они так или иначе проистекают 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»<sup>8</sup>.

Затем характерна одинаковая направленность деятельности обоих — на государственное, казенное. У Чичикова такое направление — 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 привлекается 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 переключки тоже попа-

дают 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 призывали 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 авантюрой 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 все 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» Гёте; 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 романым (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 («сударь ты мой», «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

### Примечания

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова... С. 248.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 236.

<sup>4</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. М.; Л., 1930. С. 197.

<sup>5</sup> Петровский М.А. Морфология новеллы // *Arg roetica*. Под ред. М.А.Петровского. М., 1927. Вып. 1. С. 70.

<sup>6</sup> Подробнее см. наст. изд., с. 278.

<sup>7</sup> См. наст. изд., с. 433.

<sup>8</sup> 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., 1959. С. 148–149).

## ХII. Капитан Копейкин и его предшественники

(Из комментариев к «Мертвым душам»)

Наиболее полную концепцию реальных и литературных источников образа капитана Копейкина (а вместе с тем гоголевской поэмы в целом) предложил Ю.М.Лотман. По мнению ученого, идея «Мертвых душ» восходит, через посредство Пушкина, к судьбе вполне конкретного человека — Федора Федоровича Орлова (1792—1834).

Отставной полковник, герой Отечественной войны, потерявший в бою ногу, Орлов, по некоторым сведениям (не очень достоверным), стал разбойником и был прощен лишь по ходатайству его брата Алексея Орлова, личного друга императора Николая I. Фигура Федора Орлова весьма интересовала Пушкина, который был знаком с ним еще по Кишиневу, и когда поэт «обдумывал план “Русского Пелама”, собираясь ввести в роман Ф.Орлова, в его воображении вставал образ хромоногого, на деревянной ноге разбойника — героя войны 1812 года». Идея этого произведения, оставленного Пушкиным осенью 1835 г., якобы и послужила толчком к «Мертвым душам», причем «наиболее тесное соприкосновение пушкинского замысла и гоголевского воплощения сохранилось в фигуре Ф.Орлова — капитана Копейкина»<sup>1</sup>.

Однако выдвинутую гипотезу нельзя признать сколько-нибудь убедительной, прежде всего потому, что в якобы уступленном Гоголю замысле «Русского Пелама» (название условное, так как сохранившиеся наброски произведения автором не озаглавлены) отсутствует именно то, что составляет *суть* пушкинского совета и, соответственно, будущей гоголевской поэмы, а именно идея аферы с мертвыми душами. Это противоречит специфичности пушкинских подсказок вообще: так, его замысел произведения, переданный чуть позже Гоголю для комедии, состоял не просто в идее ревизора, но *ревизора ложного*, из чего вытекают все другие события и ситуация *qui pro quo* в целом. Кроме того, гипотеза об Ф.Орлове и «Русском Пелама» опирается на предположение, будто бы зерно «Мертвых душ» составила



история героя-разбойника, то есть будущего капитана Копейкина. Между тем таким зерном могло быть только «предприятие» главного героя (Чичикова), что ретроспективно подтверждается признанием Гоголя в «Авторской исповеди»: Я начал было писать, не определивши себе обстоятельного плана <...> Я думал просто, что *смешной проект, исполнением которого занят Чичиков*, наведет меня сам на разнообразные лица и характеры...» Появление же фигуры Копейкина предполагает такую продуманность замысла, такую основательность и детализированность обработки, когда уяснена не только основная сюжетная канва, но и эпизоды, связанные с нею (со «смешным проектом») более глубокой, ассоциативной связью, что как раз и имеет место в отношении «Повести о капитане Копейкине». Трудно поверить, что ее идея возникла уже на стадии разговора Пушкина с Гоголем, хотя само знакомство автора «Мертвых душ» с историей Федора Орлова не исключено.

Впрочем, называют и другое реальное лицо, причем уже непосредственно как прототип Копейкина – Илью (Иллариона) Ивановича Ларина, отставного фейерверкера, также знакомого Пушкину по Кишиневу. Сведения об этом человеке, содержащиеся в бессарабских воспоминаниях А.Ф.Вельмана и в его же рассказе «Илья Ларин» (Московский городской листок, 1847, 10 января), привели исследователя к мысли, что «грубый и беспутный, но честный и прямой Ларин был нечто в роде знаменитого гоголевского капитана Копейкина; и если верно известие, что сюжет “Повести” о нем был сообщен Гоголю Пушкиным, то легко предположить, что при этом последний имел в виду именно своего кишиневского знакомца»<sup>2</sup>. Как видим, бытовали какие-то устные сведения («известие») о том, что сюжет повести о Копейкине был подсказан Гоголю Пушкиным. Если это так, то, скорее всего, подобный сюжет не был вначале связан с «Мертвыми душами»; войдя же в поэму в качестве ее составной части, он органически соединил реальные истоки с истоками другого рода – литературными и фольклорными.

Обратимся же к последним. С одной стороны, история Копейкина была подготовлена давней сатирической и нравоописательной традицией; еще В.В.Гиппиус указал на то, что «образ служаки инвалида, страдающего от бюрократической заносчивости и небрежности», фигурировал в «Жиль Блазе» Лесажа<sup>3</sup>. Но Гоголю, безусловно, была более знакома соответствующая традиция в русской литературе, где сложился своего рода топос: заслуженный, израненный военный – в передней важного лица («Всеобщая придворная грамматика» Д.И.Фонвизина, «Почта духов» И.А.Крылова, «Вельможа» Г.Р.Державина и т.д.).

С другой стороны, «Повесть о капитане Копейкине» примыкала к типу произведений о благородных разбойниках; тут можно назвать

неизвестного Гоголю «Гаркушу, малороссийского разбойника» В.Т.Нарежного (эта незаконченная повесть появилась в переводе на украинский язык лишь в 1931 г., а в оригинале – в 1956 г.), а также хорошо известных ему «Разбойников» Шиллера и пушкинского «Дубровского», которого Гоголь мог прочитать лишь на последней стадии работы над поэмой (повесть появилась в 1841 г. в 10-м томе «Сочинений Александра Пушкина»<sup>4</sup>).

## 2

Наконец, гоголевская повесть ориентировалась и на фольклорный образ «вора Копейкина», персонажа песен, бытовавших во многих губерниях России и собранных в коллекции П.В.Киреевского. В числе его корреспондентов были В.И.Даль и Н.М.Языков; последнего, записывавшего песни в своей родной Симбирской губернии, Киреевский в письме от 21 февраля 1834 г. просил объяснить ему, «кто и когда был *вор Копейкин*»<sup>5</sup>.

В одном из собраний песен, в котором, в числе прочих, также был помещен цикл песен о Копейкине, есть пояснение редактора, относящееся к творческой истории «Мертвых душ»: «...Предлежащие образцы чрезвычайно любопытны еще в том отношении, что вместе с преданиями, их окружающими, породили под пером Гоголя знаменитый рассказ о проделках необыкновенного Копейкина в “Мертвых душах”; герой является там без ноги именно оттого, что по песням оступился ногою (то левою, то правою) и повредил ее; после неудач в Петербурге, появился он атаманом в Рязанских лесах (мы помним лично слышанные живые рассказы Гоголя на вечере у Дм. Н. С<вербее>ва)»<sup>6</sup>.

Существует точка зрения, что это свидетельство принадлежит не редактору П.Безсонову, а самому П.В.Киреевскому<sup>7</sup>. Так или иначе, но приведенная запись подтверждает интерес Гоголя не только к этим песням, но и «преданиям, их окружающим»; иначе говоря, для него важна была своего рода *мифологема Копейкина*, выходящая даже за пределы определенного песенного цикла.

К числу подобных «преданий» относится, очевидно, запись анекдота о «капитане Копекникове», сохранившаяся в бумагах семьи д'Аллонвилль и опубликованная французской журналисткой Дариа Мари (*Revue des études franco-russes*, 1905, № 2; «*Le brigand sans le vouloir*». Р. 48–63). На связь этого произведения с «Повестью о капитане Копейкине» (Копекников – конечно, французская транскрипция фамилии Копейкин или одной из ее разновидностей) обратил внимание итальянский исследователь Л.Пачини (*Leone Pacini-Savoj. «La Povest' o Kapitane Kopejkine», Comunicazioni al IV Congresso Inter-*

национале DEGLI Slavisti. Roma. Edizione di Recherche Slavistiche, 1958), хотя «маловероятно, чтобы Гоголь знал непосредственно этот “Русский военный анекдот”, опубликованный лишь в 1905 году»<sup>8</sup>. Вполне возможно, однако, знакомство писателя с каким-либо сходным текстом или устной версией, так же как с другими неопубликованными произведениями, имевшими хождение в рукописи.

Среди этих произведений давно обратили на себя внимание письма некоего Кропотова<sup>9</sup>. Редактор журнала, опубликовавший шесть таких писем, указывал в заметке «Мичман Кропотов и его прошения. 1808», что это — реальное лицо, служившее во флоте в первые годы царствования Александра I. Уволенный «с не совсем одобрительным аттестатом», Кропотов, добываясь места, «пустился странствовать по приемным министров и других влиятельных лиц», но — безрезультатно. Тогда Кропотов «вместо прошений по общепринятой канцелярской форме принялся составлять просьбы совершенно в новом роде, излагая их вычурным цветистым слогом». Хотя нельзя безоговорочно присоединиться к выводу публикатора, будто бы «Кропотов — первообраз гоголевского капитана Копейкина», но факт знакомства писателя с его прошениями вполне возможен — списки с этих прошений «в свое время во множестве ходили по рукам»<sup>10</sup>.

Фигура Кропотова вместе с сочиненными (или частично приписанными ему — этого тоже нельзя исключать) текстами интересны не только воспроизведением традиционной ситуации: отставной служака-военный, добывающий места или вознаграждения (впрочем, в отличие от других случаев, вполне успешно — «военный министр сжалился над чудачком, и Кропотов получил какое-то место в военном ведомстве»), но прежде всего интересны манерой тех «прошений», которые исходят от ходатая. Эта манера, в свою очередь, вписывалась в определенный культурный и литературный контекст: существовала традиция экстравагантных, «чудаческих» писаний к власти имущим с кудрявой живописностью слога, стилистическими переборами и нелепицей, нарочитой или искренней (автор публикации приводит другие примеры подобного поведения: так, при Павле I «некто Лузин, отставной кригскомиссар», подал прошение в нескладных стихах, и император повелел «выдать ему, дураку, две тысячи рублей»<sup>11</sup>).

Своей излюбленной тематикой этих стилистических пассажей (нужда, физические лишения, голод) прошения Кропотова предвосхищают Копейкина. «Страшный мой неприятель голод, чувствуя превосходство сил своих, штурмует мой желудок и предвидя скорую свою победу, ворчит ежеминутно: ура!»<sup>12</sup>, — пишет, например Кропотов. Сравним с этой фразой то место в черновой редакции «Повести...», где Копейкин, жалуясь министру, что он не может ничего за-

работать без руки и ноги, прибавляет: «А носом и подавно ничего не сделаешь; только разве что высморкаешься, да и для этого нужно купить платок». Правда в окончательном тексте «Повести» доля прямой речи Копейкина уменьшилась, однако соответствующие стилистические функции вполне сохранило повествование ее рассказчика — почтмейстера.

Очевидно, в расчеты Гоголя входила актуализация многообразных межтекстуальных связей «Повести...» как в аспекте сходства (сама тематика преступления против закона, бесшабашная удаль и дерзость героя символизированы его почти пословичной фамилией, отозвавшейся, между прочим, в черновом тексте произведения: «...Все это привыкло, знаете, к распускной жизни, всякому *жизнь — копейка*...»), так и в аспекте различия — прежде всего различия в форме подачи материала: в фольклорном цикле — напевное повествование с лирической прямой речью «доброего молодца»; у Гоголя — выдержанная в форме сказа косноязычная манера рассказывания третьего лица, провинциального чиновника, — здесь писатель опирался на упомянутую выше другую традицию, представленную, в частности, «прошениями» Кропотова. Некоторые же детали «Повести» по отношению к разбойнику Копейкину выглядели прямой смысловой инверсией: так, ее герой «является <...> без ноги» не оттого, что он «по песням отступился ногою (то левою, то правою) и повредил ее» (мнение публикатора песен), а оттого что — «под Красным ли или под Лейпцигом <...> ему оторвало руку и ногу». Словом, вместо «несчастливого случая» — увечье, причиненное на войне, в кампании против Наполеона, что связывает этот эпизод со столь значимой для «Мертвых душ» темой Отечественной войны 1812 г.

Важное значение приобретают переключки Копейкина как героя вставного произведения с главным персонажем всей поэмы. Об этом писал Ю.Лотман, характеризуя одну из ипостасей Чичикова: «Чичиков — романтический разбойник: он врывается к Коробочке, по словам дамы, приятной во всех отношениях, “вроде Ринальд Ринальдина”. Он — капитан Копейкин, он же разбойник, бежавший в соседней губернии от законного преследования, он же делатель фальшивых ассигнаций»<sup>13</sup>.

Разумеется, все это (как указывает Ю.Лотман) искаженное, утрированное отражение разбойничьего облика, но оно важно потенциальными смыслами и ассоциациями. Не менее важно и резкое отличие: главный гоголевский персонаж, строго говоря, не «разбойник», но лишь аферист<sup>14</sup>; с другой стороны, он, по крайней мере в первом томе, устраивает свои дела за счет «казны», а не частных лиц («Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру...» и т.д.) — в этом его парадоксальное сближение с Копей-

киным из черновой редакции «Повести» и, через него, с литературной и фольклорной фигурой «благородного разбойника».

Так многообразно и сложно преломились в «Повести о капитане Копейкине» разнородные импульсы, исходившие от реальных и литературно-фольклорных истоков ее героя. В этом одна из причин, заставлявших автора всеми силами отстаивать произведение. Решив даже ввиду цензурных осложнений пожертвовать фамилией персонажа («...я готов назвать его Пяткиным и чем ни попало» — из письма к Н.Я.Прокоповичу от 15 апреля 1842), Гоголь, видимо, считал, что все равно сохранится и узнаваемость героя и значительный объем межтекстуальных связей «Повести»<sup>15</sup>.

2003

### Примечания

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Повесть о капитане Копейкине (реконструкция замысла и идейно-композиционная функция) // Ученые записки Тартуского гос. университета. 467. Семиотика текста. С. 37, 38. См. также: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 246.

<sup>2</sup> Майков Л. Пушкин. СПб., 1899. С. 135.

<sup>3</sup> Гиппиус Василий. Гоголь. Л., 1924. С. 150.

<sup>4</sup> О точках соприкосновения «Повести о капитане Копейкине» и «Дубровского» см.: Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 41.

<sup>5</sup> Письма П.В.Киреевского к Н.М.Языкову. М.; Л., 1935. С. 63. (Варианты фамилии героя — Карпейкин, Копейник — см.: Собрание народных песен П.В.Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Т. 1. Л., 1977, № 332–335.)

<sup>6</sup> Песни, собранные П.В.Киреевским, изданы Обществом любителей российской словесности под редакцией и с дополнениями П.Безсонова. Вып. 10. М., 1874. С. 105. См. также: Смирнова-Чикина Е.С. Поэма Н.В.Гоголя «Мертвые души». Литературный комментарий. М., 1964. С. 153–154.

<sup>7</sup> См.: Степанов Н.Л. Поэты и прозаики. М., 1966. С. 240; Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. М., 1871. С. 316.

<sup>8</sup> Степанов Н.Л. «Повесть о капитане Копейкине» и ее источники // Степанов Н.Л. Указ. изд. С. 239.

<sup>9</sup> Русская старина, 1876, № 9. С. 181–185.

<sup>10</sup> Там же. С. 182.

<sup>11</sup> Там же. С. 181–182.

<sup>12</sup> Там же. С. 185.

<sup>13</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. // Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам. 467., С. 40.

<sup>14</sup> См. также: Филат Т.В. Еще раз о плутовском романе и «Мертвых душах» Н.В.Гоголя // Микола Гоголь і світова культура. Київ-Ніжин, 1994. С. 63–66.

<sup>15</sup> Мы не рассматриваем здесь проблему источников и традиций самого жанра «Повести», являющейся вставным произведением в рамках другого, «главного» произведения (об этом — в работе ««Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение».

# ХІІІ. Галерея «наставников-пиитов» в «Мертвых душах»

(Из комментариев к поэме)

## 1

«Наставники-пииты» — выражение из знаменитого стихотворения К. Батюшкова «Мои пенаты» (1814). Здесь фигурируют и Державин, и Карамзин, и Богданович, и Хемницер, и Крылов, и другие образцовые писатели, которые слетели «на голос лирный беседовать со мной», то есть с автором стихотворения. Впрочем, как известно, такой парад знаменитостей — общее место стихотворных посланий; мы встречаем подобные описания и в «Пустыне» К. Рыльева, и в «Городке» А. Пушкина, а еще раньше у французских представителей этого жанра, скажем, у Жана Грессе, чья «Обитель» (*La Chartreuse*) явилась одним из источников «Моих пенатов».

Есть схожий пассаж и в произведении совершенно иного жанра — в гоголевских «Мертвых душах», где в черновой редакции последней главы выставлена своего рода галерея образцовых писателей (это место существует в нескольких вариантах, приводим по так называемой «второй редакции» поэмы): автор любит смотреть «на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была». Как и в других случаях, апелляция к авторитетам в «Мертвых душах» служит целям самоидентификации, причем двойной — общей и более конкретной. Общее — демонстративно-poleмическая установка на неприкрытую правду, эпатирующую современный вкус (этот пассаж должен был предшествовать мысли о Чичикове как антигерое: «Итак, добродетельного человека на этот раз взять нельзя...»). Конкретное — перечисленные имена являются знаковыми и в смысле определенных художественных импульсов, которые, по представлению Гоголя, испытала его поэма.

При этом упоминание Шекспира, Сервантеса или Пушкина — осведомленного читателя, наверное, не удивило бы: о «шекспировском искусстве развивать крупные черты характеров в тесных грани-

цах» Гоголь говорил и раньше; оповещал он и о роли Пушкина в возникновении замысла «Мертвых душ», в связи с чем, скорее всего, возникал и пример автора «Дон Кихота», выдвинутый перед автором будущей поэмы именно Пушкиным. Новыми (и несколько неожиданными) в этом перечне явились два имени — Ариоста и Филдинга. Но, конечно, и эти имена Гоголь произнес со значением.

«Неистовый Роланд» Ариоста был достаточно известен в России по переводу С.Е.Раича (М., 1–3 части, 1832–1833), а также знаменитой статье К.Н.Батюшкова «Ариост и Тасс» (впервые: «Вестник Европы», 1816, № 6; вошла в его «Опыты в стихах и прозе», 1817), не говоря уже о множестве журнальных упоминаний. Тем не менее неизвестно, читал ли Гоголь это произведение до отъезда за границу в июне 1836 г.; позднее же, скорее всего, читал — и читал в оригинале, при своем знании и интересе к итальянскому языку. Ведь еще Батюшков рекомендовал Ариоста как «чародея», воплощающего одно из высших достижений итальянского языка. Импульсы к занятию Ариосто могли идти к Гоголю и от Шевырева, который был страстным «италинистом» и позднее, в своем разборе «Мертвых душ», не раз проводил параллель к живописному и яркому стилю «Неистового Роланда». Возможно, он беседовал с Гоголем об Ариосто еще до написания этого разбора, как он неоднократно и увлеченно беседовал с ним (это уже известно точно) о Данте.

Что же касается конкретного влияния Ариоста, то Гоголь, по-видимому, ценил в нем «искусство подлинно-эпического замедленного повествования»<sup>1</sup>, которым он стремился овладеть для большой прозаической формы. Нельзя исключать интереса Гоголя и к стилю «Неистового Роланда», совмещавшего, по словам Батюшкова, такие различные элементы, как «мужественное красноречие», чувствительность и естественность комизма, — «он шутит, и шутки его легкие, веселые, игривые». «Шутливый тон» и «легкость» «Неистового Роланда» позднее отметит и Гоголь в «Учебной книге словесности для русского юношества» (датируется 1844–1845 гг.) — так же, как и соответствующие качества «Дон Кихота».

Вообще, Ариосто и Сервантес (тоже фигурирующий, как мы видели, в галерее «портретов») мыслятся Гоголем во взаимной связи друг с другом. Хотя прямых сведений о чтении молодым Гоголем «Дон Кихота» не находится, оно более чем вероятно (особенно в связи с существованием перевода, выполненного В.А.Жуковским: Дон Кихот Ла Манхский. Сочинение Серванта. М., 1815). После же разговора с Пушкиным, который, побуждая Гоголя «приняться за большое сочинение», то есть за «Мертвые души», привел в пример испанского писателя, — после этого разговора писатель должен был еще пристальнее присмотреться к феномену Дон Кихота, что отразилось и в

тексте поэмы (во втором томе – размышления Костанжогло о «Дон Кихотах просвещения»), и в теоретических выкладках «Учебной книги...», впитавших в себя творческий опыт «Мертвых душ».

Речь идет прежде всего о характеристике жанров, которые Гоголь именует как «меньшие роды эпопеи» и строит на двух взаимосвязанных образцах – «Неистовом Роланде» и «Дон Кихоте». Их жанровые признаки – выбор среднего, неисторического героя («частное и невидное лицо»), сквозное, с помощью этого героя, ведение действия («автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен...»), сатирическая и даже нравоописательная установка (картина «недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он <писатель> во всякой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдателя...») и, в связи с этим, универсальность масштаба – по крайней мере для своего времени и страны («всемирности нет <как в античной «эпопее»>, но есть и бывает полный эпический объем замечательных частных явлений...»). Всеми этими признаками действительно характеризуется (но не исчерпывается!) жанр гоголевской поэмы; показательно и то, что автор «Учебной книги...» специально оговаривает право одной из упоминаемых им книг, а именно «Дон Кихота», находиться в ряду «созданий поэтических», несмотря на то, что (как и «Мертвые души») «писана в прозе»<sup>2</sup>.

Автор «Учебной книги...» соотносит «Неистового Роланда» и «Дон Кихота» и по другому признаку. «...Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключениям, оставшимся <так!>, после рококо, в некоторых людях, в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся...» Гоголевское сопоставление двух произведений вписывается в эстетический контекст его времени (ср., например, в «Лекциях по эстетике» Гёгеля: «...Поэма Ариосто раскрывается еще в соответствии с поэтическими целями Средневековья; между тем для более глубокого романа Сервантеса рыцарство составляет нечто прошлое, это прошлое может внедриться в реальную прозу и современную жизнь лишь как отвлеченная мечта и фантастическая нелепость»<sup>3</sup>). Однако – вписывается не полностью, не во всем: у Гоголя не заметен позитивный момент трактовки Дон Кихота, свойственный романтикам или, скажем, Генриху Гейне, – Дон Кихот как носитель высокого безумия, жертва трагического разлада мечты и действительности. Гоголь ближе к просветительскому, следовательно, критическому пониманию этого образа, представленному в России, скажем, И.И.Дмитриевым в его одноименном переводе басни Ж.П.К.Флориана «Дон Кихот»: герой переходит от одного чудачества к другому (ср. приведенные выше слова Костанжогло). Однако сопоставимость сервантовского героя с центральным персонажем «Мертвых



душ» углубляет всю картину, освещая всю ситуацию поэмы неожиданным светом. Параллель между Дон Кихотом и Чичиковым проведена давно – вскоре после смерти Гоголя (В.И.Водовозов<sup>4</sup>), затем она была продолжена другими учеными (Алексей Веселовский<sup>5</sup>); и все же к сказанному необходимо добавить несколько штрихов.

Чичиков – инверсия Дон Кихота, как Дон Кихот – инверсия героев Ариосто. Дон Кихот пускается в странствия ради осуществления рыцарского идеала; Чичиков – ради наживы, он рыцарь копейки. Дон Кихот влеком иллюзией, Чичиков – трезвым расчетом. Дон Кихот отстал от жизни; Чичиков в высшей степени современен, он мыслит и действует даже с опережением. «Бескорыстная деятельность сделалась невероятною: она принимает такое же значение в мире современном, какое во времена Сервантеса получила деятельность рыцарская», – констатировал в 1856 г. И.В.Киреевский в статье «О необходимости и возможности новых начал для философии»<sup>6</sup>. Однако же – еще одно, чисто гоголевское усложнение смысла: деятельность рыцаря расчета и эгоистической пользы по-своему сродни операциям Дон Кихота с мнимыми величинами, с «ветряными мельницами», с химерами («мертвые души!») и, кроме того, не сулит ему надежного обогащения, надежного результата. Необычайный по смелости парадокс: Чичиков – *Дон Кихот практицизма и спекуляций!*

Что же касается Филдинга (у Гоголя – Фильдинга), то хотя прямыми свидетельствами о чтении Гоголем его произведений мы также не располагаем, но логично допустить те мотивы, по которым упомянуто это имя в «Мертвых душах» (кстати, в черновой редакции «Учебной книги...» была ссылка и на «романы Фильдинга» как на пример – наряду с «Неистовым Роландом» и «Дон Кихотом» – «меньших родов эпопеи», причем оговаривалась принадлежность его романов области поэзии, несмотря на их прозаическую форму). В сфере повествования Филдинг мог привлечь Гоголя продолжением тех тенденций, которые он ценил у Ариоста и Сервантеса. «Во всяком случае манера авторского контроля над действием, непрерывного комментария, состоящего из юморо-лирических перебоев, могла владеть Гоголем под впечатлением <...> Филдинга...»<sup>7</sup>. Эти черты подводили к особого рода повествовательной ситуации, свойственной и «Мертвым душам», – с рассказчиком, дистанцированным от происходящих событий, не воплощенным в конкретное действующее лицо, но в то же время сохранившим за собою право на стилистические перебои и игру<sup>8</sup>.

## 2

Еще более многообразным было воздействие Пушкина, чей «портрет» замыкает упомянутую галерею. В «Евгении Онегине», главы которо-

го, по мере их выхода в свет, Гоголь с увлечением и восторгом читал еще с гимназической поры, он нашел современную, причем ярко национальную по колориту форму сочетания событийной линии и авторской лирической партии, серьезности и шутки, элегических воспоминаний и прорывов в будущее. Гоголевскому ощущению этого сочетания соответствует неожиданная фраза из «Учебной книги...», будто бы автор «Евгения Онегина», «столкнувши с места своих героев, сам стал на их месте». В «Мертвых душах» автор, зная свое «место», не узурпирует права героев, но вполне сохраняет параллелизм сюжетного плана и авторской партии – конструктивный принцип, свойственный западноевропейской романтической поэме вообще, но воспринятый Гоголем прежде всего через Пушкина (его «южные поэмы» и особенно «роман в стихах»). Наиболее наглядно это видно из переклички заключительных двух строф шестой главы «Евгения Онегина» с началом шестой главы гоголевской поэмы: в обоих случаях – сопоставление прошлого и теперешнего состояния автора (ср. соответственно: «О юность легкая моя!» – «О моя юность! о моя свежесть!»), но в «Мертвых душах» это сопоставление со знаком минус, то есть не в пользу настоящего, сегодняшнего состояния персонажа-автора (у Пушкина – стремление сохранить былое: «Не дай остыть душе поэта, / Ожесточиться, очерстветь...» и т.д.; у Гоголя же – скорбь по поводу того, что это уже произошло и непоправимо «...Моему охлажденному взору неприятно, <...> Безучастное молчание хранят мои недвижные уста...» и т.д.). Указывалось также, что упомянутый пассаж из «Мертвых душ» отражает влияние другого произведения – стихотворения В.А.Жуковского «Отымает наши радости...»<sup>9</sup>. Предположение вполне обоснованное, но надо лишь учесть, что запечатленный момент являлся общим местом элегической и романтической поэзии; новое в гоголевской поэме – его интеграция в эпическое повествование о «других» персонажах и «других» судьбах.

«Мертвые души» демонстрируют это состояние и в серьезном выражении, относящемся к автору, и в резко сниженном, относящемся к другим персонажам; в последнем случае все строится на пародировании пушкинских мотивов. Тут и почин женщины в любовном объяснении вопреки принятым нормам («Нет, я должна к тебе писать!» – реминисценция из «Письма Татьяны к Онегину»); и мотив романтического бегства, разрыва привычных связей с окружением и средой, причем мотив этот усилен тем, что также исходит от женщины («...приглашала Чичикова в пустыню...» – ср. реплику Черкешенки в «Кавказском пленнике»: «Скрываться рада я в пустыне / С тобою, царь души моей!»); и критика светской жизни и цивилизации вообще с позиции «естественной» жизни («Что свет? – Толпа людей, которая не чувствует <...> Город, где люди в душных

оградах не пользуются воздухом...» — ср. в «Цыганах»: «Там люди в кучах за оградой / Не дышат утренней прохладой...»; превращение словосочетания «за оградой» в «душные ограды» — такая же абсурдистская метаморфоза, как хлестаковское «удалимся под сень струй»); и наконец, графически переданный прием умолчания или нарочитого пропуска, обильно используемый в «Евгении Онегине», но восходящий еще к Стерну («...эта истина скреплена была несколькими точками, занявшими почти полстроки...»). Снижение пушкинских реминисценций усиливалось путем их нарочитой комбинацией с архаичными мотивами сентиментализма, воспроизведенными к тому же, для принорования к ситуации, косноязычно, с заменой мужского рода женским («Две горлицы покажут / Тебе мой хладный прах. / Воркуя томно, скажут, / Что она умерла во слезах» — В оригинале, в стихотворении Н.М.Карамзина «Доволен я судьбою...»: «Он умер во слезах!»).

Пушкинский художественный опыт подвел автора «Мертвых душ» и к поэтике повседневного, «обыкновенного» (определение, использованное еще в статье «Несколько слов о Пушкине»; датирована 1832 г., вошла в «Арабески», 1835). В работе «В чем же наконец существо русской поэзии...» в числе «предметов» внимания Пушкина упомянута и «бедная северная деревушка» «с балалайкой и трепаком у кабака» (цитирование «Отрывков из путешествия Онегина»: «Теперь мила мне балалайка / Да пьяный топот трепака...» и т.д.). Смысл подобного выбора художественных предметов в их серединности, отсутствии любой экстраординарности и отклонений как в сторону «злого», «трагического» или «отвратительного», так и в сторону «прекрасного» или «доброго». Этот серединный масштаб время от времени прокламируется и воплощается в гоголевской поэме: «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, *неприметно* торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора» и т.д. (курсив наш. — Ю.М.).

«Евгением Онегиным» предвосхищен и один из ракурсов пространственного топоса России, образуемого бесконечной чередой в основном обыкновенных предметов, и переходом их таким образом в «необыкновенное» (также категория Гоголя, примененная им к Пушкину), причем череда эта дается путем перечисления, из перспективы «быстрой езды»: в «Евгении Онегине» — Татьяны, в «Мертвых душах» — Чичикова, и в обоих случаях с подключением авторского взгляда («Мелькают мимо будки, бабы, / Мальчишки, лавки, фонари, / Дворцы, сады, монастыри, / Бухарцы, сани, огороды...» и т.д. Ср.: «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами...» и т.д.).

В духе поэтики «обыкновенного» переосмысливаются и те мотивы, которые у Пушкина фигурируют в другом, более высоком регистре. Тут особенно показательны отмеченные еще Андреем Белым реминисценции из «Пиковой дамы». «...“Пиковая дама *усмехнулась*” <...> “Чичиков заметил, что многие дамы переглянулись... с какою-то злобною, едкою *усмешкою*, и в выражении ... лиц показалось что-то двусмысленное”...» «Старуха! — закричал он в ужасе» («Пиковая дама»). «Проклятая старуха! восклицал Чичиков-Германн в третьей главе»<sup>10</sup>. Впоследствии, подхватив «оброненные Белым строчки о Коробочке-графине», Сергей Эйзенштейн утверждал, что «оба сюжета», подсказанные Гоголю Пушкиным, то есть «Мертвые души» и «Ревизор», «потенциально полны пародийного ядра». Например: «монолог Скупого рыцаря и Чичиков над списками “Мертвых душ”»; «на этом как раз хорошо <видно>, как расцветает первично-пародийное в самостоятельно-величественное и поэтическое»<sup>11</sup>.

Достаточно уверенно можно говорить и об отзвуках наполеоновской темы, как она представлена пушкинским Германном, — в развитии этого мотива применительно к Чичикову<sup>12</sup>. Poleмические отношения связывают и гоголевский образ Петербурга в «Повести о капитане Копейкине» с пушкинской «петербургской повестью» — «Медным всадником» (Современник, 1837, т. 5; до своей публикации произведение едва ли было известно Гоголю<sup>13</sup>). Вместо торжественного, величественного, определенно возвышенного и красивого города (одна из ипостасей пушкинского Петербурга, хотя и не единственная) — столица, выступающая в двойственном, мерцающем, порою двусмысленном виде. Вместо точки зрения автора, органически вписанного в столичную среду, ощущающего себя здесь «своим» (опять-таки не единственная точка зрения в «Медном всаднике», но весьма существенная), — постоянный взгляд снизу вверх или со стороны, сознание чужака, провинциала, непрошенного гостя, плюс еще его косноязычная и претенциозная манера речи. Полна смысла и ориентация этого взгляда по отношению к «окну» («окно» — значащая категория в начале XIX в., имеющая эстетическую направленность; особенно показательно здесь «Угловое окно» / «Des Veters Eckfenster» / Э.Т.А.Гофмана, 1822). «Если Пушкин созерцает “громады улиц” из *своего* окна, Петербург Повести показан обратным образом: он рассматривается с улицы, сквозь стекла *чужих* окон...»<sup>14</sup>. Следует еще добавить, что это специфически гоголевский угол зрения, намеченный в черновом отрывке «Фонарь умирал...», продолженный потом в «Шинели» и т.д.

Итак, перед нами — в гоголевской галерее портретов — весьма красноречивое свидетельство испытанных автором творческих импульсов и воздействий. Почему же в таком случае он отказался от этого пасса-

жа в белом тексте? Возможно, прежде всего ввиду ее заведомой избирательности. Принцип галереи – стремление к полноте, в то время как таковая чрезвычайно затруднительна. Очевидно, например, что в гоголевском перечне нет Вальтера Скотта, оказывавшего действительно большое влияние на Гоголя в пору создания «Мертвых душ». Нет Данте, чья «Божественная комедия» присутствовала в творческом сознании русского писателя. Да и в более отдаленные времена следовало бы устремить перспективу намеченной галереи, если вспомнить о значении для Гоголя гомеровского эпоса... Словом, налицо опасность некоторой чрезмерности, искусственности и педантизма, особенно если принять во внимание, что эти портреты, по тексту, украшают кабинет творца «Мертвых душ» и что последний время от времени бросает на них взгляд и с ними советуется... Да и жанровая природа гоголевской вещи не способствовала развитию этого пассажа: что хорошо для свободно-лирической и ассоциативной манеры стихотворного послания, не столь уместно в более строгой форме современного эпоса. И все же, оставшись лишь элементом творческой истории, гоголевский «парад знаменитостей» предоставляет нам интересные данные для уяснения генезиса и художественного строя «Мертвых душ».

2005

### Примечания

<sup>1</sup> Гиппиус Василий. Гоголь. Л., 1924. С. 140.

<sup>2</sup> Связь гоголевского описания «меньших родов эпопеи» с его поэмой неоднократно отмечалась; наиболее полно она описана в исследовании: *Найдич Э.Э.* К вопросу о литературных взглядах Гоголя // Гоголь. Статьи и материалы. Л., 1954.

<sup>3</sup> *Тегель.* Сочинения. Т. 14. М., 1958. С. 286.

<sup>4</sup> *Водовозов В.И.* О «Дон-Кихоте» Сервантеса и в особенности о второй части его романа // ЖМНП, 1858, № 9. С. 5.

<sup>5</sup> *Веселовский Алексей.* Этюды и характеристики. 4-е изд., Т. 2. М., 1912. С. 214–215.

<sup>6</sup> *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1998. С. 337. На переключку этой реплики и поэмы Гоголя указал В.Е.Багно в исследовании «Гоголь и испанская литература» // Гоголь и мировая литература. М., 1988. С. 193.

<sup>7</sup> Гиппиус Василий. Указ. соч. С. 140.

<sup>8</sup> См. подробнее в моей монографии «Поэтика Гоголя» (наст. изд., с. 295 и далее).

<sup>9</sup> *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». М., 1987. С. 124.

<sup>10</sup> *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1934. С. 101, курсив в оригинале.

<sup>11</sup> Из подготовительных материалов С.М.Эйзенштейна, датируемых 1947 г. // Киноведческие записки. 36/37. Историко-теоретический журнал. 1997/98. М., С. 207, 209.

<sup>12</sup> См.: *Смирнова Е.А.* Указ. соч., С. 115.

<sup>13</sup> См.: *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...» М., 1987. С. 38, 330.

<sup>14</sup> См.: *Смирнова Е.А.* Указ соч. С. 118.

# XIV. «Мертвые души» как поэма

(Дополнительные штрихи к старой теме)

## 1

Как известно, одним из источников жанрового определения «Мертвых душ» как поэмы могла явиться «Божественная комедия», поскольку именно в таком качестве произведение Данте воспринималось обычно эстетическим сознанием начала XIX века. Поэмой называл «Божественную комедию» А.Ф.Мерзляков в своем восходящем к И.Эшенбургу «Кратком начертании теории изящной словесности» (М., 1822, с. 219), позднее — В.Г.Белинский и т.д. С.П.Шевырев в своей посвященной Данте диссертации специально обосновывал закономерность такого определения: «Божественную комедию» отличают «многочисленные отступления и обращения, которые можно с основательностью назвать лирическими эпизодами»; затем — символическая направленность, когда «все художественные формы подчиняются высшему, таинственному значению», — «из всего сказанного проистекает, что “Божественная комедия” Данта имеет свой, особенный тип поэмы *лиро-символической*»<sup>1</sup>. Все эти черты (наличие «лирических эпизодов», символизм, трансцендентность) присущи и «Мертвым душам».

Кроме того, такие критики, как Мерзляков и Шевырев, конечно, знали, что наименование «священная поэма» («роета саста») фигурирует и у самого Данте («Рай», песнь XXV, строка 1). Было это известно и Гоголю, усердно читавшему «Божественную комедию» (скорее всего, в подлиннике) в Риме в пору работы над первым томом «Мертвых душ». В этих условиях писатель не мог не сознавать, что определением жанра ориентирует свое произведение в отношении «Божественной комедии», — однако на него оказывал влияние и общий спектр значений, связанных с категорией «поэма».

Прежде всего «поэмой» определялась *высшая степень* художественного совершенства; такое значение закрепилось за этим понятием в западноевропейской, в частности немецкой, критике (например, в «Критических фрагментах» Ф.Шлегеля)<sup>2</sup>, как и в критике русской. И конечно, не только в критике, но в эстетическом сознании в целом.

Характерна запись в дневнике В.А.Жуковского (май 1833 г.), относящаяся к Сикстинской капелле: «Это поэма Данта. Начатая Микель Анжем, продолженная Рафаэлем и довершенная Микель Анжем»<sup>3</sup>.

В этих случаях понятие фигурировало независимо от конкретного жанра и даже вида или рода искусства. Поэтому современные поэмы (мы ограничимся лишь литературой), обычно обозначаемые их авторами как повести (пушкинский «Кавказский пленник» — «повесть», его же «Медный всадник» — «петербургская повесть» и т.д.) или же вообще не имевшие жанрового определения (пушкинские «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и т.д.), Гоголь часто воспринимал именно как поэмы: «Так повесть “Бахчисарайский фонтан” есть уже поэма по тому теплому роскошному колориту, в который с начала до конца облек ее всю автор» («Учебная книга словесности для русского юношества» — VIII, 482). «Поэмою» Гоголь называл и «Полтаву», а также «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»).

В отношении драматических произведений это словоупотребление опиралось на давнюю традицию, обусловленную тем высоким статусом, который приобрела драма в эстетике XVIII—начала XIX века (особенно у романтиков) и который поддерживался прежде всего авторитетом первого поэта, «гордого владыки мира» Шекспира. Так, Кюхельбекер в «Рассуждении о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о “Ричарде III”» (1832) рассматривал упомянутые хроники («драмы») как «великую историческую поэму»<sup>4</sup>. Грибоедов же называл «сценической поэмой» «Горе от ума» (в черновой заметке к наброску предисловия)<sup>5</sup>. Еще раньше И.А.Крылов именовал «поэмой» «Смех и горе» Ал.Клушина<sup>6</sup> и т.д.

Применялось понятие «поэма» и к прозе. А.А.Перовский <Антоний Погорельский> в «Замечаниях на разбор поэмы “Руслан и Людмила”...» утверждал: «...Не стихи составляют отличительный характер поэзии. Например, в поэме “Марфа Посадница”, писанной в прозе, несравненно более поэзии, нежели в поэме “Искусства и науки”, писанной в стихах»<sup>7</sup>. («Искусства и науки» — поэма А.Ф.Воейкова). Кстати, и применительно к гоголевской прозе употребляли это слово: так В.Г.Белинский называл «поэмой» «Тараса Бульбу» — здесь, конечно, критику, помимо определения художественного достоинства, важны были прямые отсылки к гомеровскому эпосу, то есть к поэме как таковой: главный персонаж как «представитель жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни»<sup>8</sup>. Существовала и масонская традиция применения и толкования этого понятия, хотя нельзя сказать, в какой степени она была известна Гоголю<sup>9</sup>.

Затем наименование «поэма», выходя за пределы искусства, соотносилось с явлениями человеческой истории, общественной и духов-

ной жизни, причем в их универсальном охвате. Особенно часто прибегали к такому словоупотреблению представители «философской эстетики», стремившиеся к предельному систематизму, например Н.И.Надеждин: литература — «эпизод высокой, беспредельной поэмы, представляемой самобытною жизнью человеческого рода»; язык — «это великая, тысячелетняя поэма, которой предметом вся природа, которой Гомером целая нация!»<sup>10</sup> («Европеизм и народность, в отношении к русской словесности»). У Гоголя, в начале 1830-х годов не чуждого этому направлению, встречаются сходные утверждения: «...всеобщая история» «должна собрать в одно все народы мира <...>, из них составить одну величественную полную поэму» («План преподавания всеобщей истории» // ЖМНП, 1834, № 2, с. 189; под названием «О преподавании всеобщей истории» вошла в «Арабески», 1835; см. также: VIII, 26).

## 2

Ко всем этим значениям, составившим почву для жанровой квалификации «Мертвых душ», нужно добавить еще одно и немаловажное. Дело в том, что к 20-м годам XIX века категория поэмы приобрела сильный полемический заряд, связанный с появлением «южных поэм» Пушкина (и соответственно «восточных поэм» Байрона). В слово «поэма» решительно закладывалось начало оппозиции, противопоставления, отталкивания — от классической эпопеи древности и ее последующих модификаций. «Повесть “Кавказский Пленник”, — отмечал П.А.Плетнев, — написана в роде новейших английских поэм, каковые особенно встречаются у Байрона. Рассматривая “Шильонского узника”, мы заметили, что в них поэт не предается вымыслам чудесного, не составляет обширного повествования, но избрав один случай в жизни своего героя, ограничивается отделкою картин, представляющихся воображению, смотря по обстоятельствам, сопровождающим главное действие...»<sup>11</sup>. «...Пушкин так же, как и Байрон... — пишет Ф.В.Булгарин, — избирает в герои своих поэм не князей и рыцарей, но людей простого звания и изображает случаи обыкновенные в частной жизни...»<sup>12</sup>.

И в том случае, когда новый жанр воспринимался откровенно негативно, фигурировало наименование «поэма», иногда, правда, в уничижительной форме, как у Н.И. Надеждина в его отзыве о «Борском» А.И.Подолинского (1829): «Борский есть романтическая поэмка! Так, по крайней мере, предполагаем пока называть все подобные поэтические произведения, в коих необузданное самовластие гения посмеивается всем доселе существовавшим размежеваниям поэтического мира»<sup>13</sup>. Еще раньше сомнениями по поводу наименования



поэмой пушкинского «Руслана и Людмилы» делился анонимный критик «Невского зрителя»: «Не стану доказывать — можно ли назвать ее поэмою: в новейшие времена всякий почти рассказ, где слог вышшеается пред обыкновенным, называется поэмою, хотя прежде сие имя давалось только тем произведениям, в коих описывались геройские подвиги касательно религии, нравственности или таких происшествий, которыми решалась судьба царств, где если не заключалось участия целого человечества, то по крайней мере какого-либо народа — и где причины действий сверхъестественные»<sup>14</sup>.

Таким образом, уже накопившийся полемический заряд автором «Мертвых душ» был, так сказать, удвоен. «Поэма» байроновского или пушкинского рода была обращена против классической и более поздней эпопеи, поэма гоголевская — и против эпопеи, и против поэмы романтического толка, хотя в трансформированном, а подчас и трагестированном виде она усваивала элементы обоих этих жанров. От эпопеи «Мертвые души» заимствовали универсальность задания (об этом мы еще скажем ниже), от поэмы романтической — сравнительно скромный ранг персонажей («не князья и не рыцари»), избегание чудесного, когда «причины действий сверхъестественные» (эти «причины», однако, преобразуются в иной, более тонкий, промежуточный, реально-фантастический или завуалированно-фантастический план), затем сосредоточение на повседневной частной жизни и, наконец, параллелизм событийной линии и авторской, «личной» партии (так называемые лирические отступления). Что же касается собственных эпопее «героических подвигов» в отношении «религии, нравственности», то и поэма Гоголя демонстрировала «подвиги», но совсем другого свойства, причем эти «подвиги» шли по восходящей линии: в первом томе — афера с мертвыми душами, во втором — еще и подделка завещания...

И еще один аспект гоголевской полемичности. Дело в том, что поэма как жанровая дефиниция считалась законной применительно к стихотворным произведениям как малой, так большой формы — обстоятельство, зафиксированное и теоретиками искусства («Поэмою назваться может всякое сочинение, написанное стихами, с подражанием изящной природе» — Н.Ф.Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. СПб., ч.2, с.418) и составителями словарей (поэма — «песнопение, стихотворческое сочинение о важном или забавном каком предмете» — Словарь Академии Российской, т. 2, 1806, с. 118). Очевидно, в остальных случаях это понятие приобретало оценочный смысл. У Гоголя же слово «поэма» применительно к большой прозаической форме фигурировало уже не только как синоним художественности, содержательной или эстетической значительности, но и как прямое обозначение жанра; фигурировало не в достаточно вольной,

порою нарочито перифрастической речи, а демонстративно и программно — на обложке книги, причем Гоголь графически усилил это значение: на созданной по его рисунку обложке слово «поэма» доминирует и над названием, и над фамилией автора.

Композицией и общим оформлением обложки выявлялся еще один контраст: строгие и правильные литеры жанрового определения выступали на фоне прихотливой вязи орнамента и гротескной чересполосицы деталей: поднос с бутылкой и рюмками, блюдо с рыбой, мчащаяся тройка, дом и перед ним колодец и журавль с поднятым ведром, подгулявший мужик с рюмкой в руке, танцующая пара и — черепа, черепа, черепа... Неподвижное соседствует с движущимся, мелкое с более значительным, мертвое с живым, — и все эти значения призвана вместить в себя и переплавить единственная в своем роде поэма.

Определение «Мертвых душ» как поэмы пришло к Гоголю вместе с осознанием их жанровой уникальности: в письме к Пушкину от 7 октября 1835 г. произведение еще названо «романом»; в письме к Погодину от 28 ноября н. ст. 1836 г. после упоминания, что новая вещь «не похожа ни на повесть, ни на роман», впервые появляется слово «поэма». В этом также можно усмотреть стимулирующую роль «Божественной комедии» и ее восприятия в новую эпоху (ср. у Ф.Шлегеля в «Истории древней и новой литературы»: произведение Данте — «единственное в своем роде и не подходит под понятие ни одного жанра»<sup>15</sup>).

С этого момента Гоголь твердо и без колебаний держался найденного определения, и те импульсы, которые он получал от Шевырева, приступившего к переводу «Божественной комедии», или от Жуковского, который в 1838—1839 гг., в период общения с Гоголем в Риме, увлекался Данте<sup>16</sup>, только укрепляли его, если можно так сказать, жанровое самосознание. Оно росло, повторяем, вместе с выяснением уникальности рождавшегося произведения.

Элементами этой уникальности были универсальное задание, преодолевающее (особенно в дальней перспективе) односторонность комического и тем более сатирического ракурса («вся Русь отзовется в нем»), символическая значительность и обращенность (опять-таки в перспективе развития замысла) к коренным проблемам предназначения России и человеческого бытия.

Скрывалась в жанровой дефиниции и некая реплика на «Евгения Онегина»: последний был написан в стихах, *но* роман (а не поэма); «Мертвые души» — проза, причем пространная, трехчастная, — *но* поэма (а не роман). В этом, очевидно, проявилось отталкивание Гоголя от романских форм как современных (западноевропейского романа и отечественного), так и более архаичных, включая пикареску

и роман путешествия<sup>17</sup>. По внешнему сходству и объему (три тома!) «Мертвые души» заставляли думать читателя, что он имеет дело именно с романом — автор же рекомендовал свое произведение как поэму.

В обозначении жанра был запрятан тот же интригующий, загадочный момент, что и в построенном на оксюмороне названии произведения («Мертвые души»), а также в кажущейся несочетаемости низкого материала и высоких «лирических отступлений». И действительно, как свидетельствует история восприятия «Мертвых душ», их жанровое обозначение наряду с лирическими «отступлениями» стали камнем преткновения для части читателей и критиков.

2004

### Примечания

<sup>1</sup> Шевырев С. Данте и его век // Ученые записки императорского Московского университета. 1834. Ч. 4. С. 538, 564, 565.

<sup>2</sup> См. об этом: Keil Rolf-Dietrich. Поэма как перл создания — Gogol's ästhetisches Ideal und die Gattung der «Toten Seelen» // «Прими собрание пестрых глав». Bern, Frankfurt am Mein, New York, Paris. 1989. S. 119.

<sup>3</sup> Дневники В.А. Жуковского. С примечаниями И.А. Бычкова. СПб., 1903. С. 290.

<sup>4</sup> Шекспир и русская культура / Под ред. академика М.П. Алексеева. М.; Л., 1963. С. 146.

<sup>5</sup> См.: Орлов Вл. Грибоедов // Грибоедов А.С. Соч. Л., 1945. С. XXVI.

<sup>6</sup> С-Петербургский Меркурий. 1793. Ч. 1. С. 130; см. также: Крылов И.А. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1945. С. 398.

<sup>7</sup> Сын отечества. 1820. Ч. 65, № 42. С. 72–86.

<sup>8</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. Т. 3. М., 1953. С. 439.

<sup>9</sup> Ср.: Вайскопф Михаил. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология // Контекст. М., 1993. С. 363.

<sup>10</sup> Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 399, 418.

<sup>11</sup> Северная пчела. 1822. Ч. 20. С. 24.

<sup>12</sup> Сын отечества. 1833. Т. 33. С. 313.

<sup>13</sup> Надеждин Н.И. Указ. изд. С. 67.<sup>14</sup> Невский зритель. 1820. № 7.

<sup>15</sup> Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. М., 1983. С. 308.

<sup>16</sup> См. об этом: Янушкевич Александр. Жуковский и Данте // Europa Orientalis. 2001, Numero 2. P. 14–16. Жуковский отмечал и другой аспект полемичности в жанровом обозначении «Божественной комедии»: на полях «Введения» Д. Струкова, предпосланного выполненному Е.В. Кологривовой (Ф.Фан-Дим) прозаическому переводу «Божественной комедии» (1842), Жуковский пометил: «Данте назвал свою поэму комедией в отличие от эпопеи древних, как по форме стиха, так и по содержанию» (приведено в упомянутой работе А.С. Янушкевича, с. 19). Против категории «поэма» (в классическом, античном ее выражении) здесь выдвинуто понятие комедии — полемический аспект, не свойственный Гоголю.

<sup>17</sup> См. подробнее в наст. издании: «Поэтика Гоголя» (глава шестая, параграф VI, К вопросу о жанре).

# XV. 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», 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 бы-

того времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода...»<sup>1</sup>. Следует только добавить: так было раньше, до начала 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)»<sup>2</sup>. 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 женихом<sup>3</sup>, что в свою очередь связано с мифологической идеей о женской природе города<sup>4</sup>. Город завоевывают, подчиняют себе, берут, как невесту, и не случайно 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 соотнесенность 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 преображенный, 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 «немой сцены» говорит о многом), сколько косвенно, например, рассуждениями Гоголя по поводу «Последнего дня Помпеи», которые (как я показал в свое время<sup>5</sup>) 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 преступления сравнительно безобидных жуликов и мелко-травчатых 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 иноплеменных 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 «Мирагородом» из одного диалога Г.Сковороды: у последнего — «это перевод слова “Иерусалим” в его популярной (и неверной) этимологии: “Yerushalayim — ir shalom”»; таким образом «разговору о мире он (Гоголь) противопоставил повесть о ссоре»<sup>6</sup>; городу мира (воплощающему Небесный град) — город дряг 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»<sup>7</sup>. 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 романтиками<sup>8</sup>. 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 западноевропейские 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», соединяющая всех со всеми. Неугомонное и многоликое шествие по Невскому проспекту с рассвета до темноты — род карнавальной 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 появляется 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 времен-



ные 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 повести<sup>9</sup>). 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 стремится. Все это, конечно, усиливает гротескное начало образа города<sup>10</sup>.

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 площадь куры и гуси <...> Но свиной 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»<sup>11</sup>. 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 «Вии», в «Повести о том, как поссорился...» и т.д.)<sup>12</sup>. Не случайно 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 освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где была изображена какая-то красивая женщина». Окно, как дурной или исполненный гипнотической силы глаз, источает опасный соблазн или угрозу<sup>13</sup>.

«Романтический дом — это дом с занавешенными окнами»<sup>14</sup>. Таинственность 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 гостиную еще в одну комнату...»).

Наконец, городской фонарь. Все связанное со светом и его источником издавна порождало в искусстве различные образы — преиму-

щественно 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 голевский 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 силы<sup>15</sup>.

### 3

В середине 40-х годов 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»<sup>16</sup>. 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 проявлявшийся подспудно и позднее. Обратимся к сравнительной характеристике двух столиц в «Петербургских записках 1836 года» (опубликовано в 1837 г.).

Упомянутая 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», кладезь невест («в Москве все невесты») и т.д. Словом, «Москва женского рода, Петербург мужеского».

Далее бросается в глаза, что описание Москвы и Петербурга не свободно от мифологеми 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 «шеголь»; «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 присутствие».

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 губительных страстей и страданий»<sup>17</sup>. 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»<sup>18</sup>. 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 удали: «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 Петербурга – как и сравнительную характеристику в целом – в сторону чисто комического, безвредного, забавного<sup>19</sup>.

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 значение настоящей темы, – что это три ипостаси творчества Гоголя вообще, данные изначально, существующие буквально с первых его произведений, но, конечно, меняющие в ходе художественной эволюции писателя, и свое соотношение и свой удельный вес<sup>20</sup>.

1995

### Примечания

<sup>1</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исслед. разных лет. М., 1975. С. 396.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Фрейдберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 491–531.

<sup>4</sup> Об этом – Франк-Коменецкий 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. S. 200, 201*).

<sup>5</sup> В моей книге: Комедия Н.В.Гоголя «Ревизор». М., 1966. С.10 и далее. См. также настоящее изд., с. 163 и далее.

<sup>6</sup> *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология, идеология, контекст. М., 1993. С. 215–216.

<sup>7</sup> Вебер Макс. Город. Пг., 1923. С. 30.

<sup>8</sup> *Thalman Marianne.* Romantiker entdecken die Stadt. München, 1965. S. 18.

<sup>9</sup> *Надеждин Н.* Впечатления Парижа // «Телескоп», 1836. Ч. XXXI. С. 194.

<sup>10</sup> 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 сплелись в один комплекс чувств» (*Robertson Ritchie.* Kafka. Judentum, Gesellschaft. Stuttgart, 1988. S. 78).

<sup>11</sup> *Маркиз де Кюстин.* Николаевская Россия. М., 1930. С. 124.

<sup>12</sup> Ср. мотив пустынного храма в современном искусстве, например в «Процессе» Кафки.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> *Thalman Marianne.* Op. cit. S. 50.

<sup>15</sup> 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: окно – око (глаз). Такая замена произведена уже С. Шевыревым в стихотворении «Петроград», где Петр думает о заложенном им городе: «Для моей России он // Просвещения будет оком». Гоголь усилил выражение чрезвычайно эффективным образом чистилища, сочетающегося в этом контексте со значениями «просвещения», «света» и т.д. (ср. в другом месте: поэзия петровского времени выразила «восхищение от света, внесенного в Россию»).

<sup>16</sup> *Чижевский Д.* Неизвестный Гоголь // «Новый журнал», 1951. Т. 27. С. 137. В духе аналогии «души» и «города» Г. Сковорода 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).

<sup>17</sup> *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.

<sup>18</sup> *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 318.

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> О мотиве города у Гоголя см. также: *Виралайнен М. Н.* Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие. Новгород, 1977. С. 230–237; *Кривонос В. Ш.* Мотивы художественной прозы Гоголя. СПб., 1999 (глава четвертая. Город).

# XVI. «...Умнее я ничего не читывал по-русски»

(О пьесе «Театральный разъезд после представления новой комедии»)

Это произведение, как известно, написано по поводу другого произведения — комедии «Ревизор», поставленной впервые 19 апреля 1836 г. в петербургском Александрийском театре. Хотя название комедии ни разу не упомянуто в «Театральном разъезде...», его текст с замечательной полнотой и верностью воспроизводит те суждения, которые породило это событие; передана и сама атмосфера общественного возбуждения, зафиксирована и гоголевская реакция на все происходящее.

## 1

Тем самым «Театральный разъезд...» подключается к традиции особых произведений, которые можно определить как «тексты о текстах». Иногда это не все произведение, но лишь его часть, фрагмент. Так, в повести Н.А.Полевого «Живописец» (1833), возможно, известной Гоголю, представлена драматическая сценка: многочисленные зрители на вернисаже — Генерал, Щеголь, Меценат, Сухощавый знаток, *Femme savante* (Ученая женщина) и другие — в присутствии самого художника обсуждают его задушевное творение, и эти суждения, подчас довольно близорукие, задевают и глубоко ранят его авторское чувство<sup>1</sup>.

Генеалогию «Театрального разъезда...» как драматического произведения можно определить еще точнее — это *пьеса о пьесе*: его образом, как давно уже было замечено, могла послужить мольеровская «Критика на школу женщин»<sup>2</sup>, то есть «*La Critique de l'École des femmes*» (1663), в современном переводе названия — «Критика “Школы жен”». Несмотря на то что первая русская постановка пьесы состоялась лишь в 1842 г. (в петербургском Александрийском театре),

а издана она была в русском переводе и того позже (1884), знакомство Гоголя с нею вполне вероятно.

Бросается в глаза сходство обвинений, которые выдвинуты собеседниками против «Школы жен» и, соответственно, будут выдвинуты позднее против не названного в «Театральном разезде...» «Ревизора»: мол, это оскорбление приличий, низость насмешек, нарушение правил, завещанных еще античными авторитетами – Аристотелем и Го- рацием. С другой стороны, защита «Школы жен» – ее ведут главным образом Дорант и Урания – строится на противопоставлении высокого смеха паясничанью (ср. у Гоголя – противопоставление смеха, излетающего «из светлой природы человека», смеху желчному или легкому); строится на утверждении эстетической равнозначности комедии и трагедии; наконец, на приоритете творчества над правилами: «Если я увлечена, – говорит Урания, – я не спрашиваю себя <...> разрешают правила Аристотеля мне тут смеяться или нет».

В то же время на фоне мольеровской традиции заметна принципиальная новизна построения «Театрального разезда», кажется, не обратившая на себя необходимого внимания.

## 2

В связи с постановкой в 1831 г. «Горя от ума» Грибоедова, пьесы, хорошо знакомой Гоголю, один из рецензентов (Н.И.Надеждин) отметил, что она поразила «затейливою новостью – небывалой на нашем театре сценой разезда»<sup>3</sup>. Не оставил без внимания финал «Горя от ума» и другой критик – П.А.Вяземский: «Явление разезда в сенях, сие последнее действие светского дня <...> хорошо и смело новизною своею. На театре оно живописно и очень забавно»<sup>4</sup>. И вот выясняется любопытный эпизод литературной преемственности: Гоголь применил эту «новость» к театральному действию в целом, зафиксировав ее в самом названии произведения («разезд») и сохранив или видоизменив соответствующие сценические атрибуты: у Грибоедова – «парадные сени, большая лестница из второго жилья» и т.д.; у Гоголя – «сени театра», «лестницы, ведущие в ложи и галереи» и т.д. Оба произведения, говоря словами И.В.Киреевского, сказанными по другому поводу, «развивают последствия дела, уже совершенного»: в первом случае – вечера у Фамусова и поведения на нем Чацкого; во втором – премьеры «новой комедии»; при этом ситуация «разезда» придает этому развитию небывалый драматизм.

В самом деле: место действия «Критики “Школы жен”» – дом Урании в Париже, своеобразный художественный салон, где обсуждается недавний спектакль в Пале-Рояле. Высказываемые здесь мнения – непосредственные, живые, но они все же имели хоть какое-то



время отстояться и оформиться. В «Театральном разъезде...» мнения подхвачены буквально на лету, вразброд, в резком и стихийном столкновении друг с другом (мотив, подытоженный в финале, в заключительном монологе Автора: «Мир, как водоворот: движутся в нем вечно мнения и толки...»). Если театральный зал, *театр* символизирует единство, пусть временное и порою кажущееся, когда «целой толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок» (слова Гоголя из статьи «Петербургская сцена в 1835–1836 г.»), то «театральный *разъезд*» знаменует уже конец этого единства и раздробление интересов, мнений и чувств. Он таким образом вполне отвечает гоголевскому мироощущению вообще: люди пребывают пока еще «на дороге и на станции, а не дома» (письмо к А.О.Смирновой, датируемое 27 января н. ст. 1846 г.).

Вслед за «Критикой “Школы жен”», а также другой мольеровской «пьесой о пьесе» – за «Версальским экспромтом» («L’Impromptu de Versailles», поставлен в 1663 г., первое русское издание – 1881 г.) – «Театральный разъезд...» демонстрирует различные суждения, касающиеся сущности и природы комического, особенно его современного проявления. Многие из этих суждений вполне аутентичны, развивая теоретическое содержание таких гоголевских работ, как «Петербургские записки...» и «Петербургская сцена...». Равнодействующая этих суждений образована стремлением «вывести законы действия из нашего же общества» (фраза из «Петербургской сцены...»); отсюда провозглашение общей завязки и поиски новых вариантов действия, построенного не на любовной интриге, а на вполне практических и корыстных стимулах – на «электричестве» чина, денежного капитала, выгодной женитьбы, на стремлении «достать выгодное место» и т.д. Гоголь определял эти стимулы в созвучии с современной ему критикой меркантильного и утилитарного умонастроения: так очевидна параллель между только что приведенными положениями и описанием «железного века» в «Последнем поэте» (опубл. 1835) Е.А.Баратынского:

В сердцах корысть и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.

Кроме того, Гоголь учитывал и соображения, высказанные В.П.Андросовым как рецензентом «Ревизора»: «Изобразите нам не отрывок из жизни некоторых людей... но отрывок из тех нравов, которые более или менее составляют *черты современной физиономии общества*»<sup>5</sup>. Однако при этом теоретическую направленность гоголевской пьесы отличает радикализм формулировок, доведенных до про-

граммных требований в отношении структуры современной комедии, например, в отношении уже упомянутой выше «общей завязки», которая должна охватить всех персонажей, от главных до третьестепенных, и создать единое комедийное действо.

Радикализмом отмечено и гоголевское решение вопроса о соотношении традиций новой и античной (новоаттической) комедии. К тому времени в русской критике уже наметился живой интерес к Аристофану как представителю новоаттической комедии, однако в «Театральном разезде...» этот интерес оформился в четкое положение: именно Аристофан создал тот образец комедии, которому должны следовать современные комики: «В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан».<sup>6</sup>

### 3

Теоретическая направленность текста, а с другой стороны, – нарочитый разнородность и стихийность различных реакций и суждений, вытекающих из ситуации «разезда», создавали особые трудности драматургической организации произведения. Как придать единство пьесе, в которой, собственно, ничего не происходит?

Один из приемов этой организации – сквозное участие Автора, четырежды появляющегося на сцене (в начале, в финале и буквально мельком, с одной-двумя репликами, после первых нескольких выходов). В этом отношении прецедентом для «Театрального разезда...» могла служить не «Критика “Школы жен”», где автор отсутствует, а «Версальский экспромт», где Мольер выступает под своим собственным именем. Хотя в «Театральном разезде...», согласно гоголевской установке, Автор выступает «как лицо идеальное» и имя его не фигурирует, однако отсылки и ассоциации к автору реальному являются неизбежными, тем более что текст предоставляет для этого и биографические детали.

Например, говоря о шумном успехе премьеры («Весь театр гремит!.. Вот и слава!»), что, кстати, полностью соответствует действительному успеху премьеры «Ревизора», Автор вспоминает свое прошлое: «Боже! Как бы забилось назад тому лет семь, восемь мое сердце, как бы вострепнулось все во мне! <...> Благ промысел, не давший вкусить мне ранних восторгов и хвал». «Семь, восемь» лет тому назад, считая от премьеры «Ревизора», указывают *на 1828 год* – время приезда Гоголя, захваченного честолюбивыми планами, в Петербург, и *на 1829 год* – время появления «Ганца Кюхельгартена», не давшего вкусить Гоголю столь желанной славы... (В черновой редакции пьесы содержалась и другая автобиографическая подробность – указа-

ние на предстоящий отъезд Гоголя за границу, который действительно состоялся через несколько месяцев после премьеры «Ревизора».) При этом и неучастие Автора, прячущегося за кулисами, не отменяет эффект присутствия и заставляет соотносить с его реакцией все происходящее на сцене (ср. реплику одного из зрителей, «не знающего» о том, что Автор рядом: «Признаюсь, я бы ни за что не захотел быть на места автора...»).

Драматургической организации пьесы содействуют и такие приемы, как игра контрастами, или совпадениями, или оттенками, причем предметом этой игры становятся именно *мнения*, начиная со своеобразной ретардации вначале: Автор жаждет услышать «толки» о своей пьесе, но вот идут один за другим два *comme il faut*, два офицера, светский человек и так далее, и «ни слова о комедии»; потом появляются новые лица – чиновник средних лет, «две бекешки» и т.д., и следует серия очень приблизительных, случайных реплик (ср. впечатления раздосадованного Автора: «Ну, эти пока еще немного сказали»). Затем поток мнений прорывается, как сквозь плотину, причем смена взглядов и настроений происходит и в пределах одного выхода (деления на «явления» в пьесе нет), когда, например, персонаж – «Господин В.» – меняет свою точку зрения и раскаивается в сказанном. В пределах же одного выхода, или сцены, намечается и фабульное движение, однако по-прежнему связанное с движением мнений (рассказ «Очень скромно одетого человека» о своей службе в провинциальном «городке», затем предложение ему со стороны государственного человека занять более высокое место, затем отказ от этого предложения – словом, на протяжении нескольких строк чуть ли не целый этап жизни героя).

Возвращаясь к фигуре Автора пьесы, следует отметить его объединяющую, драматургическую функцию именно в сфере развития суждений, то есть в аспекте эстетики и теории комического. Персонажей, близких к авторским взглядам и мироощущению, в пьесе немало: только что упомянутый «Очень скромно одетый человек», «Второй любитель искусств» (ему принадлежат слова об «электричестве чина», о других современных стимулах завязки, а также об Аристофане как творце «общественной» комедии), «Молодая дама» и другие. И все же в определении моральной направленности смеха Автор обладает прерогативой завершающего слова, постановки точки над *i*. О пользе, значении, достоинстве смеха говорили многие, но о том, что именно смех – благородное лицо, в более поздних понятиях – положительный герой, не сказал никто. Ср. реплику «Второй дамы»: «Посоветуйте автору, чтобы он вывел хоть одного честного человека. Скажите ему, что об этом его просят, что это будет, право, хорошо». Именно на эту «просьбу» реагирует Автор в заключительном монологе: «...Мне жаль, что

никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе <...> Это честное, благородное лицо был — смех» и так далее.

Другое ходячее мнение, спровоцировавшее авторский протест, — о душевной зачерствелости комика: «Я не говорю ни слова о том, чтобы у комика не было благородства <...> Я говорю только, что он не мог бы... выронить сердечную слезу, любить что-нибудь сильно, всей глубиной души», — говорит «Вторая дама». Ср. ответ Автора: «Во глубине холодного смеха могут отыскаться горячие искры вечной могучей любви <...> кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!...»

Таким образом, заключительный монолог Автора пьесы выполняет роль архитектурного замка, связывающего и увенчивающего всю конструкцию.

#### 4

Но, оказывается, связывающую, объединяющую функцию могут выполнять и ремарки, когда фразы свободно перетекают из реплики или монолога персонажа в ремарку или авторское обозначение действующего лица; можно сказать поэтому, что удельный вес ремарки в голевской пьесе неизмеримо возрастает.

Так, фраза «неизвестно какой человек» возникает вначале в диалоге двух офицеров («А другой кто с ним?» — «Не знаю; неизвестно какой человек»), а потом становится визитной карточкой героя. Такое же превращение претерпевает фраза «Очень скромно одетый человек». Иногда ремарка, характеризующая выход персонажа, затем при его обозначении повторяется в усеченном виде (например, вместо «Молодая дама большого света...» просто — «Молодая дама»), создается впечатление живой, свободной речи, где не обязательно повторять в точности уже найденные формулировки. Могут быть усечения и при обозначении персонажа (вначале «Молоденький чиновник уклончивого свойства», потом — просто «Молоденький чиновник»). Порою же разворачивается пестрый спектр обозначений и ремарок, соотносимых друг с другом и выполняющих характерологическую роль («Молоденький чиновник уклончивого свойства», «Чиновник разговорчивого свойства», «Голос господина поощрительного свойства», «Голос сердитого чиновника, но, как видно, опытного», «Господин низенький и невзрачный, но ядовитого свойства», «Господин положительного свойства», «Господин отрицательного свойства», «Господин добродушного свойства», «Господин хладнокровного свойства» и так далее).

Взаимодействие обозначений и ремарок-формул выполняет функцию дополнительных скреп, связывающих текст. В то же время, обо-

гащая текст и будучи непременно рассчитанными на чтение, они превращают «Театральный разъезд...» в единственный в гоголевской драматургии опыт драмы для чтения (*Lesedrama*) и позволяют понять, почему Гоголь не считал произведение пригодным для сценического воплощения. Впоследствии, правда, этот запрет не раз нарушался... Впрочем, сценическая история пьесы – отдельная тема, на которой мы останавливаться не будем.

Первые же критические отклики оттенили замечательную глубину «Театрального разъезда...». Белинский, прочитавший пьесу еще в рукописи, отозвался о ней вначале очень кратко, в письме к В.Боткину: «Удивительная вещь – умнее я ничего не читывал порусски»<sup>7</sup>, а позднее, уже в печати, подробнее остановился на оригинальности ее жанра: «...В этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такою славою, сколько поэтом и социальным писателем. Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме – дело возможное для одного Гоголя! В пьесе этой содержится глубоко сознанный (так! – *Ю.М.*) теория общественной комедии и удовлетворительные ответы на все вопросы, или, лучше сказать, на все нападки, возбужденные “Ревизором” и другими произведениями автора»<sup>8</sup>. Сказано это было в связи с появлением четвертого тома «Сочинений Николая Гоголя» (СПб., 1842), где «Театральный разъезд...» впервые увидел свет.

На синтетический характер жанра «Театрального разъезда...» указал и П.А.Плетнев: пьеса «вмещает в себя все сокровища драмы, критики, характеристики и комизма. Все блещет идеями высокой наблюдательности, знанием страстей и нравов, яркими красками и оригинальностью соображений... Автор влечет вас, сам увлекаемый потоком новых образов, положений и чувствований...»<sup>9</sup>.

Одновременно другой рецензент обратил внимание на содержащийся в пьесе коллективный образ публики. Позволим себе привести обширную цитату из этого отзыва, так как он не очень известен даже специалистам, а между тем относится к числу наиболее ярких в литературе о «Театральном разъезде...».

«...Самый драгоценный перл, которые принесли нам “Сочинения Гоголя”, – это бесспорно “Разъезд из театра после представления новой комедии” (так! – *Ю.М.*)... Много глубоких и прекрасных истин высказано здесь, теплой любовью к человечеству согрета здесь каждая мысль, умом необыкновенным и сердцеведением отзывается каждое слово. Читаешь и не веришь, как мог автор обнять так много умов, разгадать так много сердец, войти поодиночке в сферу понятий, верований и привычек каждого из множества лиц, составляю-

щих так называемую “публику”. Более ста лиц проходит перед вами в “театральном разъезде”. Один бросит мысль, другой бессмыслицу, тот скажет одно только слово, другой наговорит целый короб, третий сам ничего не скажет, а только доскажет чужое, четвертый только моргнет бровями, — тот сердится, тот хвалит, — тот говорит вздор, не понимая дела, тот понимает дело, но говорит вздор, тот кричит о завязке, тому, чтоб была любовь, тот недоволен, но хохочет во все горло, другой очень доволен, но ему отчего-то грустно; словом, каждая голова, каждая шляпка, шинель, каждый мундир, каждый армяк думают по-своему и говорят по-своему. Нет спора, нужен большой талант, чтоб нарисовать сколько-нибудь сходный портрет стоголового чудовища, которое зовут публикою...»<sup>10</sup>.

2005

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Полевой Н.* Мечты и жизнь. М., 1988. С. 118–120.

<sup>2</sup> *Веселовский Ал.* Западное влияние в новой русской литературе. Сравнительно-исторические очерки. М., 1883. С. 169

<sup>3</sup> *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 283.

<sup>4</sup> *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 224.

<sup>5</sup> *Московский наблюдатель.* 1836. Май. Кн. 1. С. 123; курсив наш. — *Ю.М.*

<sup>6</sup> См. подробнее: *Иванов Вяч.* «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // *Театральный Октябрь.* М.; Л., 1926. С. 89, 90.

<sup>7</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. Т. 12. М., 1956. С. 117.

<sup>8</sup> *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 6. С. 663.

<sup>9</sup> *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка. Т. 2. СПб., 1885. С. 373.

<sup>10</sup> Литературная газета. 1843. 14 марта. № 11. С. 225. Статья не подписана. Возможно, ее автором является редактор «Литературной газеты» Ф.А.Кони.

# XVII. Гоголевский образ Москвы

(Штрихи к теме)

В молодые годы Гоголя Москва, кажется, не занимала сколько-нибудь заметного места в его сознании. Ее, Москву, решительно потеснил и отодвинул на второй план Петербург. Петербург как символ русской государственности. Петербург как средоточие сил и лиц, решающих судьбу страны. Петербург как плацдарм для служебной карьеры, продвижения по чиновничьей лестнице, вплоть до самых высших степеней. То, что будет сказано потом о Тентетникове во втором томе «Мертвых душ», вполне применимо и к их автору: «...По обычаю всех честолюбцев, понесся он в Петербург, куда, как известно, стремится ото всех сторон России наша пылкая молодежь — служить, блистать, выслуживаться...»<sup>1</sup>.

Показателен выбор дороги, который сделал Гоголь, направляясь по окончании нежинской Гимназии высших наук в новую столицу (все это рассказано гоголевским биографом явно со слов А.С.Данилевского, сопровождавшего будущего писателя): «Дорога лежала на Москву, но Гоголь ни за что не хотел проезжать через нее, чтобы не испортить впечатления первой торжественной минуты въезда в Петербург. Поэтому они поехали по белорусской дороге...»<sup>2</sup>.

Однако встреча с Петербургом, как известно, сильно разочаровала Гоголя. Уже через четыре с небольшим месяца после приезда он рисует картину в высшей степени безотрадную; в существовавшем в общественном сознании образе Петербурга<sup>3</sup> он концентрируется преимущественно на одной грани, а именно той, которая характеризуется «принципом регулярности», порядка, правильности, переосмысляя все эти качества в негативном свете. Правильность и дисциплина оборачиваются безжизненностью, ординарностью, утомительным однообразием, холодностью, бесхарактерностью («...на Петербурге... нет никакого характера»), наконец, людской разъединенностью и формальностью отношений («...все служащие да должностные, все толкуют о своих департаментах да коллегиях...» — Х.С. 139). Петербург Гоголь противопоставляет другим сто-

лицам (в том числе и Москве), в которых он еще не бывал («... Петербург вовсе не похож на прочие столицы европейские или на Москву». — Там же). Значит ли это, что Москва представляется ему по контрасту обладательницей тех достоинств, которых лишен Петербург? Едва ли: образ старой столицы был для него еще достаточно абстрактен и не близок.

Гоголь впервые приехал в Москву около 27 июня 1832 г., уже будучи литературной знаменитостью, автором «Вечеров на хуторе близ Диканьки»<sup>4</sup>. Он познакомился с М.П.Погодиным, побывал у Аксаковых в Большом Афанасьевском переулке, у М.Н.Загоскина в Денежном переулке, у М.С.Щепкина в Большом Каретном переулке, у И.И.Дмитриева на Спиридоновке... Гоголь направлялся на родину, в Васильевку, и на обратном пути, в конце октября, вновь побывал в Москве. К прежним знакомствам прибавились новые — с М.А.Максимовичем, Е.А.Баратынским, О.М.Бодянским<sup>5</sup>.

Несмотря на плохое самочувствие (особенно в первые дни пребывания в Москве), Гоголь был доволен своей поездкой. Наблюдая за возвратившимся в Петербург Гоголем и передавая его впечатления, П.А.Плетнев 8 декабря 1832 г. писал В.А.Жуковскому: «...Тамошние литераторы, кажется, порадовали его особенным вниманием к его таланту. Он не может нахвалиться Погодиным, Киреевским и прочими»<sup>6</sup>. Конечно, Гоголь не остался безучастен к московскому гостеприимству и хлебосольству, воспринимаемыми им на фоне петербургской сдержанности и холодности. Но дело не только в этом: Гоголь очень нуждался в признании московской литературной общественности, в признании Москвы — и это признание он получил.

В сравнении с новой столицей Москва имела более основательную литературную и научную репутацию. «Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы. Московский журнализм убьет журнализм петербургский. Московская критика с честью отличается от петербургской»<sup>7</sup>, — писал А.С.Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1835). Статья была опубликована много позже и, видимо, осталась неизвестной Гоголю, но мнение, выраженное в ней, он, как мы увидим, вполне разделял; возможно, оба писателя вели и беседы на эти темы.

Репутация Москвы, кроме того, была менее официальной, даже в какой-то мере антиофициальной, следовательно, более стихийной, спонтанной, неуправляемой, народной. Признание Гоголя Москвой означало закрепление за ним титула русского национального писателя. Гоголь не мог не сознавать этого. Не меньше Гоголя сознавали это и привечавшие его москвичи; можно даже сказать, что они гордились своим признанием автора «Вечеров на хуторе...», требуя от последнего благодарности и полной взаимности<sup>8</sup>.



В самом деле, с этих пор в гоголевских письмах к москвичам звучали теплые, сердечные ноты. Едва возвратившись в Петербург, Гоголь 25 ноября 1832 г. просит Погодина передать «поклон Киреевскому, Аксакову и всем *нашим москвичам*» (Х.С. 247; курсив в цитатах везде мой. — Ю.М.). В начале следующего года (10 января) Гоголь жалуется Погодину: «Вся Москва, кажется, забыла меня. Тогда как ее беспрестанно вижу в мыслях своих. Бога ради, не забудьте меня...» (Там же. С. 254). И в письме от 8 мая 1833 г. тому же Погодину, с которым он уже перешел на «ты», Гоголь спрашивает: «Что делают *наши москвичи?*» (Там же. С. 269).

Впрочем, это не мешало Гоголю время от времени запускать москвичам шпильки. 11 января 1834 г. он в шутливой манере отказывает Москве в народности: «Ведь в столице нашей чухонство, в вашей купечество, а Русь только среди Руси» (Там же. С. 293–294). Гоголь не останавливается и перед крепкими выражениями; подбивая Максимова ехать в Киев для преподавания в тамошнем университете, Гоголь призывает его (12 марта 1834 г.) оставить «эту старую толстую бабу Москву, от которой, кроме щеп да матерщины, ничего не услышишь» (Там же. С. 301).

Вообще Москва в это время не рисуется воображению Гоголя как желанное место проживания. Если у него и возникает своеобразный *locus amoenus*, то это скорее Киев, а не Москва, что связано еще и с мечтой получить кафедру всеобщей истории в тамошнем университете. «Где означу я тебя великими трудами? — обращается он к наступающему 1834 году, — <...> В моем ли прекрасном, древнем, обетованном Киеве, увенчанном многоплодными садами, опоясанном моим южным прекрасным, чудным небом, упоительными ночами...» и т.д. (IX, С. 17).

Интересен также следующий факт. В 1835 г. в «Арабесках» Гоголь печатает статью «Об архитектуре нынешнего времени». Датирует он ее 1831 г., т.е. временем, когда он еще не побывал в Москве; но, конечно, в основном написал он статью или, во всяком случае, редактировал позже, перед составлением сборника. Тем не менее московские реалии никак не отразились в статье. Гоголь дает широчайшую панораму мировой архитектуры, от древнеегипетской до восточной, прославляет западноевропейскую готику как наиболее соответствующую духу христианства, критикует стиль новых российских городов, метя прежде всего в Петербург: «Прочь этот схолацизм, предписывающий строению ранжировать под одну мерку и строить по одному вкусу! Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам» (VIII. С. 71). Тут невольно напрашивается сравнение с Москвой, но Гоголь его не проводит, во всяком случае, не выговаривает.

Нужно учесть, что к этому времени московский пейзаж, или, как сегодня сказали бы, хронотоп, был уже прочно освоен литературой. В теплом поэтическом свете выступали «храмы и сады» «златоглавой Москвы», «белокаменной Москвы» – Кремль, Петровский замок, Симонов монастырь и т.д. Многие из этого было хорошо знакомо Гоголю-читателю, скажем, из 7-й главы «Евгения Онегина» (опубликована в 1830 г.) или из повести Погодина «Сокольницкий сад» (Московский вестник, 1829). Теперь, после 1832 г., у Гоголя были и собственный опыт, и собственные впечатления, но, кажется, он не придавал им большого значения.

Московская тема оживилась в сознании Гоголя в связи с намерением литераторов-москвичей основать новый журнал. Как и Пушкину, ему по душе серьезность и основательность «московского журнализма»; об этом Гоголь писал С.П.Шевыреву еще по поводу «Московского вестника» (1827–1830 гг.). Ценил он и бескорыстие, честность, отсутствие меркантильности и корыстной расчетливости, привычно связываемых с журналистикой петербургской, Гоголь даже подхватывает и преломляет в литературную плоскость модную символику Москвы как спасительницы отечества и хранительницы национального духа: «Москве предстоит старая ее обязанность спасти нас от нашествия иноплеменных языков» (из того же письма к Шевыреву от 10 марта 1835 г. – Х.С. 355).

Ностораживают московская разболтанность, необязательность, недисциплинированность. Гоголь прекрасно понимает, что с такими качествами успеха на журнальном поприще не добьешься; к тому же у него, привыкшего за первые петербургские годы к упорному труду, есть и моральное право укорять москвичей: «Пожалуйста, работайте не так, как вы всегда работаете. Что за лентяи эти москвичи! Ни дать, ни взять, как наши малороссияне» (Погодину, 2 ноября 1834 г. – Там же. С. 342). И еще резче (тому же адресату, 20 февраля 1835 г.): «Мерзавцы вы все московские литераторы. С вас никогда не будет проку. Вы все только на словах. Как! Затеяли журнал, и никто не хочет работать! <...> Страм, страм, страм! Вы посмотрите, как петербургские обделывают свои дела. <...> Но ваши головы думают только о том, где бы и у кого есть блины во вторник, в среду, четверг и другие дни. Если вас и дело общее не может подвинуть, всех устремить и связать в одно, то какой в вас прок, что у вас может быть?» И Гоголь готов взять назад свои слова о национальной, объединительной роли Москвы: «Я сомневаюсь, было ли в Москве единодушие и самоотвержение, и начинаю верить, уж не прав ли Полевой, сказавши, что война 1812 есть событие вовсе не национальное и что Москва невинна в нем» (Там же. С. 353).

Вторично Гоголь побывал в Москве в первой половине мая 1835 г., направляясь, как и в первый раз, из Петербурга на Украину, в родные края (он остановился в Москве и на обратном пути в конце августа). Гоголь упрочил свои прежние связи, прежде всего с семьей С.Т.Аксакова (в первый его приезд отношения были несколько натянутыми; к концу же второго визита напряжение, по словам Сергея Тимофеевича, сгладилось<sup>9</sup>), познакомился с новыми лицами, например, с другом Пушкина П.В.Нащокиным, с критиком и историком литературы А.Д.Галаховым. Виделся Гоголь и с В.Г.Белинским, хотя сближения между ними не произошло.

Стоит напомнить, что Гоголь приехал в старую столицу после выхода следующих своих сборников, «Арабесок» и «Миргорода», как бы отчитываясь перед москвичами новыми своими достижениями, и москвичи встретили его соответственно — сердечно, с воодушевлением и восторгом. И все же Гоголь в этот раз почувствовал, что далеко не все из близких к нему способны воспринять и оценить специфику и глубину его комической манеры. Это особенно проявилось во время авторского чтения «Женихов» (будущей «Женитьбы») 4 мая в доме Погодина на Девичьем поле: все искренне смеялись, «...но, увы (говорит С.Т.Аксаков), комедия не была понята! Большая часть говорила, что пьеса неестественный фарс...»<sup>10</sup>.

Обострилась в сознании Гоголя и тема «московского журнализма»: незадолго до его приезда вышел первый номер «Московского наблюдателя». Гоголь не только познакомился с давно ожидаемым детищем, но и мог воочию видеть, как работают редакторы-москвичи<sup>11</sup>. Результаты наблюдений отразились в написанной позднее для пушкинского «Современника» (1836, т. 1) статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году».

В общем Гоголь продолжил ту критику, которую вел еще в цитированных выше письмах Погодину, расширив ее «московский» или, точнее, «московско-петербургский» контекст. Столичная «Библиотека для чтения» поверхностна, недобросовестна, криклива, но деловитости и аккуратности ей не занимать. А московские издания? Похвалы, хотя и беглой, удостоился закрытый в 1834 г. «Московский телеграф» — именно за деловитость, за «постоянное действие»; при этом надо учесть, что его издатель Н.А.Полевой — «купец», с деловой и коммерческой жилкой (а в скором времени, с конца 1837 г., еще и петербуржец). Не то — типичные москвичи. «Телескоп» Н.И.Надеждина (литератор, с которым Гоголь был хорошо знаком) — «журнал, вначале отозвавшийся живостью, но вскоре простывший <...>. Видно было, что издатели не прилагали о нем никакого старания и вы-

давали книжки как-нибудь» (VIII. С. 164). Верх же небрежения — все тот же «Московский наблюдатель»: журнал «стал похож на те ученые общества, где члены ничего не делают и даже не бывают в присутствии, между тем, как президент является каждый день, садится в свои кресла и велит записывать протокол своего уединенного заседания» (Там же. С. 168).

Помимо упрека в бездействии, Гоголь делает и другие, более существенные. Они относятся к программной статье С.П.Шевырева «Словесность и торговля» (1835, март, кн. 1), призванной, по мысли автора, обличить тлетворное влияние на литературу денег и коммерции. Но, как считает Гоголь, «сии нападения были несправедливы, потому что устремлялись на непреложный закон всякого действия. Литература должна была обратиться в торговлю, потому что читатели и потребность чтения увеличились». Должно было рассуждать «касательно внутренней ценности товара», «а не пересчитывать их (издателей и авторов. — Ю.М.) барыши» (Там же. С. 168, 169). В связи с этим Гоголь защищает от Шевырева петербургского издателя и книгопродавца А.Ф.Смирдина, который «за предприимчивость и честную деятельность заслуживает одну только благодарность».

Все это уже были упреки содержательного характера — в непонимании современной ситуации, романтическом максимализме, даже архаизме мироощущения и поведения. Не случайно, кстати, статья появилась без подписи Гоголя, желавшего скрыть свое авторство, в частности, и от близких к нему москвичей<sup>12</sup>.

\* \* \*

Между тем весной 1836 г. москвичи вновь ждали Гоголя: он должен был приехать для содействия в постановке «Ревизора» на московской сцене (петербургская премьера состоялась 19 апреля). Писатель твердо обещал быть в Москве «если не в апреле, то в мае» (XI. С. 35), но вскоре объявил, что едет за границу. Не помогли настойчивые «завывы» москвичей, в том числе С.Т.Аксакова. Гоголь благодарил за «участие», выразил удовлетворение, что в Москве «скрывается тесный кружок избранных», понимающих его как писателя, но своего решения не отменил и буквально через несколько дней после московской премьеры, состоявшейся 25 мая, уехал за границу. Кстати, и Пушкин подал свой голос в пользу москвичей: в письме от 6 мая из Москвы он просил жену: «Пошли ты за Гоголем и прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву прочесть Ревизора. Без него актерам не спеться <...>. С моей стороны я то же ему советую: не надобно, чтобы Ревизор упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в Петербурге»<sup>13</sup>.

Наталья Николаевна, скорее всего, выполнила эту просьбу, но пушкинский совет на Гоголя также не подействовал.

Аксаков, приведя гоголевское письмо к нему с отказом приехать в Москву, заметил: «Отсюда начинается долговременная и тяжелая история неполного понимания Гоголя людьми самыми ему близкими, называвшимися его друзьями!»<sup>14</sup>. Фраза относительно «неполного понимания» продиктована уже более поздним опытом Аксакова и других, когда они осознали всю глубину и «необъяснимые странности» гоголевской психики. Весной и в начале лета 1836 г. они еще этого не сознавали, вникать в подоплеку гоголевского душевного кризиса (впрочем, не первого и не последнего) не хотели. В поступке писателя им виделись скорее каприз, недостаточное уважение к старой столице и, увы, проявление неблагодарности.

Чтобы несколько загладить неловкость создавшегося положения, Гоголь в том же самом письме к Аксакову обещал «...по возвращении из чужих краев я постоянный житель столицы древней» (Там же. С. 43). Трудно сказать, было ли это действительным желанием или данью приличию.

\* \* \*

Вскоре после отъезда Гоголя в пушкинском «Современнике» (1837 г., т. 6) появились его «Петербургские записки 1836 года», содержавшие общий, итоговый взгляд на Москву. Первая часть статьи, посвященная сопоставлению обеих столиц, была набросана в феврале-марте 1836 г., хотя завершена — в составе целого произведения — несколько позже, уже за границей. Мы уже обращались к этой статье в предыдущем разделе. Добавим еще несколько деталей.

Параллель «Петербург — Москва» в русской литературе не нова; хронологически ближайшие к Гоголю примеры: глава «Москва» из пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург» (датируемая 1835 г. и, вероятнее всего, как мы уже сказали, оставшаяся неизвестной Гоголю), затем — пассажи из повести А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”» (1833), из романа Ф.В. Булгарина «Иван Выжигин» (1829) и т.д. Текст Гоголя характерен прежде всего тем, что он исполнен лукавства, недосказанности, иронии, которые свойственны его развернутым сравнениям вообще; интерпретировать эти две-три страницы непросто, все определенные, как сегодня говорят, односторонние оценки некорректны.

Первоначально складывается впечатление, что параллель всецело выдержана в пользу Москвы («Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия»).

К этому прибавляется несоответствие новой столицы требованиям современности, научным, литературным и т.д. — опять-таки в про-

тивоположность Москве. «В Москве журналы идут наравне с веком <...> В Петербурге журналы нейдут наравне с веком...» (VIII. С. 178).

За всеми этими достоинствами старой столицы – глубокая и богатая мифологическая почва. Ее главная идея – органичность развития, противоположного всему искусственному, неорганическому. Естественно возникший город – воплощение женского начала, со всеми вытекающими отсюда ассоциациями сексуального характера<sup>15</sup>. Ходовое и традиционное представление о «Москве-матушке» прекрасно отражает мифологему «города-женщины», «города-девы», «города-невесты»; так что в распоряжении Гоголя оказался выигрышный и выразительный материал, которым он, как мы видели, виртуозно воспользовался. Ко всему этому добавляются знаки обилия, широты, радушного и ничем не сдерживаемого гостеприимства, «пиршественного максимализма», как сказал бы М.М.Бахтин, всего того, что связано с плодоносящими и животворящими силами.

Однако здесь и начинаются собственно гоголевские усложнения параллели. У достоинств Москвы и, соответственно, пороков Петербурга есть и обратная сторона. Собственно, о другой, теневой стороне Москвы мы уже знаем из более ранних гоголевских высказываний, но теперь они обобщены и как бы сведены в одну точку. Само однообразие и регулятивность Петербурга, которые так больно ранили Гоголя в первые недели его пребывания в столице, теперь видятся ему в другом, чуть ли не в пушкинском свете: «Как сдвинулся, как вытянулся в одну струнку щеголь Петербург» (ср. фразу об «однообразной красивости» из вступления к «Медному всаднику»).

Еще одну дополнительную краску придает гоголевскому сопоставлению фактор зимы, холода, Севера. Петербург – северная столица и как таковая, по распространенному мнению, выступает у Гоголя в сугубо негативном свете: это воплощение «вечной зимы», «ледяного ада», в свою очередь идентифицируемого с «царством дьявола»<sup>16</sup>. Но это только одна сторона – есть и другая.

Тут надо сказать, что гоголевская трактовка «вечной зимы» попадает в силовое поле оппозиции Севера и Юга, в которой каждый из полюсов заключает в себе сложный и переменчивый смысл. Юг – не только воплощение достоинств, как Север – не только носитель зла. В системе воззрений, восходящей к «теории климата» Монтеスキе, русские относятся к «северным народам», отличающимся мужественностью, стойкостью, волей к победе, – в противоположность «южным народам», с их женской изнеженностью и слабостью<sup>17</sup>.

В России усилению позитивных моментов образа зимы содействовала «гроза двенадцатого года», в которой холоду и зиме выпала функция испытания, выдержанного одной стороной и проигранного другой. Именно в такой роли воспевал зиму Н.М.Языков в посла-

нии «Денису Васильевичу Давыдову» (1835), А.А.Дельвиг — в стихотворении «Дщерь хладна льда! Богиня разрушенья...» (1812 или 1813 г.) и т.д. Первое стихотворение Пушкин прочитал, по свидетельству Гоголя, в его присутствии — и не мог удержаться от слез... (см. VIII. С. 388). Зима ассоциируется с душевным и физическим здоровьем, отвагой, крестьянской удалью, красотой девичьих лиц — все эти мотивы пронизывают поэзию Пушкина («Зимнее утро», 1829; «Зима. Что делать нам в деревне?..», 1829; строки о зиме в «Евгении Онегине» и во вступлении к «Медному всаднику» и т.д.), впрочем, наряду с «северными» красками другого рода («Но вреден север для меня...»), что только показывает сложность и многосмысленность оппозиции Север — Юг.

Москва, конечно, не есть воплощение южного начала, но Петербург (мы возвращаемся к гоголевской антитезе) вполне репрезентативен для Севера. Нет, Север здесь вовсе не однозначителен (как говорили в старину) со смертью, безжизненностью, бесхарактерностью и т.д. — скорее с удалью и неизбывным упрямством. Парадоксальное, чисто гоголевское соединение противоположностей: нерусский город Петербург (в отличие от исконно национальной Москвы) оказывается воплощением русской удали (а Москва — русской лени)...

И в этом свете гоголевская оппозиция Москва — Петербург приобретает дополнительный и неожиданный смысл. В отношениях старой столицы к новой есть что-то от отношения матери к сыну, непорочному, отбившемуся от рук, но все-таки единокровному: «На семьсот верст убежать от матушки!» И вообще эти отношения не только контрастны, они отчасти строятся по принципу дополнительности («В Москве все невесты, в Петербурге все женихи»), когда одно не может существовать без другого<sup>18</sup>.

Стоит вспомнить, что все это писалось накануне оформления славянофильской концепции и Москвы и соотношения ее с Петербургом. Москва — «святое имя», она «древней славою полна»; Петербург же — «столица с именем чужим», — скажет К.С.Аксаков в стихотворении «Москве» (1845). Интересно, что эпиграфом к своему стихотворению поэт избрал знакомые нам строки из «Петербургских записок»: «Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия», но у Гоголя, как мы видели, содержание и смысл параллели этой формулой никак не исчерпывается<sup>19</sup>.

\* \* \*

На рубеже 30—40-х годов Гоголь дважды останавливался в Москве: с 26 сентября 1839 г. по 18 мая 1840 г. (за вычетом почти двухмесячного пребывания в Петербурге в конце 1839 г.) и с середины октября 1841 г. по 23 мая 1842 г. Оставляя в стороне все перипетии москов-

ской жизни писателя, остановимся лишь на тех обстоятельствах и подробностях, которые проясняют его отношение к старой столице.

При отъезде за границу Гоголь (как уже говорилось) обещал С.Т.Аксакову обосноваться в Москве (такое же обещание в письмах к М.С.Щепкину и М.П.Погодину – т. XI. С. 40, 45). Обещает он москвичам и первыми познакомить их «со своею новою пиесою», т.е. с «Мертвыми душами».

Гоголь благодарен Москве за то, что она «больше расположена» к нему; но одновременно задавал вопрос, отчего это происходит. «Не оттого ли, что я живу в отдалении от ней, что портрет ее еще не был виден нигде у меня...» (Там же. С. 46). Это звучит еле скрытой угрозой, впрочем, так и не осуществленной: «портрета» Москвы (как, скажем, «портрета» столицы в «петербургских повестях») Гоголь не нарисует, хотя будет по-прежнему высказывать ей и неприятные слова...

С.Т.Аксаков специально обращает внимание на то, «что значил приезд Гоголя в Москву для его почитателей»: «Константин, прочитавши записку прежде всех (сообщение Щепкина, что Гоголь приехал. – Ю.М.), поднял от радости такой крик, что всех перепугал, а с Машенькой (дочерью Сергея Тимофеевича. – Ю.М.) сделалось даже дурно»<sup>20</sup>. Детали колоритные в характеристике атмосферы вокруг Гоголя.

Гоголь ценит такое отношение, по крайней мере осознает его. Своих сестер, Анну и Лизу, только что выпущенных из петербургского Патриотического института, он решает поселить в Москве: «...Там у меня есть многие приятели и друзья, которые доказали мне на деле истинную приязнь и дружбу; люди с большим умом и образованием...» (Там же. С. 209) – таким образом воспитание сестер, по плану Гоголя, будет продолжено.

Но и у друзей Гоголя была своя цель – продолжить образование писателя в духе складывающейся славянофильской доктрины, а это значит и в духе правильного понимания Москвы. Из воспоминаний Сергея Тимофеевича и свидетельств самого Гоголя известно, что Константин Аксаков вел с ним долгие беседы на этот счет; о содержании же бесед можно судить по статье К.Аксакова «О некоторых современных собственно литературных вопросах», датируемой 1839 г. Здесь, с опорой на категории гегелевской философии, развивается противопоставление Москвы и Петербурга: новая столица представляет «внешнюю» жизнь, старая – жизнь «внутреннюю»; петербургские литераторы – «дети гниения», московские – хранители «вечного источника жизни для России». «Москва! Вечная! О, как несносно мне слышать, когда называют тебя старушкою, седою, дряхлою, тебя, вечно юная, вечно полная жизни, могучая силою духа Москва!»<sup>21</sup> Среди тех, кто называл Москву «старушкою», был, между прочим, А.С.Пушкин («...затеи старушки Москвы»...



С.Т. Аксаков считал, что «пребывание в Москве, в ее русской атмосфере, дружба с нами и особенно влияние Константина, который постоянно объяснял Гоголю, со всею пылкостью своих глубоких, свя- тых убеждений все значение, весь смысл русского народа»<sup>22</sup>, – все это оказало воздействие на автора «Мертвых душ». До некоторой степе- ни это утверждение оправданное – оно подтверждается признания- ми самого Гоголя.

В письме от 28 декабря (н. ст.) 1840 г. к С.Т.Аксакову Гоголь гово- рит о том, как много он «приобрел в теперешний приезд <...> в Мос- кву», и с благодарностью вспоминает «об этом юноше, так полным сил и всякой благодати», т.е. о Константине (Там же. С. 323). Само- му Константину Сергеевичу Гоголь многозначительно замечает, что письмо его «сильно кипит русским чувством и пахнет от него Моск- вою...» (Там же. С. 324). И вновь Аксакову-старшему, 5 марта (ст. ст.) 1841 г.: «Теперь я ваш; Москва моя родина. В начале осени я прижму вас к моей русской груди» (Там же. С. 331).

И все же вывод Сергея Тимофеевича слишком прямолинеен, всех оттенков взаимоотношений и скрытого потока гоголевских чувств он не передает. В том же самом письме, в котором говорится о «русском» настрое Константина, Гоголь просит последнего «слушаться» и его, Гоголя, «советов». А чуть позже, упоминая о «*прямо русской дороге*», которой идет Константин (и которой он призывал следовать Гоголя), писатель несколько корректирует это понятие: во-первых, нужен кон- кретный «труд» (позже Гоголь будет поощрять его филологические штудии, работу над диссертацией); во-вторых, необходимо избегать умозрительности – тут следует намек на «немецкую философию», которую Аксаков, с точки зрения Гоголя, неоправданно сочетает с поисками национальной самобытности. И, наконец, в-третьих, Го- голь упрекает своего корреспондента в таком типично московском пороке, как лень.

Но самые резкие слова Гоголь позволил себе высказать К. Аксако- ву в ноябре 1842 г. в письме из Рима: «Я не прошу вам того, что вы охладили во мне любовь к Москве. Да, до нынешнего моего приезда в Москву я более любил ее, но вы умели сделать смешным самый свя- той предмет. Толкуя беспрестанно одно и то же, пристегивая сбоку припеку при всяком случае Москву, вы не чувствовали, как охлажда- ли самое святое чувство вместо того, чтобы живить его <...> Всякую мысль, повторяя ее двадцать раз, можно сделать пошлою» (XII. С. 125).

Помимо травмы от «излишества» и аффектации в наставлениях Константина Сергеевича, Гоголь тяготился и самим стилем и укладом московской жизни. Для него, нуждавшегося в уединении и со- средоточенности, она оказалось слишком суетливой и шумной. Н.М. Языков, который приветствовал отъезд Гоголя в Москву энер-

гетичным напутствием («Благодаря твоему возврату / Из этой нехристи немецкой / На Русь, к святыне московской!»), с которым Гоголь одно время мечтал поселиться вместе в старой столице, позднее (летом 1842 г.) обмолвился такой фразой: «...В Риме <...> ему (Гоголю. — Ю.М.) вольготнее и привычнее, чем в Москве, где для него слишком шумно и многознакомо»<sup>23</sup>. Очевидно, это колоритное выражение или, во всяком случае, его смысл восходят к самому Гоголю, с которым Языков в это время жил бок о бок.

\* \* \*

В апреле 1848 г. Гоголь окончательно вернулся в Россию, а 12 сентября приехал в Москву. Здесь писатель прожил до конца своих дней, правда, с перерывами, порой довольно длительными, когда он навещался в другие края (Петербург, Одессу, Киев, Калугу и т.д.). Можно сказать, что до некоторой степени он сдержал свое обещание стать «постоянным жителем» Москвы.

Гоголь исподволь готовился к этому шагу, как бы примеривая к другим собственное решение. Своему другу А.С.Данилевскому он не советует возвращаться в Петербург, где они когда-то прожили вместе несколько лет; нужно ехать в Москву: «Там более теплоты и в климате и в людях <...> Там меньше расчетов и денежных вычислений» (письмо от 23/11 октября 1842 г. из Рима — XII. С. 110). И чуть позже (26/14 февраля 1843 г.): «Поезжай прежде в Москву, отведай прежде Москвы, а потом, если не слюбится, поезжай в Петербург» (Там же. С. 135).

Интересный факт: Гоголь и с Жуковским обсуждал перспективу переселения последнего в Москву, связывая с этим шагом укрепление престижа старой столицы. Из письма Гоголя к Языкову (от 2 января 1845 г. по н. ст., Франкфурт-на-Майне): «Если через год и Жуковский переедет на жительство в Москву (как он то помышляет), то Москва получит большую значительность и степенность, какой ей недоставало. Тогда может восстановиться в ней та литературная патриархальность, на которую у ней есть только претензии, но которой в самом деле нет» (Там же. С. 444). Это, конечно, недвусмысленная атака на «претензии» славянофилов, полагавших, что самобытностью, национальной исконностью («патриархальностью») Москва уже обладает.

И в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (в статье «Просвещение», датированной 1846 г.) Гоголь призывает Жуковского найти в старой столице свою окончательную «пристань»: «Как патриарх ты будешь в Москве, и на вес золота примут от тебя юноши старческие слова твои» (VIII. С. 283). Наконец, уже по приезду в Москву, Гоголь уговаривает Жуковского «завести подмосковную» (письмо от 3 апре-

ля 1849 г. – XIV. С. 118) – на манер многих здешних литераторов (скажем, Аксаковых), имевших за городом пристанище.

И все же поселившемуся в старой столице Гоголю не удалось избежать косых взглядов, а порой и обидных слов со стороны ревностных москвичей. В ноябре 1848 г. Константин Аксаков, по свидетельству Сергея Тимофеевича, высказал «упреки в долгом пребывании в чужой стороне Жуковскому». Говорилось это в присутствии Гоголя и косвенно задевало его, так что тот «рассердился»<sup>24</sup>. А тут еще Гоголь подлил масла в огонь, объявив, что «он опять собирается за границу в Англию». Этого уж Константин совсем не мог перенести: «...Я высказал ему свои ощущения касательно этих *бесстыдных отъездов* (!) в чужие края». И, конечно, сделал вывод принципиального характера: мол, Гоголь «самонадеянно не понимает» «нашу старину»; «если все это так, то я думаю, не будет прока в его деятельности»<sup>25</sup>.

Тем не менее в это время Москва действительно заняла в сознании Гоголя более заметное место. Растущий интерес к российским, а значит и к московским, древностям захватил писателя. В начале 1849 г. он просит Константина Аксакова прислать ему «на несколько дней» труд И.М.Снегирева «Памятники московской древности с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы» (М., 1841); отмечает значение «Сильвестрова Домостроя» (впервые опубликованного в 1849 г. во «Временнике императорского Московского общества истории и древностей российских», кн. 1) и т.д.

В отношении Гоголя к Москве проявилось (по сравнению с 30-ми годами) новое качество: его интересуют уклад жизни, «частный семейный быт», в которых он, сходясь со славянофилами, видит плодотворное начало. Советуя А.М.Вьельгорской «быть русскою в значеньи высшем этого слова», Гоголь добавляет: «Когда вы будете в Москве и взглянете на все ее святыни и увидите в старинных церквях ее останки древнерусской жизни, – вы тогда поймете это» (XIV. С. 120). Около того же времени Гоголь приглашает в Москву художника Александра Иванова: «Здесь так много открывается древностей и преимущественно по вашей части, что вы не обсмотрите и в целые годы» (Там же. С. 119, курсив мой. – Ю.М.). Это значит, что в сферу внимания Гоголя попадают и живопись, архитектура древней Москвы, к которым он, кажется, не проявлял прежде особого интереса (вспомним его статью «Об архитектуре нынешнего времени» – «Арабески», 1835).

Но сходясь со славянофилами-москвичами, Гоголь хотел сохранить самостоятельность и свободу суждений<sup>26</sup>. К тому же он не терпел патристической кичливости и аффектации, нарушения чувства меры.

Как общественное течение славянофильство обладало тенденцией к бесконечному расширению, захватывая сферу не только поли-

тических или художественных взглядов, но и бытового поведения, гастрономических вкусов, привычек и т.д.<sup>27</sup> Формировался, в частности, самобытный стиль одежды, в одних случаях менее скованный, допускавший различные отклонения, в других – более строгий и педантичный. Последний вариант, как известно, наиболее полно воплотил Константин Аксаков, облачившийся в терлик и мурмолку. Для Гоголя это лишний пример свойственных славянофилам аффектации и приверженности к крайностям. В московском быте (в отличие от петербургского) он ценил большую свободу от моды и этикета, но использовал ее по-своему – отнюдь не на славянофильский лад<sup>28</sup>. К слову сказать, и в еде Гоголь отнюдь не был «самобытником», комбинируя по своему вкусу итальянские (макароны) и украинские (вареники) яства...

И по-прежнему Гоголя отвращала московская лень. Типичным москвичом со свойственной ему «разболтанностью» был для Гоголя П.В.Нащокин. Уговаривая его (еще в 1842 г.) переехать в Петербург в качестве воспитателя сына Д.Е.Бенардаки, писатель напоминает, что это потребует изменения всего стили жизни, ибо «Петербург и Москва две разные вещи» (XII. С. 77).

В целом же при возросшей симпатии и принципиальном интересе к Москве Гоголь по-прежнему находился меж двух столиц, как «меж двух огней». Петербургская разъединенность, изолированность всех и каждого, формальность и холодность отношений глубоко травмировали писателя; но и открытость и публичность московской жизни его тяготили. И смена Гоголем московских пристанищ (в частности, переезд от Погодина на Девичьем поле к А.П.Толстому на Никитский бульвар<sup>29</sup>) диктовалась поисками уединения и душевного спокойствия, которые писатель до конца жизни так и не обрел.

1998

### Примечания

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. (без места изд.), 1937–1952. Т. VII. С. 15.

<sup>2</sup> Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 1. М., 1892. С. 151.

<sup>3</sup> См.: Кнабе Г.С. Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 261 и далее.

<sup>4</sup> См. подробнее: Манн Ю. «Сквозь видный миру смех...». Жизнь Гоголя. 1809–1835. М., 1994. С. 307 и далее.

<sup>5</sup> Необходимо оговорить, что внешняя сторона настоящего (и более поздних) пребывания Гоголя в Москве (все его московские адреса и встречи) в этой статье специально не рассматриваются. Отсылаю читателя к книге: Земенков Б.С. Гоголь в Москве. М., 1954.

<sup>6</sup> Плетнев П.А. Соч. и переписка. Т. 3. СПб., 1885. С. 522.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 7. М.; Л., 1949. С. 276.

<sup>8</sup> См. подробнее: Манн Ю. Указ. соч. С. 321–322.

<sup>9</sup> См.: Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 93.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> См. подробнее: *Мордовченко Н.И.* Гоголь и журналистика 1835–1836 гг. // Н.В.Гоголь: Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 106–150.

<sup>12</sup> В связи с гоголевской критикой несовременности московских литераторов – еще один маленький штрих. В написанной для «Современника» (но не опубликованной) заметке Гоголь на примере романа «Основание Москвы, или Смерть боярина Степана Ивановича Кучки» некоего И... К...ва высмеивал мелкотравчатую псевдоисторическую беллетристику в «народном» духе: это «один из тех романов, в роде которых выходит очень много и особенно в Москве» (VIII. С. 202).

<sup>13</sup> *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 10. С. 577.

<sup>14</sup> *Аксаков С.Т.* Указ. соч. С. 96.

<sup>15</sup> См.: *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 79–80.

<sup>16</sup> См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Мифология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 318.

<sup>17</sup> См. об этом: *Кнабе Г.С.* Указ. соч. С. 267 и далее. Из новых работ см.: *Boele O.* The North in Russian Romantic Literature. Amsterdam, 1996; коррективы к этой монографии см.: *Frank S.* // *Welt der Slaven.* 1997. № 2. С. 380–384.

<sup>18</sup> См. подробнее наст. издание С. 500.

<sup>19</sup> Отголосок антигеизы «Север – Юг» мы находим и во втором томе «Мертвых душ». В Петербурге трещит «тридцатиградусный мороз», воет «ведьма-вьюга», а между тем «где-нибудь в четвертом этаже» (между прочим, местожительство самого Гоголя – в доме каретника Иохима на Большой Мещанской) «читается светлая страница вдохновенного русского поэта <...>, как не водится и под полуденным небом» (VII. С. 16).

<sup>20</sup> *Аксаков С.Т.* Указ. соч. С. 98.

<sup>21</sup> *Аксаков К.С.* Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 73.

<sup>22</sup> *Аксаков С.Т.* Указ. соч. С. 132.

<sup>23</sup> Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 635.

<sup>24</sup> Там же. С. 714.

<sup>25</sup> Там же. С. 715 (Курсив мой. – Ю.М.).

<sup>26</sup> В этом контексте интересен такой факт. Летом 1844 г. в Москву приехал младший брат Александра Иванова молодой архитектор Сергей Андреевич Иванов (1822–1877). Александр Иванов в связи с этим писал москвичу А.Н.Попову: «...Покажите брату Москву, дайте юноши его почувствовать народность в ее памятниках <...> Да, нам суждено в разные лета видеть представительную столицу России. Не знаю, как лучше <...>: видеть ли ее юноше в ранних летах, где молодое воображение, поэзия представляет безотчетно тысячи идей, попирающих одну другой, или уже в зрелых летах, испытав и поверив опытом все прекрасное в Европе, положительно определить, что принадлежит к красотах нашим собственно русским. Эти два вопроса часто были предметом спора моего с Гоголем» (Литературное наследство. Т. 58. С. 668–669). По смыслу письма видно, что в этом «споре» Гоголь придерживался второй точки зрения: увидеть Москву следует в свете приобретенного «опыта», трезвым взглядом и умом.

<sup>27</sup> См. об этом: *Кнабе Г.С.* Указ. соч. С. 266.

<sup>28</sup> См.: *Шенрок В.И.* Указ. соч. Т. 4. М., 1897. С. 796.

<sup>29</sup> Гоголь писал при переезде к А.П.Толстому, что тот живет «так уединенно и таким монастырем» (XIV. С. 101).

# XVIII. «Необходимость Италии» для Гоголя

---

## 1

В 1829 г. произошло знаменательное совпадение двух событий. В этот год навсегда покидала Россию направлявшаяся в Италию княгиня Зинаида Волконская, многосторонне одаренная женщина, писательница, композитор, певица. «Италия, — писал по этому поводу Иван Киреевский, — кажется, сделалась ее вторым отечеством, и, впрочем, кто знает, может быть, *необходимость Италии* есть неизбежная судьба всех, имевших участь, ей подобную?»<sup>1</sup>

И в том же 1829 г. в петербургском журнале «Сын отечества» без подписи появилось стихотворение «Италия», которое с большим основанием приписывают Гоголю и которое таким образом ознаменовало его печатный дебют. А это значит, что итальянская тема вошла в творчество этого писателя буквально с первого его шага, причем не как случайная тема, а именно в духе той «необходимости Италии», о которой говорил критик:

Италия — роскошная страна!  
По ней душа и стонет и тоскует.  
Она вся рай, вся радости полна,  
И в ней любовь роскошная веснует.

Почва для такой обработки темы у Гоголя была общая — и с отечественным романтизмом, и с романтизмом немецким, и с немецкой же классической философией.

В духе Ваккенродера, назвавшего Италию «обетованной землей искусства» («das gelobte Land der Kunst»), автор стихотворения описывал далекий край как неиссякаемый источник вдохновенья: «И всю страну объемлет вдохновенье», «А ночь, а ночь вся вдохновеньем дышит» и т.д. В духе того же Ваккенродера, говорившего о «тоске по Италии» (название одной из его работ — «Sensucht nach Italien»), и

особенно Гёте как автора песни Миньоны (русский перевод, принадлежащий В. Жуковскому, появился в 1818 г.) автор «Италии» сконцентрировался на самом моменте страстного томления и неутолимого желания. Как в поэзии, которую принято называть «рефлектированной», предметом внимания становилось не только само мышление, но и мышление о мышлении, так в итальянских стихотворениях воспевалась не только, а иногда и не столько чудесная страна, сколько мечтания о ней. Это была *поэзия стремления* — так писали об Италии и Баратынский, и Веневитинов, и литераторы второстепенные, скажем, В. Любич-Романович, соученик Гоголя по нежинской Гимназии высших наук:

О дивная страна очарованья,  
Италия! поэзии земля!  
Давно к тебе, на крыльях мечтанья,  
Несытая летит душа моя!<sup>2</sup>

Сравним у Гоголя:

Земля любви и море чарований!..  
Узрю ль тебя я, полный ожиданий?  
Душа в лучах, и думы говорят,  
Меня влечет и жжет твое дыханье, —  
Я в небесах, весь звук и трепетанье!

Образ Италии как обетованной страны искусства вошел в качестве слагаемого и в гоголевские повести, посвященные художникам, в «Невский проспект» (1835) и «Портрет» (первая редакция -1835), — и это, как известно, тоже было типичное, вполне в духе времени явление. У Пушкина в «Египетских ночах» (датируются тем же 1835 г.) чудесный поэт-импровизатор — приезжий из Неаполя<sup>3</sup>. О путешествии «в отечество Дюреров или Рафаэлей» мечтает талантливый художник Аркадий в повести Н. Полевого «Живописец» (1833). В повести А. Тимофеева «Художник» главный герой восклицает: «О если бы я мог лететь в Италию». Подобных примеров великое множество. И гоголевские Пискарев и приехавший из Италии безымянный художник в «Портрете» естественно вписываются в этот контекст.

Но интересно, что и в третьей из «петербургских повестей», казалось бы, далекой от темы художника, в «Записках сумасшедшего», мелькнул образ Италии: «Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой *Италия*; вон и русские избы виднеют...». В этой вдох-

новенно-поэтической, набросанной смелыми, летящими штрихами картине появляется нечто новое, типично гоголевское – «пограничность» образа. Италия увидена с птичьего полета, и в то же время она как бы на границе всего: Западной Европы и России (Поприщин в своей странной фантазии перелетает из Испании в Россию: «вон и русские избы виднеют»), чужого и родного (следующая затем фраза – о матери: «*мать ли моя сидит под окном?*»), наконец, бреда и реальности, безумия и минутного просветления («...пожалей о своем *большом* дитятке!»). Включенность образа Италии в различные смысловые ряды словно предвещает тут ударную роль, которая будет отведена ему Гоголем в дальнейшем.

Между тем до поездки Гоголя в Италию наметился еще один поворот итальянской темы. Вернее, не итальянской, а римской, причем хронологически локализованной – Средневековьем.

В незаконченной гоголевской драме, посвященной англосаксонскому королю, просветителю и реформатору Альфреду Великому (произведение датируется 1835 годом), обсуждается реальный эпизод биографии главного героя – его пребывание в молодые годы в Риме. Следуют такие реплики: «Там он обучался потому, что умный город, и выучился, говорят, всему-всему, что ни есть на свете». «Да что это Рим? Там, где святейший живет?» «Ну, да, конечно... Если бы мне довелось побывать когда-нибудь в Риме! Говорят, город больше всей Англии и *дома из чистого золота*». «Мне не так Рим, как бы хотелось увидеть папу. Ведь посуди ты: (выше) уж нет никого на свете, как папа, – и епископ и сам король ниже папы».

Рим предстает овеванным сказочным духом – как страна изобилия, богатства и красоты (ср. реплику кузнеца Вакулы из «Ночи перед Рождеством», попавшего в Петербург во дворец Екатерины II и решившего, что ножки у царицы должны быть, «по малой мере, из чистого сахара»). Но Рим еще и сосредоточие «ума», куда люди отправляются за мудростью и знаниями. И тут очень важно, что средневековый Рим неотделим для Гоголя от идеи папы.

В статье «О средних веках» (1834–35) Гоголь не пожалел красок для возвеличивания роли папы в этот период. «Главный сюжет средней истории есть папа. Он – могущественный обладатель этих молодых веков, он движет всеми силами их и, как громовержец, одним мановением своим правит их судьбою». Неограниченная власть папы видится писателю как глубоко прогрессивная: будучи жестокой и деспотичной, она тем не менее обеспечила сохранение единства христианской Европы в критический период ее развития. Власть папы – как «подмости и лес для постройки здания». Это несколько напоминает защиту папизма Чаадаевым в его «Философических письмах», в которых католический Рим выступает как «видимый знак единства,



а вместе с тем и символ воссоединения» христианства. Однако слово «символ» Гоголь в подобном случае не употребил бы: для него эта роль ограничена во времени, преходящая.

Таким образом наметились два аспекта «итальянско-римской» темы у Гоголя. С одной стороны, это обетованная страна искусства, фактор эстетический. С другой – значение этого фактора расширяется за пределы эстетической сферы и становится в полном смысле судьбоносным. Но это расширение – лишь применительно к прошлому, к средневековому папскому Риму. Между обоими аспектами темы, а значит, и между прошлым и современностью, еще не просматривается тесная связь.

## 2

Гоголь, приехавший в Италию в начале 1837 г. и проживший здесь в общей сложности четыре с половиной года (то есть примерно в полтора раза меньше, чем в Петербурге, но больше, чем в Москве), не только вошел в жизнь этой страны, но *изучал* ее, *постигал* – с настойчивостью и устремленностью этнографа и культуролога.

И у этого изучения есть результат, выходящий за рамки российско-итальянских культурных связей и имеющий более широкое значение. Дело в том, что именно Гоголь содействовал открытию поэта Джузеппе Джоакино Белли, причем не только для русского, но и для французского читателя, как о том свидетельствует Сент-Бев. (Гоголь встречался с Белли лично, слушал его стихи в авторском исполнении – по-видимому, это происходило в Риме, в доме Зинаиды Волконской, палаццо Поли, где и останавливался Белли и где в разное время бывали Мицкевич, Торвальдсен, Россини, а из русских, помимо Гоголя, Жуковский, Вяземский и др.<sup>4</sup>)

Характерен лейтмотив гоголевского рассказа о Белли, зеркально отраженный в последующих воспоминаниях Сент-Бева (сам рассказ относится к лету 1839 г., когда произошла случайная встреча французского и русского писателей). «...Его (Гоголя) интересует народный гений, и куда бы ни устремлялся взор, он любит открывать присутствие этого гения и *изучать* его. Так г. Гоголь сообщил мне, что он открыл в Риме истинного поэта, по имени Белли... Г. Гоголь говорит, обнаруживая такое *основательное знание предмета*, что убедил меня в оригинальном и крупном даровании этого Белли, которого все путешественники совершенно игнорировали»<sup>5</sup>. Интерес к Белли развивается в Гоголе под знаком изучения народного итальянского духа.

Каким же виделся Гоголю облик итальянца? Одна черта преобладает над всеми другими: «Это первый народ в мире, который одарен до такой степени эстетическим чувством...» (М. Балабиной, апрель

1838). «Здесь престол ее (“красоты”). В других местах мелькает одно только воскраие (???) ее ризы, а здесь она вся глядит прямо в очи своими пронзительными очами» (В.Жуковскому, 30 октября 1837). Итак, красота, прекрасное... Но в том-то и дело, что для Гоголя это понятие, пограничное с другими. Со стороны эстетики он подходит к иным свойствам итальянского гения.

Это прежде всего свобода и нескованность мироощущения каждого в отдельности и всех вместе, естественность человеческих связей, в которых преодолеваются одиночество и изолированность. «...В Италии нельзя быть сиротою ни живущему, ни усопшему» (П.Вяземскому, 25 июня 1838). Это открытость души к тайнам бытия, к божественному и высокому. Но это в то же время расположение к юмору, к веселости, граничащее с фривольностью и вольномыслием, — качества, гармонизировавшие с настроением Гоголя в этот период. П.Анненков, проживший с ним в Риме бок о бок с апреля по июнь 1841 г., зафиксировал множество его весьма острых выходов. Подобные же пассажи — и в его повести «Рим», и в письмах. Чего только стоят практикуемые писателем сравнения: ресторанов — с «храмами», официантов — со «жрецами», а самого процесса еды и насыщения — с «богослужением»; подобная символика, конечно, не мыслима в устах позднего Гоголя.

Душою гоголевского понятия о прекрасном является идея согласия. «Стройное согласие красоты» — в природе итальянцев; отсюда все и проистекает. В римском пейзаже — единство деревни и города, свободного пространства и строений («где вы встретите эту божественную, эту райскую пустыню посреди города?» — М.Балабиной, апрель 1838). Затем — единство людей, толпы, особенно в пору карнавала («... в Риме — все, что ни есть, все на улице, все в масках» — А.Данилевскому, 2 февраля 1838). Единство эпох, прошлого и настоящего: «...Он (главный герой повести “Рим”) находил все равно прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народонаселением. Ему нравилось это чудное их слияние в одно...»

Слияние же эпох подводит к центральной и наиболее болезненной проблеме — предназначения народа, его всемирной роли. Гоголь в начале 1830-х годов признавал эту роль за папским Римом периода Средневековья; теперь ему предстояло включиться в спор о *современном* его значении.

В России существовала сильная традиция (примыкавшая к соответствующей западноевропейской) — резкого противопоставления теперешнего Рима прежнему, античному. «Ты был ли, гордый Рим, земли самовластитель, Ты был ли, о свободный Рим?» (Е.Бара-

тынский, «Рим», 1821). «Он пал – сперва, как лев свободный, Потом, как воин благородный, Потом, как раб!..» (А.Полежаев, «Кориолан», 1838). Словом, Рим – символ славы и величия *в прошлом* и упадка *в настоящем*. Если для сегодняшнего Рима делалось исключение, но лишь в сфере эстетических ценностей: «И человечеству, в его стремленьи новом, Звучишь преданьем ты, а не насущным словом... Но избранным душам, поэзии обильным, И ныне ты еще взываешь гласом сильным» (П.Вяземский, «Рим», 1846).

И Гоголю Рим внятен прежде всего гласом «поэзии обильной», но в силу широко понимания последней писатель готов сделать иные, более кардинальные выводы, относящиеся к физиономии нации в целом. Анненков рассказывает, как, восхищаясь произведениями творческой фантазии итальянцев, Гоголь однажды «воскликнул с чувством: “И этих-то людей называют маленьким народом!”». «Сметливость и остроумие в народе, – добавляет мемуарист, – были для него признаками, свидетельствующими даже об историческом его призвании»<sup>6</sup>.

### 3

В повести «Рим» (1842) «историческое призвание» Италии заявлено еще более громким голосом, хотя это голос скорее одного героя, римского князя (о мотивах такого ограничения мы скажем ниже)<sup>7</sup>. Хорошо изучивший французскую «нацию» князь понял, «что не почила на ней величаво-степенная идея». Итальянская нация видится ему в противоположном свете, и то обстоятельство, что она исключена из современной всемирной истории, лишена «значения политического», является залогом ее роли в будущем. Ибо князь уже почувствовал «смуться великий перст... чертящий свыше великие события». Сходную логику применил, кстати, Чаадаев периода «Апологии сумасшедшего» – применил по отношению к своей родине: именно неучастие России в предыдущей и современной истории предвещает ее роль в будущем.

Что же конкретно открыл герою «Рима» этот «перст», какова же в реальности «величаво-степенная идея» итальянского народа? Точного ответа не дается, но можно подумать, что эта идея вытекает из широкого понимания природы прекрасного и назначения красоты. «Ибо высоко возвышает искусство человека, придавая благородство и красоту чудную движеньям души». А это значит, что в прекрасном заключен источник и «чувства собственного достоинства» народа («здесь он *il popolo*, а не чернь»), и «высокого чувства справедливости», и подлинной религиозности, умеющей «отделить религию от лицемерных (ее) исполнителей».

Образ Италии соотнесен в гоголевских размышлениях с двумя другими образами: названным (Францией) и не названным, подразумеваемым (Россией). Если Франция антипод исторической судьбы и нравственной физиономии Италии, то Россия, как можно было бы логически предположить, ее аналог — и по глубине сокрытого нравственного и религиозного чувства, и по маячащей перед страной в будущем великой роли.

Все это необычайно обостряло и актуализировало в глазах русских читателей содержание «Рима», однако при этом некоторые из них оценили новизну гоголевского взгляда на Италию как такового. Московский литератор В. Панов, проживший вместе с Гоголем в Италии несколько месяцев (в 1840—41 г.), набросал портрет великого писателя на фоне вечного города: «Он проникает своим взором и во внутренние его судьбы, видит его протекшее величие и *будущие надежды*. Он сказал об нем слово, *какого еще не говорил ни один из всех чужестранцев*, вечно стекающихся в этот город»<sup>8</sup>. Сходным образом отреагировал и С.Т. Аксаков; прослушав повесть «Рим» в авторском чтении, он в восторге сообщал сыновьям (5 февраля 1840): «Прелесть, очарование!.. Вот это истина! Вот во что должны были обратиться победители-римляне... *Это те же самые огненные стихи*, на которых была основана слава победителей света... *А близорукие историки, тупорылые ученые ничего не поняли* в этой куче сора, грязи и обломков»<sup>9</sup>.

Вскоре в толки по поводу «Рима» вмешался сам автор, но шаг этот оказался несколько неожиданным. Вызван он был критикой В.Белинского, отметившего, что в произведении «есть удивительно яркие и верные картины действительности, но... есть и косые взгляды на Париж и близорукие взгляды на Рим...»<sup>10</sup>. Логично было ожидать, что Гоголь в ответ станет защищать свои «взгляды на Рим» (и одновременно на Париж), тем более что он неоднократно говорил похожее и в письмах и в беседах с окружающими, но вместо этого он предпочел... от них дистанцироваться! В письме к С.Шевыреву от 1 сентября н. ст. 1843 г. Гоголь отметил: «Белинский смешон... Он хочет, чтобы римский князь имел тот же взгляд на Париж и французов, какой имеет Белинский. Я был бы виноват, если бы даже римскому князю внушил такой взгляд, какой имею я на Париж. Потому что я хотя могу столкнуться в художественном чутье, но вообще не могу быть одного мнения с моим героем. Я принадлежу к живущей и современной нации, а он к отжившей. Идея романа была вовсе не дурна. Она состояла в том, чтобы показать значение нации отжившей, и отжившей прекрасно, относительно живущих наций».

Итак, «близорукие взгляды» на Италию принадлежат персонажу. Гоголь совпадает с ним лишь в эстетических суждениях («могу

столкнуться в художественном чутье»), в высокой оценке итальянского художественного гения, но в целом считает эту нацию, в отличие от русских, нацией «прекрасно отжившей». Значит, значение Италии (Рима) вновь отодвигается в далекое прошлое. Но как понимать в таком случае слова из повести о будущем «поприще» римского народа?

Вглядываясь внимательно в повествовательную систему произведения, приходишь к выводу, что все рассуждения о Риме, Париже и сравнительной роли двух народов даны сквозь призму ощущений князя. Больше того – в одном месте брошена вскользь фраза с условной, предположительной интонацией: «Нашедшая ли внезапно на него хандра дала ему возможность увидеть все в таком виде, или внутреннее верное и свежее чувство итальянца было тому причиною...» – другими словами, оставлен открытым вопрос об *истинности* или, как сказали бы сегодня, *корректности* размышлений и приговоров героя. Авторская дистанция к персонажу недостаточно выявлена в том смысле, что его мнению не противопоставлено никакое другое; но все же этому мнению Гоголь не хочет придавать вид независимого и окончательного суждения, не хочет брать на себя полной ответственности.

В воспоминаниях Анненкова, свидетеля римской жизни Гоголя в первые месяцы 1841 г., мы находим объяснение этому факту: «... Твердого, невозвратного приговора как в этом случае, так и во всех других, еще не было у Гоголя: он пришел к нему позднее»<sup>11</sup>. Интересно, что к моменту написания своих мемуаров Анненков не знал приведенного гоголевского письма Шевыреву (оно опубликовано значительно позже), а между тем он исходит из той же мысли – неокончателности, некатегоричности мнений писателя, в том числе мнений об историческом призвании Италии. Значит, в предсказание этой роли Гоголь вносил известную долю проблематичности и условности, отодвигая окончательное решение вопроса на будущее. Надо еще учесть, что в общении и переписке он готов был позволить себе больше, чем в публикуемом произведении. Вот почему писатель так резко отреагировал на слова Белинского, поставившего точки над *i* и тем самым выпрямившего мысль повести.

Однако годы, следовавшие за отъездом Гоголя из Италии, путешествие в Святую землю, возвращение на родину, завершение 2-го тома «Мертвых душ» – ослабили интерес писателя к итальянской теме во всем ее объеме. Анненков даже полагал, что «новая цепь идей под конец жизни заслонила перед ним и образ самого города, столь любимого им некогда», то есть образ Рима<sup>12</sup>. Во многом это справедливо. Но не во всем.

Г.Данилевский, видевшийся с Гоголем в Москве за несколько месяцев до его смерти, рассказывает, с каким восторгом встретил тот два произведения А.Майкова на итальянские темы — поэмы «Савонаролла» и «Три смерти». «Это так же законченно и сильно, как терцеты Пушкина, во вкусе Данте... Ведь это праздник! Поэзия не умерла...» И затем «он прочел, с оригинальной интонацией, две начальные строки известного стихотворения из “Римских очерков” Майкова:

Ах, чудное небо, ей-Богу, над эти классическим Римом!  
Под этаким небом невольно художником станешь!

— Не правда ли, как хорошо? — спросил Гоголь»<sup>13</sup>.

Этот эпизод свидетельствует не только о признании конкретных произведений конкретного автора, но и о том, что «итальянский фактор» еще сохранял для Гоголя актуальность — по крайней мере, в одном немаловажном аспекте: он питал чувство изящного и необходимости прекрасного. То чувство, которое Гоголь старался удержать в себе чуть ли не до конца своих дней.

1997

### Примечания

<sup>1</sup> Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1998. С. 134.

<sup>2</sup> Романович В.И. Стихотворения. СПб., 1832.

<sup>3</sup> Различные аспекты пушкинской трактовки темы поэта рассмотрены Г.П.Макогоненко в его монографиях: «Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1830–1833)», Л., 1974 и «Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1833–1836)». Л., 1982.

<sup>4</sup> См.: в частности: Томашевский Н. Об итальянизме Гоголя. Заметки к теме // Itinerari di idee, uomini e cose fra est ed ovest europeo. Udine, 1990. С. 187.

<sup>5</sup> Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 4. М., 1897. С. 413. (Оригинал-Prémiers Lundis, III. 24. Paris, 1878).

<sup>6</sup> Там же. С. 81–82.

<sup>7</sup> Мы оставляем в стороне вопрос об отражении в гоголевской повести обстоятельств и опыта римской жизни писателя. См. об этом, в частности: Джулиани Р. Гоголь в Риме // Вестник Московского университета. Филология, 1997, № 5. С. 16–42; Романо Алессандро. Итальянские детали в повести Н.В.Гоголя «Рим» // Russica Romana, 1999. Vol. VI. P. 99–124.

<sup>8</sup> Finitis duodecim lustris. Сборник статей к 60-летию проф. Ю.М.Лотмана. Таллинн, 1982. С. 109 и далее (публикатор Г.Черныш <Г.Г.Суперфин>).

<sup>9</sup> Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 584.

<sup>10</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6., М., 1955. С. 427.

<sup>11</sup> Анненков П.В. Указ. изд. С. 78.

<sup>12</sup> Там же. С. 88.

<sup>13</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. (М.), 1952. С. 440.

# ХІХ. Ломоносов в творческом сознании Гоголя

## 1

Упоминание Гоголем литературных имен обычно тесно связано с его собственной деятельностью. С помощью литературных образцов Гоголь мыслил, уясняя свой путь в безбрежном море эстетических возможностей. Литературные образцы вплетались в ткань гоголевской концепции на правах ее важнейших узловых элементов. Такова была и роль Ломоносова, предопределенная еще годами учения автора «Ревизора» и «Мертвых душ».

Нет сомнения, полученное Гоголем высшее образование (Нежинская гимназия высших наук, в которой он обучался в 1821–1828 гг., по уставу была высшим учебным заведением, занимавшим среднюю ступень между гимназиями и университетами) дало ему довольно обширные знания по русской литературе XVIII в., и в частности творчеству Ломоносова.

Основным учебником служило «Основание российской словесности» А. Никольского (СПб., 4-е изд., 1822), упоминаемое Гоголем в одном из писем 1825 г. (1, т. X, с. 54\*); в этой книге в части риторики видное место занимали примеры из Ломоносова. Годом раньше, в 1824 г., будучи учеником VI класса гимназии, Гоголь просит родителей «достать Собрание образцовых сочинений в стихах и прозе, ибо мы теперь, проходя поэзию в части эстетики, весьма нуждаемся в примерах...» (1, т. X, с. 48–49). В этой популярной антологии (ее полное название: «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах и прозе». Изд. 2-е. Ч. I–XII. СПб., 1821–1824) также весьма щедро был представлен Ломоносов. Собственно, большинство ломоносовских произведений, рекомендованных впоследствии Гоголем в «Учебной книге словесности...» в качестве лучших образ-

---

\* В этой главе ссылки на источники даны на с. 554: Литература.

цов, были знакомы ему уже по этому изданию. Кроме того, Гоголь наверняка пользовался «Опытом краткой пиитики» И.Срезневского, предпосланным в качестве предисловия к упомянутому изданию (в начале каждого тома печаталась часть этого «опыта», рассматривающая тот жанр, образцы которого помещались в данном томе). В предисловии же ко второму тому «Собрания» содержалась не только общая оценка поэтической деятельности Ломоносова, но и характеристика оды в сравнении с другими лирическими жанрами.

Наконец, нужно упомянуть еще один важный источник литературного образования Гоголя — «Опыт о русском стихосложении» А.Востокова. Эту книгу Гоголь брал с собой, уезжая летом 1825 г., после окончания VI класса, в родную Васильевку. Из «Опыта» Востокова Гоголь, видимо, усвоил мысль, повторенную им впоследствии в «Учебной книге...», о том, что «Ломоносов ввел стоположение в русскую поэзию с тогдашних немецких образцов» (2, с. 24).

Характер преподавания литературы в гимназии благоприятствовал довольно основательному знакомству Гоголя с творчеством Ломоносова, как, впрочем, и с литературой XVIII в. вообще. Российскую словесность преподавал здесь проф. Парфений Иванович Никольский (р. 1782 г.) — однофамилец автора упомянутого выше учебника. П.И.Никольский происходил из духовенства, учился в Московской славяно-греко-латинской академии, а затем в Петербургском педагогическом институте, который окончил в 1807 г. Он не только был страстным приверженцем русского классицизма, но и сам писал в торжественном и дидактическом духе. Известно упоминание двух его вещей (сами произведения до нас не дошли): поэмы «Ум и рок» (3, с. 295) и оды в честь «ожидаемого шествия его императорского величества через г. Нежин» (несостоявшегося) (4, с. 56). Эта ода, кстати, была прочитана профессором Никольским сверх программы на публичных испытаниях в 1828 г., т.е. в год окончания гимназии Гоголем.

Таковы в главных чертах условия, которые способствовали знакомству и усвоению молодым Гоголем ломоносовского поэтического наследия. Тем не менее все это должно быть сопоставлено с другими данными. Г.А.Колосова, автор весьма полезной работы на интересующую нас тему, определенно пишет о приверженности и любви Гоголя-гимназиста к русскому классицизму и о том, что «созреванию и укреплению этой любви способствовало общение Гоголя со страстным любителем старины П.И.Никольским» (5, с. 240). Заключение верное, но неполное. Совершенно не учтены другие факторы, влиявшие на литературные вкусы учеников; не приняты во внимание положение П.И.Никольского в гимназии и его репутация.

Об этой репутации дают представление воспоминания преподавателя латинского языка в гимназии И.Г.Кулжинского: «Профессором



русской словесности был у нас один почтенный старик, который некогда был учен, но за хлопотами жизни отстал от современного состояния литературы, остановился на Хераскове и Державине, Карамзину только из милости давал место в истории русской литературы — да и то уже после издания им первых томов “Истории российского государства”, а на Пушкина, Козлова, Дельвига и вообще на “всю эту молодежь” смотрел с видом негодования и сожаления... Вот у какого профессора словесности учились Гоголь и Гребенка» (6, с. 8).

А вот Никольский, увиденный глазами гимназиста, будущего писателя Н.В.Кукольника, который шел одним классом моложе Гоголя: «Личность Парфения Ивановича чрезвычайно интересна. Несмотря на то, что в литературе и философии он был решительный старовер, нам собственно оказал он много пользы своею доступностью, добросердечием, наконец самую оппозицией современным эстетическим направлениям. Он спорил с нами что называется до слез; заставлял нас насильно восхищаться Ломоносовым, Херасковым, даже Сумароковым; проповедовал ех cathedra важность и значение эпопеи древних форм, а байроновские поэмы тех времен называл нелепыми побасенками» (3, с. 294).

Кукольник совпадает с Кулжинским в оценке литературных взглядов профессора литературы — архаичности, приверженности к русскому классицизму, вражды к новым художественным течениям, особенно романтизму; но не совпадает в характеристике взаимоотношений, установившихся между гимназистами и их наставником. Кукольник рисует эти взаимоотношения намного сложнее, разнообразными красками. Если говорить о передовой части гимназистов (к которой принадлежали и Кукольник, и Гоголь), чутко улавливающей новейшие эстетические веяния, прежде всего романтические, то ее отношение к Никольскому, конечно, не имело ничего общего с безоговорочной приверженностью и любовью. Это была оппозиция, нередко граничившая со злой насмешкой и иронией (упомянутую выше поэму Никольского «Ум и рок» гимназисты переименовали в «Ум за разум»). Но оппозиция уважительная, отдающая должное последовательности и прямоте убеждений противной стороны, в результате чего уроки российской словесности вскоре вылились, как говорит Кукольник, в нечто напоминающее «методу взаимного обучения»:

«Он знакомил нас с так называвшимися русскими классиками, а мы на каждой лекции подкладывали ему для исправления вместо своих стихи Пушкина, Козлова, Языкова и других. Он марал их нещадно, причем мы не могли надивиться изворотливости его от природы острого ума» (3, с. 294—295). И как вывод: «Он положительно заставил нас изучить русскую литературу до Пушкина и отрицательно втянул нас в изучение литературы новейшей» (3, с. 296).

Словом, между профессором и его учениками установился род диалогических отношений, не сводивший на нет его воздействие, но заставлявший воспринимать последнее сквозь призму новейших веяний, проводником которых являлись прогрессивно настроенные профессора гимназии: преподаватель французской словесности Иван Яковлевич Ландражин, преподаватель немецкой словесности Ф.О.Зингер, а также особенно ценимый гимназистами, в том числе и Гоголем, профессор юридических наук Н.Г.Белоусов. Но в первую очередь такое влияние шло от самих «источников» — произведений Пушкина, Жуковского, Козлова и др., новейших альманахов и журналов. Известно признание, сделанное Гоголем в 1835 г. С.П.Шевыреву, а в его лице как бы всей группе бывших Любомудров: «Я вас люблю почти десять лет, с того времени, когда вы стали издавать Московский вестник, который я начал читать, будучи еще в школе, и ваши мысли подымали из глубины души моей многое, которое еще донныне не совершенно развернулось» (1, т. X, с. 354).

Эстетическую ориентацию молодого Гоголя хорошо демонстрирует его «идиллия в картинах» «Ганц Кюхельгартен», датированная автором предпоследним годом пребывания в гимназии (т.е. 1827) и, по видимому, действительно — полностью или в основном — в это время написанная. В качестве художественных авторитетов, интересующих (или интересовавших в прошлом) протагониста произведения, фигурируют «Платон и Шиллер своенравный, Петрарка, Тик, Аристофан да позабытый Винкельман» (1, т. I, с. 84); авторский же эпиграф добавляет к этому списку еще одно, главное имя — «великого Гёте», за которым встает осиянный романтизмом край, Германия, «страна высоких помышлений», «воздушных призраков страна».

Ни одно русское имя в этой «немецкой» идиллии, естественно, не названо, в том числе, конечно, и имя какого-либо представителя русского классицизма. Но без влияния последнего не обошлось — правда, влияния, опосредованного новыми и новейшими литературными факторами. «Классицизм, сентиментализм, романтизм умещались в творческом сознании Гоголя как параллельные, хотя и неравноправные, стилистические формы» (7, с. 211).

В рамках нашей темы особенно интересна та часть «идиллии», которая носит название «Думы» и предваряет возвращение Ганца на родину («Благословен тот дивный миг, / Когда в поре самопознания, / В поре могучих сил своих / Тот, небом избранный, постиг / Цель высшую существованья...» и т.д. (1, т. I, с. 95))<sup>1</sup>.

В «Думе» наиболее сильно выражена высокая риторическая традиция XVIII — начала XIX в., восходящая в конечном счете к Ломоносову. Понятий и словесных сочетаний, специфически характерных именно для Ломоносова, мы здесь, правда, не встретим — это

более или менее уже устоявшаяся, отработанная, лишенная шероховатостей, прошедшая через множество поэтических индивидуальностей традиция гражданской поэзии. Гоголь, по-видимому, перенимал ее и от Г.Державина, и от В.Капниста, и от В.Жуковского (ср. апелляция к «потомкам» в заключении «Думы» и в конце послания Жуковского «К кн. Вяземскому и В.Л.Пушкину») и т.д., придавая ей, этой традиции, достаточно отчетливый отпечаток лирической подлинности. «Дума» — одно из наиболее совершенных и цельных мест в еще довольно-таки слабом и непрофессиональном юношеском произведении.

С главным персонажем герой «Думы» находится в явно конфликтном или по крайней мере диалогическом отношении, ибо расплывчатому, широкому элегизму Ганца здесь противостоят «железная воля» и полная сосредоточенность на «высшей цели». Это, если воспользоваться более поздним выражением Гоголя, первая попытка «начертить образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни». И окрашен этот образ в недвусмысленно-личные тона, оваян симпатией, если не восхищением; подан с некоторым назидательным, педагогическим нажимом, так что в отношении жанра к приведенному фрагменту оказывается применимо и другое, более позднее гоголевское определение — «лирическое воззвание». «Дума» выступает как некий коррелят к мыслительному и эмоциональному содержанию основного текста; в ней осуществлен прорыв к высшим ценностям бытия, и это было осуществлено с помощью гражданской традиции русской поэзии. Участие Ломоносова в этом процессе очевидно, хотя, повторяем, участие не прямое, опосредованное.

## 2

Первая половина 30-х годов. Гоголь в Петербурге. К этому времени — а именно к 1836 г. — относится первое известное упоминание Гоголем имени Ломоносова.

В опубликованной в пушкинском «Современнике» статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» Гоголь, укоряя современную журналистику в «литературном безверии и литературном невежестве», пишет: «Никогда почти не стоят на журнальных страницах имена Державина, Ломоносова, Фонвизина, Богдановича, Батюшкова. Ничего о влиянии их, еще остающемся, еще заметном» (1, т. VIII, с. 174). Отзыв Гоголя почтительный, но несколько сдержанный. Гоголь говорит об еще длящемся, остающемся «влиянии», но не уточняет, какое это влияние — полезное или нет; он вообще не дифференцирует влияния каждого писателя, упоминая их всех в одном качестве — «уже окончивших поприще» свое.

Слова Гоголя о Ломоносове — именно они интересуют нас в первую очередь — определены контекстом литературных споров, прежде всего позицией пушкинской партии.

В статье «Путешествие из Москвы в Петербург», писавшейся двумя годами раньше гоголевской работы, но опубликованной позднее (в 1841 г.), Пушкин говорил о Ломоносове как о великом человеке, но в то же время определенно отрицательно оценивал его воздействие на литературу:

«Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности — вот следы, оставленные Ломоносовым» (8, с. 278).

В позиции Пушкина — продолжение спора десятилетней давности, завязавшегося с критиками декабристской ориентации — А. Бестужевым, но главным образом с В. Кюхельбекером. В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824 г.) Кюхельбекер возводил к Ломоносову самое достойное направление русской поэзии — то, в котором лирика оправдывает свое назначение, ибо «лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя» (9, с. 30). Пушкин неоднократно полемизировал с этим мнением — полнее всего в оставшемся неопубликованным «Возражении на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”», но более бегло и в печатных материалах, например в заметке «О журнальной критике» («Литературная газета», 1830, № 3). Полемика касалась и иерархии жанров (в связи с тем местом, которое занимает в ней ода), и принципиального направления литературы в целом. К вопросу о жанровой иерархии мы еще вернемся; что же касается поддержанного Пушкиным направления литературы, то оно излагается почти антитетично к концепции Кюхельбекера: вместо возвышения «над событиями ежедневными» — «простота», «точность» и т.д.

В то же время оценка Ломоносова (равно как и других старых писателей) подводила к проблеме широкой, объективной и уравновешенной критики прошлого. Говоря о Ломоносове, Державине или Фонвизине, Пушкин, правда, требовал «египетского суда» и отвергал «высокопарные прозвища» и «безусловные похвалы», но, разумеется, это был призыв не к литературному аутодафе, а к научности и беспристрастию. Эту сторону проблемы особенно выделил П. Вяземский. В рецензии на «Кавказского пленника» Пушкина (1822) он писал: «Несмотря на то, что пора торжественных од миновалась, польза, принесенная Ломоносовым в одном стихотворном отношении, не утратила прав на уважение и признательность» (10, с. 120). Подобное же разделение предметов — влияния писателя и его исто-

рической роли – проводит Вяземский в «Отрывке из письма к А.И.Г-ой» (т.е. к А.И.Готовцевой; 1830): Ломоносов и другие не могут сегодня служить «примером для слога, правильности и красоты оборотов; но показывая русский язык в своих постепенных изменениях, они обогатят ваши сведения в нем...» (11, с. 105). Словом, в оценке Ломоносова замечаются две взаимосвязанные тенденции: к ограничению его влияния на современную литературу и к признанию его заслуг исторических.

Гоголевское суждение о Ломоносове полностью совпадает с позицией «Современника» и пушкинского круга, ибо оно заострено именно против литературного нигилизма, во имя историчности и объективности. «Никогда они, – продолжает Гоголь разговор о писателях прошлого, – даже не брались в сравнение с нынешнею эпохой, так что наша эпоха кажется как будто отрублена от своего корня, как будто у нас вовсе нет начала, как будто история прошедшего для нас не существует» (1, т. VIII, с. 174). Перед лицом главного вопроса оставлен без ответа другой – о конкретной роли Ломоносова в современной литературе. Сдержанность Гоголя могла проистекать из нежелания противоречить взглядам Пушкина, которые он, конечно, хорошо себе представлял; но она могла подкрепляться и его собственными художественными устремлениями.

Конечно, то направление, которое приняло творчество Гоголя этой поры, автора «Миргорода» и «Ревизора», уже приступившего к написанию «Мертвых душ», – решительно расходилось с художественным обликом и репутацией Ломоносова, какими они особенно фигурировали в литературном сознании эпохи. Гоголевская характеристика Пушкина, являющаяся в то же время почти явной автохарактеристикой, кажется чуть ли не специально направленной против оценки Кюхельбекером ломоносовской линии, иначе говоря, той поэзии, которую следует поддерживать сегодня. У Кюхельбекера: «Она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения» (9, с. 30). У Гоголя: «Чем предмет обыкновенное, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» (1, т. VIII, с. 541).

При всем том можно предположить (для более категоричных утверждений отсутствует достаточный материал), что мнение Гоголя относительно современного влияния Ломоносова не полностью совпадает с пушкинским. Косвенно об этом свидетельствует факт, упоминаемый П. Анненковым. Гоголь в петербургский период «заставлял других читать и сам зачитывался» Державиным, что говорит о сложности эстетического мироощущения молодого писателя: с одной стороны, он «благоговел перед созданиями Пушкина за изящество, глу-

бину и тонкость их поэтического анализа», с другой – любил «полный звук, ослепительный поэтический образ, мощное громкое слово» (12, с. 62). Державин выступает здесь в качестве самого яркого представителя традиции (Анненков упоминает еще Языкова, тоже весьма ценимого Гоголем), которая в своих истоках так или иначе затрагивает Ломоносова. В этом можно увидеть продолжение эстетического развития раннего Гоголя, прихотливо совмещавшего с упомянутой традицией новейшие сентиментальные и романтические веяния. Место последних теперь решительно заняла формирующаяся реалистическая культура, в которой Гоголь играл роль застрельщика; однако в самой глубине его сознания оставалось место и для риторического «громкого слова», уходящего корнями своими в художественный опыт русского классицизма и гражданской поэзии. Более четкая картина совмещения одного с другим определилась позднее – в 40-е годы.

К петербургскому периоду относится и характерный случай цитирования Ломоносова в гоголевском художественном творчестве. В «Ревизоре» (действие IV, явление XII) Хлестаков в ответ на просьбу Марьи Антоновны написать в альбом стихи – «какие-нибудь эдакие – хорошие, новые» – говорит: «Да у меня много их всяких. Ну, пожалуй, я вам хоть это: «О, ты, что в горести напрасно на Бога ропщешь, человек...»» (1, т. IV, с. 74). Это первые две строки «Оды, выбранной из Иова, глава 38, 39, 40 и 41».

Остановимся на этом случае, ибо он весьма выразителен для гоголевской манеры использования литературных реминисценций. Мы имеем в виду предельную колоритность и эффектность реминисценции в сложении облика персонажа и общей картины событий.

Прежде всего – литературный пример рассчитан на легкую, мгновенную узнаваемость: «Ода, выбранная из Иова...» была знакома каждому грамотному со школьной скамьи, входила чуть ли не во все учебные курсы и хрестоматии (в том числе и те, которыми пользовался Гоголь-гимназист: учебник А.Никольского и «Собрание образцовых русских сочинений...»). В диссертации о Ломоносове К.Аксаков обронил об этой оде замечание: «...так нам знакомую, так опрофанированную частыми повторениями и учебниками» (13, с. 417). Неудивительно, что строки из оды прежде всего пришли па память Хлестакову.

Комизм, однако, в том, что Хлестаков чувствует себя немножко как на экзамене, словно приведением стихотворения «па память» он должен доказать свои знания («Да к чему же говорить, я и без того их знаю»). И будучи поставленным в стесненное положение, Хлестаков называет не то, что нужно, а то, что легче («другие... теперь не могу припомнить»), так что образуется комическое несоответствие

между просьбой и исполнением. Марья Антоновна ведь желала услышать стихи «хорошие» (т.е. чувствительные, отвечающие моменту) и «новые», а процитированные Хлестаковым строки прозвучали глубокомысленно-философически и уж, конечно, не ново. Напротив, они были стары как мир. Но своей случайностью, произвольностью, несоответствием моменту они прекрасно пришлись к общему стилю высказываний Хлестакова, питаемому его «легкостью необыкновенной в мыслях». «Ода, выбранная из Иова» продолжает колоритный ряд предшествующих художественных примеров Хлестакова – «Женитьбу Фигаро», «Роберта Дьявола», «Норму», барона Брамбеуса, «Фрегат “Надежду”», «Московский телеграф», венчаемые собственным «Юрием Милославским», добавляя к ним, к этим примерам, новые штрихи какафонии и хаоса.

Но, как всегда у Гоголя, за одним слоем открывается другой, и ломоносовская реминисценция, кажущаяся, с одной стороны, произвольной и случайной, с другой – обнаруживает соотносительность с судьбой персонажей, с глубинным течением комедии в целом. Ветхозаветная история о превратностях человеческой судьбы и могуществе высшей воли находит современное преломление в головокружительных подъемах и падениях (хотя подъемах и мнимых) и в столь же неумолимом диктате той силы, которую Гоголь называл «лживым, олицетворенным обманом».

### 3

В 40-е годы Ломоносов и его произведения заняли довольно видное место в литературно-критических работах Гоголя – в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» (вошла в «Выбранные места из переписки с друзьями», 1847) и в незаконченной «Учебной книге словесности для русского юношества» (датируется 1844 – началом 1845 г.). Но есть еще один очень любопытный документ – составленная собственноручно Гоголем тетрадь «Сочинения Ломоносова и Державина» (РО ГБЛ, ф. 74, картон 2, ед. хран. 43), свидетельствующая о серьезности и глубине его интереса к обоим поэтам.

Тетрадь была известна еще В.Шенроку, сообщившему в своем труде: «У нас находятся списанные его (Гоголя. – Ю.М.) рукой стихотворения Ломоносова и Державина, также в особой тетради» (14, т. II, с. 159). В.Шенрок предположил, что тетрадь была заведена, «вероятно, для большего удобства пользования при заграничных переездах» (14, т. IV, с. 628). обстоятельное описание и разбор гоголевского автографа были даны в упоминавшейся статье Г.А.Колосовой. В частности, здесь уточнена датировка: поскольку Гоголь приводит басню

Державина «Рубил крестьянин дуб близ корня топором» по той редакции, которая впервые появилась в «Москвитянине» за 1841, № 4, исследователь делает вывод, что тетрадь была составлена в период с октября 1841-го по июнь 1842 г., когда Гоголь был в России (5, с. 247).

Обратимся к части, посвященной Ломоносову. Она занимает 19 из 70 листов всей тетрадки. Мелким, убористым, но довольно четким почерком Гоголь переписал полностью или частично почти все важнейшие произведения поэта, снабдив их сквозной римской нумерацией. Всего – 22 номера, причем под номером XIII под общим названием «Отрывки» помещено соответственно 9 фрагментов (они пронумерованы арабскими цифрами). Текстам предшествует «Оглавление» (2 л.), куда включены все стихи Ломоносова с соответствующей нумерацией (перечня стихотворений Державина Гоголь не дал, оставив для этой цели незаполненной половину страниц).

Поскольку почти все стихотворения Ломоносова, упомянутые или процитированные в статье «В чем же наконец, существо...» и в «Учебной книге...», находятся в тетрадке, можно предположить, что Гоголь пользовался ею при написании упомянутых произведений. Показателен такой пример. В пункте XIII («Отрывки») под номером 4 Гоголь приводит четверостишие из «Оды ее императорскому величеству... императрице Елисавете Петровне... поднесенной от императорской Академии наук декабря 18 дня 1757 года». Именно эти четыре строки (озаглавленные в тетрадке по первой строке: «Божественный пророк Давид») цитирует Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии...».

Однако едва ли этим исчерпывалось назначение тетрадки. Тщательность ее составления, потребовавшего, бесспорно, многих дней труда, говорит о том, что Гоголь предполагал неоднократно обращаться к ней в своих зарубежных переездах и странствиях. В какой-то мере тетрадка по своей функции была аналогична той «Книге всякой всячины, или Подручной энциклопедии», к составлению которой Гоголь приступил еще в гимназические годы.

Правда, известно, что Гоголь намеревался приобрести сочинения Ломоносова (как и Державина) и для своей заграничной библиотеки. В «Реестре книгам, отправленным из Москвы в Рим Гоголю 1841 года Июля 11 дня» фигурируют «Сочинения Ломоносова» (СПб., 1840). Речь идет об издании «Собрание сочинений Михаила Васильевича Ломоносова» (СПб., 1840 г. Ч. 1–3). Первые две части содержат оды духовные, оды похвальные, похвальные надписи, разные стихотворения, поэму «Петр Великий» и т.д. В 3-ю часть включены «Слово о пользе химии» и «Риторика». Судьба этой посылки неизвестна. Но даже если Гоголь получил требуемое, это не отменяло необходимости указанной тетрадки, ибо носить с собою громоздкие тома во время многочисленных переездов едва ли было удобно<sup>2</sup>.



Но и такую роль тетрадки не следует понимать слишком утилитарно. Гоголю было свойственно переписывать понравившиеся ему произведения не только ввиду предполагавшегося цитирования, но и для более глубокого проникновения в их смысл. «Наши собственные сокровища станут нам открываться больше и больше по мере того, как мы станем внимательней вчитываться в наших поэтов» (1, т. VIII, с. 405). Гоголь вчитывался и вживался в Ломоносова для того, чтобы открыть нечто существенно важное и необходимое.

Исходный пункт гоголевской концепции Ломоносова – дело Петра I, эпоха реформ, «крутой поворот» в российской истории. «Крутой поворот был нужен русскому народу, и европейское просвещение было огниво, которым следовало ударить по всей начинающей дремать нашей массе... Огонь излетел вдруг из народа. Огонь этот был восторг – восторг от пробуждения... Восторг этот отразился на нашей поэзии, или лучше – он создал ее». Так появился Ломоносов, этот «восторженный юноша, которого манит свет наук да поприще, ожидающее впереди» (1, т. VIII, с. 370–371).

В гоголевской трактовке «восторга» – как известно, центрально-го нерва всей поэтики оды – объединились и художественные, и идеологические моменты. Л. Пумпянский писал в связи с одой Ломоносова на взятие Хотина (1739): «Чтобы понять происхождение гениального дела 1739 г., надо вообразить ту первую минуту, когда восторг перед Западом вдруг (взрыв) перешел в восторг перед собой как западной страной» (16, с. 310). В «восторге» идея патриотизма открылась как идея просвещения, даже европеизации; национальная гордость, как говорит Гоголь, означала «восхищенье от света, внесенного в Россию, изумленье от великого поприща, ей предстоящего...» (1, т. VIII, с. 370).

Просвещение Гоголь не сводил к усвоению знаний и делу одного ума. Это – внесение «светоносного начала» в человеческое мироощущение, опыт, душевный состав, внесение того начала, которого не было в исконных источниках русской культуры – в «песнях», «пословицах» и «слове церковных пастырей», – поэтому разрыв с ними в Петровскую эпоху оказался неизбежен. В этом смысле художественное направление Ломоносова приняло, по Гоголю, односторонний характер, но такая односторонность была необходимой. Ломоносов предопределил путь русской литературы на многие десятилетия. Отсюда ключевая роль этой фигуры и соответственно повышенное внимание к ней Гоголя.

Говоря о длительном воздействии Ломоносова, Гоголь подразумевал вопрос об оде – как определенном виде в жанровой иерархии и вопрос о восторге – как определенном душевном и интеллектуальном состоянии творца оды. В обоих вопросах Гоголь невольно подключал-

ся к давней эстетической традиции и — что самое интересное — вступал в диалог (осознанно или неосознанно) с Пушкиным.

Пушкин в связи с известной уже нам полемикой с Кюхельбекером писал: «Нет, решительно, нет: *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно не в силе произвести истинное великое совершенство... Ода, не говоря уже об элегии, стоит на низших степенях поэм, трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества (*fantaisie*) воображения — гениального знания природы» (8, с. 41). Гоголь же в «Учебной книге словесности...» с той же решительностью утверждал: «Ода есть высочайшее, величественнейшее, полнейшее и стройнейшее из всех поэтических созданий» (1, т. VIII, с. 473).

Итак, в вопросе о месте оды гоголевское мнение прямо противоположно пушкинскому, да и, пожалуй, установившемуся взгляду. В эстетических спорах вокруг статьи Кюхельбекера позиции оды и «высокой лирической поэзии» (17, с. 121) были существенно подорваны. Гоголь же стремится к тому, чтобы вновь выдвинуть оду в жанровой иерархии на главенствующее место.

Репутация оды оказалась тесно переплетенной с поэтической репутацией Ломоносова. Кюхельбекер последнюю возвышал, Пушкин и Вяземский требовали для нее трезвой и бескомпромиссной оценки; те же, кто в свою очередь пытался отразить наступление на оду, брали под защиту и ее творца. «Мы имеем трех великих лириков, Ломоносова, Петрова и Державина; все они прославились именно *одами*, а не другим каким-либо родом лирической поэзии: следственно потому-то мы и имеем великих лириков, что имеем превосходные *оды*», — писал М. Дмитриев (18, с. 293). Гоголь не говорит, что «великие лирики» — только те, кто писал оды, но и для него ода — жанр, превосходящий все другие.

Что же касается второго вопроса — о роли «восторга», то положение здесь несколько сложнее: на первый взгляд гоголевское мнение прямо противоположно пушкинскому, а на деле между ними есть точки соприкосновения. Пушкин оспаривал благотворную роль восторга, Гоголь на ней настаивал, но при этом он давал несколько иное, более широкое толкование упомянутой категории.

Говоря конкретнее, Гоголь различал «восторг» как непродолжительное импульсивное чувство («минутное восторжение») и как длительное состояние, необходимое именно для оды. «Ода требует высокого торжественного спокойствия, а не порыва. Она не летит вверх... но как бы пребывает вся на равной высоте, паря, а не улетающая. И потому всегда в равносильных и равномерных строфах и при свободе своей сохраняет в себе строгий порядок» (1, т. VIII, с. 473).

Восторг как длительное состояние переходит в «торжественное спокойствие» и включает в себя моменты размышления, художественного расчета – то, что Пушкин сопрягал не с восторгом, а с вдохновением («Критик, – говорил он, имея в виду Кюхельбекера, – смешивает вдохновение с восторгом»).

Далее мы замечаем и другое интересное явление: Гоголь расширял понятие оды и по составу, по примерам. Наряду с произведениями Ломоносова или Державина, традиционно обозначаемыми как оды, Гоголь включал сюда произведения, которые ни самими авторами, ни их читателями к этому жанру не относились: пушкинские «Пророк», «Клеветникам России», «Наполеон» и «Гнедичу» (ошибочно воспринятому Гоголем как обращение к Николаю I), «К ненашим» Языкова (у Гоголя: «К нерусским»), «Пророк» Лермонтова, «России» Хомякова и т.д.

У Гоголя неточности в названиях, независимо от того, чем они вызваны – ошибкой памяти или неосведомленностью (как в случае с пушкинским посланием «Гнедичу»), весьма показательны для интерпретации произведений и, следовательно, для их жанровой классификации. Лермонтовскую «Думу» Гоголь именуется «К XIX веку», подчеркивая тем самым то обстоятельство, что в ней содержится размышление, рефлексия о целой эпохе, о неких существенно важных особенностях времени. (Так же обозначил Гоголь стихотворение М.Лихонина «Век ума»). Все это повлияло на квалификацию стихотворения как оды, которой, по Гоголю, не противопоставлен элемент анализа, размышления, «думы», причем весьма широкого охвата. Вместе с тем и пушкинское послание «Гнедичу» Гоголь назвал одой («величественной одой») именно потому, что ошибся в ее адресате и, следовательно, содержании: стихотворение якобы должно было показать, «что такое монарх вообще, как Божий помазанник, обязанный стремить вверенный ему народ к тому свету, в котором обитает Бог...» (1, т. VIII, с. 254).

Роль жанрового оправдания или мотивировки играет и выноска Гоголя к ломоносовской «Оде на рождение... великого князя Павла Петровича...»: «Все услышали, что родился тот, который потом упорочил надолго и дом царский, подарив России мужественное и сильное царское поколение» (1, т. VIII, с. 484) (т.е. дело не в самом рождении наследника, а в установлении некой истинной династии «Божьих помазанников»).

Особенно выразительно отнесение к разряду од языковского «Землетрясения», которое Гоголь считал «лучшим из всех русских стихотворений». «Землетрясение» вновь поставило вопрос о «восторге» как творческом предрасположении к оде и об ее достойном предмете. Если раньше, по словам Гоголя, Жуковский называл языковскую

поэзию «восторгом, никуда не обращенным», то теперь она получила настоящее применение: суровое обличение и поучение современников ради «спасенья земли своей».

Расширяя понятие оды и, соответственно, восторга, Гоголь шел в обход современных эстетических представлений к более старым. С большой долей вероятности можно указать на ближайший источник гоголевского взгляда – «Опыт краткой пиитики» И.Срезневского, включенный в «Собрание образцовых русских сочинений...». Гоголь штудировал этот опыт на гимназической скамье и хорошо усвоил то, что здесь говорилось об оде.

Описывая различные виды этого жанра, Срезневский замечал, что в философских одах, в которых выражено «негодование против пороков и вредных предрассудков», «более должен действовать ум, нежели воображение». Правда, «все, что производит спокойно размышляющий ум, не должно иметь места в таких одах: напротив, везде в них говорит сердце, кипящее от удовольствия и негодования и огорчения и сопровождаемое иногда порывами находящегося в восторге воображения...». Но есть еще особый вид оды, которая отличается от «обыкновенных од торжественных и похвальных и делается похожею на послание». «Таковые лирические стихотворения не всегда требуют свойственного оде парения»; «напротив того, оно, будучи произведением тихих ощущений, украшается некоторою простотою, даже небрежностью, какие бывают в частной и семейственной жизни» (19, с. CLXIII, СС, ССIII). Вслед за И.С.Рижским, автором «Опыта риторики» (1796), И.Срезневский относит к этому роду «Фелицу» Державина. Характерно также, что раздел од в упомянутом «Собрании...» помимо ломоносовских од, помимо «Фелицы» Державина включает и «Песнь божеству» Карамзина, и «На время» Нелединского-Мелецкого, и сатиру «В последнем вкусе человек» Долгорукова. Все это свидетельствует о довольно широкой концепции жанра, унаследованной Гоголем.

Но если по существу гоголевское понимание оды не совпадало с тем, которое опровергали Пушкин и его единомышленники, то почему же Гоголь держался за само наименование оды и столь упорно отстаивал ее приоритет в жанровой иерархии? Это выглядело неразумным и десятилетием раньше, а тем более в 40-е годы, когда все связанное с одой воспринималось как безнадежная архаика.

Видимо, объяснение в том, что Гоголю было дорого одическое начало в смысле соотносительности художественного образа с субстанциональными основами и идеалом бытия. «Ее предметом может послужить только одно высокое... Посему и предмет од или сам источник всего – Бог или то, что слишком близко высотой чувств своих к божественному» (1, т. VIII, с. 473). Гоголю важно сохранить эту соотно-

сенность с «высоким», рождавшую те вспышки, которые могущественным и истинным светом освещали все происходящее в художественном мире. Отсюда значение для Гоголя Ломоносова и одической традиции.

Гоголь часто употреблял выражение, почти термин, означавший нечто вроде сокращенного, краткого проявления одического начала, — «лирическое воззвание». «Лирическое воззвание» заключает в себе как бы один только клич, вопль, возглас, приглашение или крик, возбуждающий к чему-либо других. Он бывает быстр, краток, но тем не менее возвышен... и через то имеет место причисляться к высокому лирическому роду, становясь наряду с одой» (1, т. VIII, с. 474). Но обратим внимание: именно «лирическим воззванием» определил Гоголь жанр поэзии Языкова («Воззови в виде лирического воззвания к прекрасному, но дремлющему человеку» (1, т. VIII, с. 280)) и именно лирическим воззванием назвал одно из отступлений в I томе «Мертвых душ»: автор «обращается в лирическом воззвании к самой России...» (1, т. VIII, с. 289).

Как некий коррелят, опирающийся на традицию гражданской лирики, включал Гоголь лирическое воззвание уже в первую свою книгу «Ганц Кюхельгартен». В его главном произведении, в «Мертвых душах», такие вспышки мощного лирического чувства играли и должны были играть еще более важную роль. Так осмысление ломоносовской традиции неразрывно сплелось у Гоголя 40-х годов с реализацией его грандиозного художественного замысла.

#### 4

Но это не значит, что Гоголь считал творчество Ломоносова удовлетворяющим во всем современным требованиям. Подчеркнуть это несоответствие и призвано сопоставление Ломоносова с Державиным. Вообще, сопоставление Ломоносова с Державиным было делом обычным и естественным: оба поэта воспринимались принадлежащими к высокой, одической традиции, так что второй выступал завершителем усилий первого. Возникла устойчивая параллель, или, можно сказать, оппозиция, объясняющая то обстоятельство, что и Гоголь включил Ломоносова и Державина в свою тетрадку одного подле другого.

По Гоголю, однако, соотношение этих имен весьма сложное. «Мысль о сходстве Ломоносова с Державиным, приходящая в ум при первом взгляде на них обоих, исчезнет вдруг, как только всмотришься покрепче в Державина». Противопоставление проведено Гоголем по нескольким линиям: Ломоносов предался наукам в ущерб стихотворчеству, Державин всего себя посвятил стихотворчеству; у одного

Россия выступает общо и цельно, у другого – конкретно и подробно; у одного – отвлеченная наука, у другого – наука жизни.

Нетрудно увидеть, что противопоставление Державина Ломоносову нацелено на конкретизацию одического начала. «Оды его (Державина. – Ю.М.) обращаются уже к людям всех сословий и должностей, и слышно в них стремление начертать закон правильных действий человека во всем, даже в самых его наслаждениях» (1, т. VIII, с. 372–373). Понятие «должность» Гоголь встречал и у Ломоносова: «...В пределах должности своей...», – говорилось в «Оде... императрице Екатерине Алексеевне...» (1762); здесь же исчислялись и различные должности – «от земледельца до царя». Петр I у Ломоносова выступал как «отечества отец», образцово выполняющий свою должность («Надпись 1 к статуе Петра Великого»; 5-ю надпись из того же цикла Гоголь включил в свою тетрадку под номером X и привел в качестве примера «антологических стихов» в «Учебной книге словестности...»). Однако ломоносовские представления о должности казались Гоголю абстрактными. Державин наполнил их живым, жизненным содержанием. Кстати, и понятие «наука жизни», примененное к Державину, – одно из ключевых понятий автора «Мертвых душ». Замечательный учитель Александр Петрович во II части поэмы «утверждал, что всего нужнее человеку наука жизни, что, узнав ее, он узнает тогда сам, чем он должен заняться преимущественнее».

Конкретизация обязанностей у Державина приводила и к конкретизации образа героя. «Постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было – начертить образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками...» (1, т. VIII, с. 373). Но известно, насколько «занимала» эта задача самого автора «Мертвых душ».

Гоголь подмечает характерный ход мысли Державина: «Часто, бросивши в сторону то лицо, которому надписана ода, он ставит на его место того же своего непреклонного, правдивого мужа» (1, т. VIII, с. 373). Но таков, между прочим, был и ход мысли самого Гоголя: «Оставим личность императора Николая и разберем, что значит монарх вообще...» (1, т. VIII, с. 254). Вместо фигуры определенной августейшей особы выступало лицо идеальное, какое может быть взято в понятие и образец.

Непосредственно от Державина воспринял Гоголь и проблему соединения противоположных стилей, столь существенную для поэтики «Мертвых душ»: «необыкновенное соединение» «самых высоких слов с самыми низкими и простыми». Эта проблема в конечном счете вела к теории трех стилей Ломоносова, но Гоголь более ощущал ее, так сказать, в державинском выражении (ср. отмеченное А.С.Янушкевичем негативное отношение В.Жуковского к перспективе соеди-

нения противоположных начал (20, с. 63)). Словом, ломоносовскую традицию Державин осовременил, преобразил, придав ей более актуальный для гоголевского мироощущения характер. Автор «Мертвых душ» осознал и масштаб отстояния, и исходный уровень; он постоянно возвращался к последнему в целях творческого самоопределения и ориентации.

Еще один-два примера для подтверждения сказанного. Для философии и поэтики «Мертвых душ» чрезвычайно важна установка на универсальность: «вся Русь» должна явиться в поэме. Но эту установку Гоголь ощущал у Ломоносова; больше того, Ломоносов ее впервые и выразил, воплотил. «Всю русскую землю озирает он от края до края с какой-то светлой вышины, любуясь и не налюбуюсь ее беспредельностью и девственной природой». Можно точно определить, какое ломоносовское произведение в первую очередь имел в виду Гоголь: в упомянутой тетрадке он под номером V выписал строки 154–200 из «Оды на день восшествия на престол... Императрицы Елисаветы Петровны 1748 года», озаглавив отрывок: «Россия» (лл. 7/об. 8). Однако ломоносовское изображение России Гоголю кажется слишком общим, неконкретным: «Он как бы заботится только о том, чтобы набросать один очерк громадного государства, наметить точками и линиями его границы, предоставив другим наложить краски...» (1, т. VIII, с. 371–372). «Другим» — значит и творцу «Мертвых душ», и, пожалуй, ему прежде всего.

При этом меняется и эмоциональный регистр восприятия пространства. У Ломоносова это исключительно радостное, бодрящее чувство («любуюсь и не налюбуюсь...»). В «Мертвых душах» необъятный простор России вызывает самые разные и противоположные ощущения — от «чистосердечной силы восторга», родственной восторгу Ломоносова, до глубокой печали, от светлой надежды до смутного, неопределенного, невыразимо-тягостного чувства. В «Четырех письмах к разным лицам по поводу «Мертвых душ» Гоголь приоткрыл завесу над источником этого чувства: «Кому при взгляде на эти пустынные, доселе не заселенные и бесприютные пространства не чувствуется тоска... тот или уже весь исполнил свой долг как следует, или же он нерусский в душе. Разберем дело, как оно есть. Вот уже почти полтора столетия лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудья для дела, и до сих пор остаются так же пустынные, грустные и безлюдные наши пространства, также бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родной нашей крышей, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге...» (1, т. VIII, с. 289). Эти строки прямо соотнесены с пассажем о Ломоносове, ибо позволяют уви-

деть его дело в меняющейся исторической перспективе. Ломоносов стоял у начала пробуждения, «поворота», у истоков «просвещения европейского», открытых Петром I, и все, чему поэт был свидетель, возбуждало в нем живое, светлое, радостное чувство. Иное дело — современный писатель, творец «Мертвых душ», ощущающий весь драматизм человеческой истории и отчетливо видящий, насколько действительность отстоит от идеала.

И тут надо обратить внимание на еще одну, казалось бы, мелкую деталь — на применяемые Гоголем возрастные категории. Ломоносов ассоциируется у него с юношей («Что такое Ломоносов?.. Восторженный юноша...»), а свойственный ему восторг оказывается ближе к восторгу первого рода, т.е. не к длительному и ровному парению на одной высоте, а к мгновенному, импульсивному «восторжению». Образ же, который занимал Державина, — «крепкий муж, закаленный в деле жизни». Противопоставление поры мужественности оболящениям и свежести юности входит важным смысловым моментом и в тот образ автора, который констатируется в «Мертвых душах» («Неприлично автору, будучи давно уже мужем, воспитанному суровой внутренней жизнью и свежительной трезвостью уединения, забывать подобно юноше» (1, т. VI, с. 223)). Возрастные ассоциации укрепляют ту перспективу движения и изменения, в которой оценивается Гоголем дело Ломоносова.

В. Шенрок писал в связи с отзывами Гоголя о Ломоносове в статье «В чем же наконец существо русской поэзии...»: «Во всех ее выводах и заключениях, в самых приемах речи мы видим сильное преобладание лиризма и мистических порывов над спокойным исследованием...» (14, т. IV, с. 626). Однако гоголевские лиризм и экспрессия не так просты, как кажутся, ибо они не исключают достаточно критического и объективного отношения к проблеме.

## 5

Для гоголевской концепции Ломоносова характерна та тенденция к историзму, которую обнаруживала русская литературная мысль в подходе к творчеству этого поэта в 40-е годы прошлого века. В 1841 г. стала известна развернутая пушкинская оценка Ломоносова в «Путешествии из Москвы в Петербург» (глава «Ломоносов» опубликована в XI т. посмертных «Сочинений Александра Пушкина». СПб., с. 21—37), служившая нередко и стимулом, и отправной точкой дальнейших размышлений.

Почти все писавшие о Ломоносове, солидаризируясь с Пушкиным, были единодушны в определении его великих заслуг как ученого, просветителя, наконец, реформатора языка. В центр присталь-



ного внимания и споров выдвинулась собственно литературная, художественная деятельность Ломоносова. А это вело к постановке таких конкретных вопросов, как место Ломоносова в литературной эволюции, признание за ним поэтического таланта как такового, степень оригинальности его реформы стихосложения, соотношение ломоносовской линии с другими, прежде всего линией Кантемира.

Константин Аксаков в диссертации «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (1846) сформулировал весьма гибкую концепцию движения новой русской литературы в связи с главными этапами общественной эволюции. Деятельность Петра I есть освобождение России от оков исключительной национальности; затем наступил период «новой односторонности» (европейской), который должен уступить место благодетельной полноте — времени «уничтожения односторонности и оправдания всего действительного». Ломоносов, связанный с первым этапом, этапом Петра, осуществил важнейшую задачу — освобождения личности от оков исключительной национальности, превращения ее в индивидуум, поэтическое лицо, автора, или, как сегодня бы сказали, в *образ автора*. Тем самым решается, и решается (в отличие от Пушкина) положительно, вопрос, поэт ли Ломоносов: «Ломоносов был поэт истинный». Оспаривается и тезис о «подражании немецкому поэту Гюнтеру, его современнику» (13, с. 416) (у Пушкина: «...оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев...»), хотя допускается сходство «стихов, строфы и... строя оных». Что же касается Кантемира, то К.Аксаков не находит у него необходимого условия художественности — отпечатка личного индивидуального начала в самом творчестве («не на произведении, но в произведении») — и поэтому не допускает никакой возможности сравнения с Ломоносовым: Кантемир «нисколько не вытекает из истории нашей литературы, на которую он и не имел влияния» (13, с. 62).

Одновременно с К.Аксаковым, в том же 1846 г., Белинский в статье «Николай Алексеевич Полевой» также оценивал Ломоносова в связи с необходимостью и исторической прогрессивностью дела Петра: «Мы должны были на время перестать быть русскими, чтобы потом сознательно сделаться русскими». Поэтому и влияние Ломоносова на литературу «было необходимо», хотя нельзя не согласиться с Пушкиным, что оно «было вредным» — вредным в силу своего «декламаторского и напыщенного тона», склонности к идеализации и т.д. Ломоносов не был ни «великим поэтом», ни вообще «поэтом»; тем не менее его деятельность реформатора имела благотворное действие: «Метрика, усвоенная Ломоносовым нашей поэзии», «сродни духу русского языка и сама в себе носила свою силу» (21, с. 674–675).

Что же касается соотношения Ломоносова с Кантемиром, то оба представляют два равноправных направления русской литературы; направление Кантемира даже старше (русская литература «началась натурализмом») и уж, конечно, сроднее Новому времени, ибо это направление истины и действительности, а ломоносовское — идеальное и высокое. Но в дальнейшем стремление к действительности охватило и ломоносовское направление (поскольку идеал становился «все менее и менее отвлеченным и риторическим»), а главное — привело к слиянию обоих направлений в творчестве Пушкина («Взгляд на русскую литературу 1847 года»).

Теперь снова обратимся к гоголевской концепции. В вопросе о реформе в стихосложении Гоголь (в отличие от К. Аксакова и Белинского) верен старому взгляду: Ломоносов «занял... у соседей немцев размер и форму, не рассмотрев, приличны ли они русской речи»; однако при этом язык его «движется в узких строфах... величественно и свободно». Вопрос — поэт ли Ломоносов? — Гоголь как будто бы решает отрицательно (не столько поэт, сколько ученый, «натуралист»), однако диалектически допускает возможность более сложного процесса: «чистосердечная сила восторга превратила натуралиста в поэта». Сравнение ломоносовского творчества с рассветом выразительно передает зачаточный, выборочный характер самого качества «поэзии»: «Она у него, подобно вспыхивающей зарнице, освещает не все, но только некоторые строфы». Связывая появление Ломоносова с петровским «крутым поворотом», Гоголь, также как и К. Аксаков, и Белинский, говорит о необходимости и вместе с тем временной обусловленности его творчества. Но при всей прикрепленности последнего к условиям места и времени непреходящий смысл для Гоголя сохраняет сама сердцевина одического начала как условие непременной соотношенности образа с высоким и субстанциально-значительным. Цени «сатиру» Кантемира, Гоголь не склонен подобно К. Аксакову выводить ее за пределы литературной истории, но в то же время не ставит ее, как Белинский, во главу движения. Во главе у Гоголя — Ломоносов: «Ломоносов стоит впереди наших поэтов, как вступление впереди книги» (1, т. VIII, с. 371). Это значит, что именно Ломоносовым задана литературе некая существенная, жизненно важная задача, которая затем будет ею на протяжении многих десятилетий решаться.

Преломление идей историзма в гоголевской концепции Ломоносова во многом обусловлено, как мы видели, творческими устремлениями творца «Мертвых душ».

1986

## Литература

1. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. В 14-ти тт. М., 1940–1952.
2. Востоков А. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.
3. Гимназия высших наук и Лицей князя Безбородко. СПб., 1881.
4. Лавровский Н.А. Гимназия высших наук кн. Безбородко в Нежине. 1820–1832. Киев, 1879.
5. Колосова Г.А. Гоголь – читатель и критик Ломоносова и Державина // Русская литература. Уч. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В.П. Потемкина. М., 1959. Т. ХСIV. Вып. 8.
6. Москвитянин. 1854. Т. VI. Отд. V.
7. Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти тт. Т. VII. М.; Л., 1949.
9. Мнемозина. Ч. II. М., 1824.
10. Сын отечества. 1822. Ч. 82. Кн. 49.
11. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.
12. Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983.
13. Аксаков Константин. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. М., 1846.
14. Шенрок В. Материалы для биографии Н.В.Гоголя. Т. I–IV. М., 1893–1898.
15. Воронцов Владимир. Книжки для Гоголя // Прометей. Т. XIII. М., 1983.
16. Пумпянский Л.В. К истории русского классицизма (поэтика Ломоносова) // Контекст. 1982. М., 1983.
17. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники М., 1968.
18. Вестник Европы, 1824, март и апрель.
19. Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах и прозе. Ч. II. СПб., 1821.
20. Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. I. Томск, 1978.
21. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13-ти тт. Т. IX. М., 1953.

## Примечания

<sup>1</sup> Собственно «дума» как жанр понимается Гоголем в духе Рылеева, но не Лермонтова или, скажем, Кольцова. Это произведение о некоем происшествии («истинно историческом происшествии») с размышлениями по его поводу, но не размышление, *не рефлексия, не дума* как центральный предмет (1, т. VIII, с. 476).

<sup>2</sup> Кстати, следует обратить внимание еще на одно упоминание имени Ломоносова у Гоголя: в составленном в 40-е годы перечне авторов и книг (Ломоносов среди русских авторов на третьем месте – после Пушкина и Державина (1, т. IX, с. 493)). Точное предназначение этой записи неизвестно.

## XX. Контрапункт статьи «Несколько слов о Пушкине»

---

### 1

Творчество Пушкина воспринималось Гоголем как проблема и философская (в сегодняшних понятиях — культурологическая) и как сугубо личная, относящаяся к его собственной поэтике. Отсюда сочетание новаций, которым отмечена статья «Несколько слов о Пушкине», появившаяся в 1835 г. в первой части «Арабесок».

Одна из новаций лежит на поверхности и неоднократно отмечалась: «Статья эта с необычайной зоркостью и твердостью установила значение Пушкина в годы “суда глупцов”, когда самый талант Пушкина был взят под сомнение» (В. Гиппиус)<sup>1</sup>. Точнее говоря (если обратиться к серьезной критике), под сомнение был взят не пушкинский талант, а его соответствие времени, способность изменяться и, следовательно, возглавлять художественный прогресс. В том же 1835 г. Белинский заявил, что Пушкин утратил эту способность; тремя годами раньше с осторожной и корректной критикой «несовременности» Пушкина выступил Иван Киреевский; Гоголь же вопреки всему этому твердо заявил, что Пушкин по-прежнему занимает самые передовые позиции, что отстал не поэт, а его читатели и судьи. Завершающие строки статьи — о том, как у великого поэта «все заметней уменьшается круг обступившей его толпы и наконец так становится тесен, что он может перечесть по пальцам всех своих истинных ценителей», эти строки невольно соотносятся с элегическим финалом «Сорочинской ярмарки»: «Не так ли резвые друзья бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют наконец старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу...» Повторяю, эта идея статьи лежит на поверхности.

Но есть у гоголевского подхода к Пушкину еще одна способность, которая еще недостаточно осознана, хотя в будущем ей предстояло

играть весьма важную роль. Роль драматичную, как любят сегодня говорить, — *неоднозначную*, роль, выходящую за пределы интерпретации писателя.

Вспомним начальные строки. «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте <...> В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». Вопрос поставлен о Пушкине как национальном поэте: рассуждения о необычайном богатстве языка, речевых и изобразительных средствах продолжает этот тезис. Затем мысль переходит в плоскость рассуждений о *русском духе, русской природе, русской душе*: все это так же может быть атрибутами поэта, то есть его творчества, но может относиться и к Пушкину-человеку, в его конкретной биографической определенности. Гоголь намеренно удвояет постановку вопроса: он говорит о поэте, но между тем подразумевает и человека, его поступки, склад характера и ума, наконец, жизненный путь. «Самая его жизнь совершенно русская» — и далее следует объяснение, в чем проявилась эта особенность пушкинской жизни.

Чаще всего биографические обстоятельства привлекались критиком для пояснения тех или других особенностей творчества. Так, пребывание поэта в южной ссылке объясняло структуру его «Кавказского пленника», координацию лирической и описательной партий: автор «хотел передать читателю впечатления, действовавшие на него в путешествии» (П. Вяземский)<sup>2</sup>. В статье Гоголя биографические обстоятельства приобретают более важную роль: хотя эти обстоятельства указываются довольно скупно, почти пунктиром, из них складывается определенная жизненная линия. Что же здесь нового?

Эволюция Пушкина, его переход от одной стадии к другой, развитие в направлении большей зрелости — все это достаточно общие моменты критических интерпретаций; о такой эволюции писали Д. Веневитинов, Н. Надеждин (в пору «примирения» с Пушкиным, то есть в статье о «Борисе Годунове»), лучше и глубже всех — И. Киреевский, согласно которому поэт проходил путь от «периода школы итальяно-французской» через «период байронический» к «периоду поэзии русско-пушкинской», то есть самобытной. Но это была эволюция сугубо творческая, все личное и биографическое элиминировалось. Некоторые прозрачные намеки на биографические обстоятельства можно было усмотреть лишь при характеристике раннего периода пушкинского творчества и содержащихся в нем романтических перипетий: ведь все знали, что поэт фактически был выслан,

подвергался гонениям, жил в экзотической обстановке Кавказа, Крыма, Бессарабии, посещал цыганский табор; поэтому невольно соответствующие описания и пассажи приобретали личную подцветку. «О бедная, бедная наша поэзия! — долго ли ей будет скитаться по нерчинским острогам, цыганским шатрам и разбойническим вертепам?...» (Н.Надеждин)<sup>3</sup>. Но все-таки характерно, что говорится о «скитаниях» поэзии, Музы. И тот же Надеждин предлагал учредить поэтическую уголовную палату, чтобы «качать» за прегрешения именно в творчестве.

Гоголь же максимально сближает эволюцию творческую с биографической, личной: «Тот же разгул и раздолье, к которому иногда позабывшись стремится русский и которое всегда нравится свежей русской молодежи, отразилось на его первобытных годах вступления в свет». Это непосредственно предвещает известную характеристику русской души, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда «Чорт поberi все!». Вот Пушкин и закружился и загулялся, по обыкновению всякого русского, что Гоголя (в отличие от Надеждина и многих других) вовсе не смущает, так как ему видится здесь естественный процесс, так сказать, болезнь роста. В черновой редакции есть очень выразительное место о вольнолюбивой, романтической поэзии Пушкина: «...Если сказать истину, то его стихи воспитали и образовали истинно-благородные чувства — несмотря на то, что старики и богомольные тетушки старались уверить, что они рассеивают вольнодумство, потому только, что смелое благородство мыслей и выражения и отвага души были слишком противоположны их бездейственной вялой жизни, бесполезной и для них и для государства». Гоголь говорит то о поэзии, то опять-таки о жизни («его смелые, всегда исполненные оригинальности поступки и случаи жизни...»), соединяя их в единое целое.

В гоголевском представлении Пушкин выражает нечто значительное и в творчестве и в жизненных событиях, и это значительное есть субстанциально-русское, есть *русская судьба*. Гоголь еще не придает (как это весьма распространено у нас сейчас) провиденциальный смысл чуть ли не любому факту пушкинской биографии, однако он видит национальную характерность, по крайней мере, главных ее этапов, а также характерность их последовательности, переходов от одного этапа к другому. Историко-национальную обусловленность пушкинской эволюции видели и другие, скажем, Веневитинов и особенно И. Киреевский, однако они вписывали эту эволюцию в общеевропейский культурный процесс и, кроме того, как я уже сказал, рассматривали ее исключительно как выражение творчества, но не биографии. Гоголь пушкинскую эволюцию не противопоставляет общеевропейской, однако никак эту связь и не оговаривает и вместе с тем макси-

мально сближает биографическую и творческую плоскости. Каждым моментом своей судьбы Пушкин обозначает нечто существенное судьбы русской; это некоторая персонифицированная народная стихия, причем в ее развитии, «русский человек в его развитии», в переходе от начальной стадии к последующей, от молодости к зрелости. И тут надо сказать о содержании (в гоголевском представлении) творческой и вместе с тем человеческой зрелости Пушкина.

Ее первый признак — полнота, всеобщность, всеобъемлемость. В своих высказываниях о Пушкине Гоголь разнообразно выражает эту мысль: «Обнять во всей полноте внутреннюю и внешнюю жизнь — удел гения всемирного», каким был Пушкин. И. Козлов, Н. Языков да и сам Байрон относятся к нему «как часть к целому». Однако и здесь важно уловить оттенок гоголевской мысли, ее поворот. О синтетической природе нового искусства, объединяющего в себе сильные стороны предшествующих стадий, говорили Ф. Шлегель, Шеллинг, у нас — Надеждин, И. Киреевский, В. Одоевский и многие другие; в их представлении это был общеевропейский процесс. Гоголь новый этап развития Пушкина этому процессу не противопоставляет, но он вновь переносит акцент на национальную обусловленность, на национальную почву. Всемирность Пушкина задана свойствами русского языка (а следовательно и народного духа: язык — его воплощение, материализация); именно так надо понимать начальные строки статьи: «В нем [Пушкине], как будто в лексиконе, заключалось все богатство, сила и гибкость нашего языка». Второй же признак пушкинской зрелости — вкус к повседневному, неброскому, «обыкновенному» вместе с глубоким постижением их значительности и поэтичности, что характеризует высшую степень творческой способности — «потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

Личная, гоголевская основа этой декларации — декларации определенного облика поэтики — хорошо распознаваема, хотя писатель говорил (или хотел сказать) вовсе не все. Гоголь открывал в себе (и в Пушкине) поэзию обычного, прозаического, обыкновенного, но как критик и интерпретатор он оставлял в тени иррациональные гротескные, фантастические элементы этой поэтики (в Пушкине, возможно, он их и не ощущал или не ощущал достаточно ясно)<sup>4</sup>. Проблема эта принципиальная и более общая: вопреки распространенной точке зрения, эстетические суждения и высказывания писателя не являются прямой проекцией его поэтики и отражают лишь часть ее объема. Впрочем, подробнее мы об этом поговорим ниже (в работе «Встреча в лабиринте. Франц Кафка и Николай Гоголь», раздел б). Вернемся к логике гоголевской статьи.

Способность Пушкина – слышать поэзию обыкновенного – вновь соотносится с национальной субстанцией: зрелые произведения Пушкина «только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина...» и т.д.

Почему же в таком случае «круг истинных ценителей Пушкина ничтожно мал», почему возникает мучительное чувство непризнанности, оставленности и покинутости («скучно оставленному!»), почему, наконец, в гоголевской концепции Пушкина народность сочетается с элитарностью и подчеркнутым эстетизмом? Противоречия обусловлены сущностью явления: Пушкин – олицетворение многого, и в то же время он не имеет подобия (явление «чрезвычайное и, может быть, единственное»); в нем воплотилось национальное развитие, но на этом пути он бесконечно (на двести лет – «указание, конечно, фигуральное») обогнал своих современников. Короче говоря, в Пушкине есть нечто от высшего предзнаменования, что порождает особый стиль отношения к поэту.

Нужно вполне осознать тот факт, что Гоголь сакрализирует облик Пушкина, причем буквально с первых шагов своей литературной деятельности. В заметке о «Борисе Годунове», написанной в последних числах 1830-го или в начале 1831 г., он дает обет свято исполнить свою жизненную задачу, сохранить бескорыстие и чистоту чувств. Дают обет обычно перед иконой, сакральным предметом (ср. название романа Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем»); Гоголь клянется перед Пушкиным – перед его произведением, он именует автора «великий!», как бы низвергаясь перед ним ниц и играя на многозначности слова (вначале – «над сим вечным творением твоим клянусь!», а потом – оно как «творец», как «благодать» и т.д.).

Все это уже предвосхищало тот эмоциональный поток, который вылился из-под пера Гоголя в марте 1837 г., когда он узнал о смерти Пушкина. «Что заметит он, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое, вот, что меня только занимало и одушевляло мои силы. Тайный трепет невкушаемого на земле удовольствия обнимал мою душу...» и т.д. Тут, кстати, вновь фигурирует клятва, причем в прямом ее значении (действительно имевшая место или выдуманная – другой вопрос): «И теперешний труд мой («Мертвые души». – Ю.М.) есть его создание. Он взял с меня клятву...»

Гоголь с молодых лет ощущал себя связанным с промыслом, с высшими силами, которыми возложена на него миссия; но для более интимного и глубокого переживания этой зависимости нужен был и вполне осязаемый в своей реальности образ, и этим образом на протяжении 30-х годов сделался Пушкин.



Что же изменилось для Гоголя впоследствии, примерно в середине 40-х годов? Представление об этом дает его статья «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность».

Пушкин по-прежнему – выражение полноты и всеобъемлемости поэзии. «Все стало ее предметом <...> На все, что ни есть во внутреннем человеке, <...> он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней». Пушкин по-прежнему – олицетворение синтеза предшествующих течений и стадий: «В нем середина. Ни отвлеченной идеальности первого (Жуковского. – Ю.М.), ни преизобилья сладострастной роскоши второго (Батюшкова. – Ю.М.). Все уравновешено, сжато, сосредоточено»... Пушкиным, следовательно, – и это вновь продолжает прежнюю гоголевскую мысль – понята высокая цена простоты, безыскусственности, цена повседневного и обыкновенного.

Как и прежде, Гоголь связывает черты пушкинской музыки с русской национальной субстанцией: мол, все в его творчестве, «как в русском человеке, который немногословив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе...» Появляется и сравнение русского человека с представителями других наций, и это обнаруживает уже несколько новый поворот мысли. В результате сравнения у русского находится не просто свойство, составляющее национальную характерность, но свойство иерархически более высокое и в моральном смысле более достойное. Мол, «француз и англичанин и немец» при виде величественного предмета (монастыря на Казбеке) «пустились бы на подробный отчет ощущений» и впали бы в «неумеренность и приторность», а Пушкин удержался и не впал. Этот пассаж, конечно, прямо связан с известной сравнительной характеристикой языков в «Мертвых душах»: «Сердцеведением и мудрым познанием жизни отзовется слово британца; легким щеголем блеснет и разлетится недолговечное слово француза; затейливо придумает свое, не всякому доступное умно-худощавое слово немец; но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово». Хотя иные из языков не лишены достоинства (англичанина, например), но все равно всех их русский превосходит своей непосредственностью, прямой связью с началом жизни – признак, который в системе гоголевской поэмы (да и не только поэмы) оказывается иерархически более высоким.

Но вернемся к характеристике Пушкина. Связано ли по-прежнему его творчество с жизненными обстоятельствами, с внутренней и внешней биографией? Ответ Гоголя утвердительный, однако – «это

ни для кого не зримо». Если в существе своем буквально каждое произведение «есть история его самого», то читатель это не видит: «все вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоухание». Любое произведение поэта сама гармония: «как все округлено, закончено и замкнуто!» Понятие гармонии, как видим, берется преимущественно в плоскости художественной формы, однако невольно оно бросает свой отсвет и на содержание; получается, что Пушкин — певец гармонии: «Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: смотрите, как прекрасно творение Бога! и, не прибавляя ничего больше, перелететь к другому предмету затем, чтобы сказать также: смотрите, как прекрасно Божие творение».

Гоголь больше не делит пушкинское творчество на два периода — раннее и зрелое; ему важно, что и то и другое отмечено знаком абсолютной художественности: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собой, что такое сам поэт, и ничего больше...» «Большее» наметилось лишь перед концом пушкинской жизни, когда нечто важное «строилось внутри самой души его и готовилось осветить перед ним еще больше жизнь и стало ясно, что много готовилось России добра в этом человеке». Раньше творчество Пушкина было этически нейтральным — страждущему оно могло предоставить «полный арсенал орудий для борьбы со злом», но «сам поэт на битву с ним не вышел». Теперь, судя по всему, наступал период учительный и религиозный. Гоголь подводит Пушкина к тому самому рубежу, на котором в этот период (во второй половине 40-х годов) он стоял сам и на котором все более и более хотел утвердиться. Прежнее понимание эволюции поэта — от меньшей зрелости к большей зрелости — уступило место новому пониманию: от этической нейтральности к этико-религиозной определенности. Поэтому статья «Несколько слов о Пушкине» перестает устраивать Гоголя, представляется ему превзойденной его новой трактовкой поэта, содержащейся в статье «В чем же наконец существо русской поэзии...»: в оглавление V тома своих сочинений он включает вторую статью и не включает первую. Ведь Гоголь теперь может позволить себе по отношению к Пушкину критические ноты, которые никогда не позволял прежде и которые никак не вязались с сакральностью облика поэта.

Зато именно первой гоголевской статье предстояло стать отправным пунктом дальнейшего процесса. Его кульминация — известная речь Достоевского о Пушкине, но для сравнения я начну с более раннего отзыва, принадлежащего Белинскому. Белинский (с конца 30-х годов) чрезвычайно высоко ценил статью «Несколько слов о Пушкине», но главным образом — как выражение художественного реализма и точное определение народности — не обязательно рус-

ской. Все же, что касается субстанциальной предопределенности русского народа и его судьбы, критик оставлял в стороне, считая, что на подобные «вопросы» еще «не может дать ответа настоящее», ибо эти ответы еще не выработались<sup>5</sup>. Зато именно с субстанциального или, как сейчас говорят, судьбоносного определения России начинается свою речь Достоевский (1880), отталкиваясь непосредственно от гоголевской статьи. «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление, русского духа. Прибавлю от себя: и пророческое».

Однако строго говоря, это была не «прибавка», а развитие: мысль о пророчестве уже заключалась в статье Гоголя, ибо чем как не пророчеством было его утверждение, что Пушкин – это русский человек, каким «он, может быть, явится через двести лет»? Достоевский хочет наполнить эту формулу более конкретным смыслом, он доводит пророческую роль Пушкина до определенного идеологического и религиозного вывода, до «решения вопроса», как он говорит, – и это будет именно «русское решение вопроса», заключающееся в требовании: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве». Зерно этой идеи уже содержалось в гоголевской мысли о движении к полноте и всеобъемлемости, к повседневному, неброскому, «обыкновенному», а также в том, что это движение предопределено особенностью русского духа. Пушкин у Гоголя как бы смирялся перед могуществом жизни силой высшего закона. Достоевский доводит это смирение до определенной философско-этической позиции, до последовательной линии поведения, до категорического императива. При этом Достоевский видит в таком «решении вопроса», а следовательно, в пророческой роли Пушкина фактор всемирный: «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное». Можно сказать, что в концепции Гоголя мысль о всемирной роли Пушкина содержалась имплицитно (поскольку последний выражал высшую степень развития человеческого духа) – Достоевский же вывел эту мысль на поверхность, придав ей четкую этическую и поведенческую форму.

Не будем продолжать наш сравнительный анализ обоих документов: сказанного, очевидно, достаточно, чтобы увидеть, как к статье Гоголя восходит традиция субстанционального толкования пушкинского творчества и пушкинской судьбы. Эта традиция, как замечено выше, порою приобретала весьма неоднозначный смысл, что можно наблюдать на примере наших сегодняшних интерпретаций Пушкина.

Профессор Р.Д.Кайль недавно представил целую подборку, свидетельствующую о конъюнктурных смещениях в нашей сегодняшней

пушкинистике<sup>6</sup>. Я бы хотел обратить внимание на одну сторону этих смещений — их откровенную провиденциальность, когда буквально в каждом факте и каждой детали пушкинской биографии усматривается высший смысл, когда жизнь и творчество поэта (а теперь даже и его жены) мифологизируются и одновременно (если прибегнуть к выражению Щедрина) становятся объектом «уличной культуры». При этом утрачивается и вульгаризируется то богатое драматическое содержание, которое содержалось в окрашенных в провиденциальные тона построениях Гоголя или Достоевского; все сводится к плоским и тривиальным решениям. Один пример для подтверждения сказанного — о соотношении образа Пушкина и сферы комического.

Достоевский считал: «...Нет такого предмета на земле, на который бы нельзя было посмотреть с комической точки зрения»<sup>7</sup>. Правда, в его речи о Пушкине (равно как и в гоголевской статье) комические краски полностью отсутствуют, но из этого факта не следует делать далеко идущие выводы, так как эти краски не в стиле настоящих документов. Зато в других случаях Гоголь считал вполне возможным озарять отблеском своего смеха именно образ Пушкина (который — вспомним гоголевские слова — был большой «охотник до смеха»). В черновой редакции «Ревизора» Хлестаков рассказывает, как «странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, рублей по сту бутылка <...> и потом уж как начнет писать, так перо только: тр... тр... тр... Недавно он такую написал пиесу: Лекарство от холеры, что просто волосы дыбом становятся». Высказывалось предположение, что Пушкин, познакомившись с этим пассажем, «не мог не выразить недовольство бестактностью Гоголя» и последний по этой причине снял соответствующие строки. Версия ни на чем не основанная. Кстати, в окончательном тексте, как известно, сохраняется «знакомство» Хлестакова с Пушкиным — штрих, уже сам по себе вполне юмористический.

Но остановимся на этом штрихе несколько подробнее. В гоголевской статье о Пушкине упоминается то самое «Лекарство от холеры», которое произвело такое впечатление на Хлестакова: «Под именем Пушкина рассеивалось множество самых нелепых стихов. Это обыкновенная участь таланта, пользующегося сильной известностью» и т.д. Хлестаков как бы олицетворяет этот вульгарный взгляд толпы на Пушкина. Гоголь сближает противоположные, исключаящие друг друга явления; смех возникает не в пушкинской, другой зоне, но все-таки в связи с Пушкиным и по его поводу. Это характерно гоголевское сближение рядов — высокого и низкого, значительного и тривиального (вспомним, как он присваивал своим знакомым имена знаменитых писателей), но здесь оно имеет дополнительный смысл. При всей высоте Пушкина Гоголь допускает возможность юмо-

ристического взгляда на него, допускает возможность сторонней и отнюдь не «высокой» точки зрения.

Вспомним, однако, прием, оказанный у нас не так давно некоторыми литераторами «Прогулкам с Пушкиным» А.Синявского, где, кстати, остранение точки зрения на Пушкина подчеркнуто самим «авторством», т.е. псевдонимом — Абрам Терц. «Святотатство», «оскорбление святыни», «неуважение к народу» — таковы прозвучавшие (и еще звучащие) обвинения, свидетельствующие не только об определенном уровне культуры, но и о следовании определенной традиции. Именно сакральность в ее угрюмо-мрачном, официальном варианте не допускала иронии и насмешки, целенаправленно сливала все возможные точки зрения в одну сугубо серьезную, в то время как сакральность более широкого, народного, фольклорного, неофициального типа (как это показали и В.Иванов, и О.Фрейденберг, и особенно М.Бахтин) такое совмещение высокого и комического не только не исключали, но даже полагали необходимым.

Подводя итог этим заметкам, еще раз подчеркну, что именно Гоголь завязал тот драматический узел интерпретации Пушкина, распутывать который предстояло (и еще предстоит!) последующим поколениям.

1992

### Примечания

<sup>1</sup> Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 48.

<sup>2</sup> Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 45.

<sup>3</sup> Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 56.

<sup>4</sup> Для пояснения этой мысли — такой пример. Н.И.Надеждин писал, что автор «Евгения Онегина» — мастер на «арабески», что он может «мастерски выворачивать ее (природу) наизнанку», употреблять «гений свой на построение чудных *гротесков*» и т.д. (Вестник, Европы, 1830, № 7, с. 203, курсив в оригинале). Критик ощущал «другую», неповседневную, необыкновенную стихию пушкинской манеры, разумеется искусственно выпячивая ее и оценивая сдержанно, если не негативно.

<sup>5</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т. VII. М., 1955. С. 336.

<sup>6</sup> Keil Rolf-Dietrich. Alexander S. Puschkin... Osteuropa Stuttgart. 1987. S. 83–92.

<sup>7</sup> Достоевский Ф.М. Искания и размышления. М., 1983. С. 85

# XXI. На перекрестке литературы и театра

(К истории сценических интерпретаций гоголевского «Ревизора»)

Известные гоголевские слова – «Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела»<sup>1</sup> – имеют двойной смысл. Сцена воплощает пьесу и дает ей «тело», образ, и в то же время этот образ получает способность к бесконечному изменению и развитию – способность к жизни («драма живет»). С этой точки зрения особенно интересны такие выдающиеся художественные события начала нашего века, как исполнение Михаилом Чеховым роли Хлестакова и постановка комедии Всеволодом Мейерхольдом, – события, которым и посвящены эти заметки.

Но прежде чем перейти к этим событиям, бросим беглый взгляд на главные тенденции постановок «Ревизора» в последние десятилетия XIX в.

## *От археологичности до эксцентрики*

Одну из этих тенденций называют музейной, или археологической<sup>2</sup>; сфера ее действия – костюмировка, декорации, бутафория. Но началась она, пожалуй, не с обстановки, а с манеры игры, и началась еще раньше. Ее символическим прологом может служить известный спектакль Литературного фонда, поставленный 14 апреля 1860 г. в Петербурге в доме Руадзе, исключительно силами писателей (среди исполнителей – Ф.М.Достоевский, А.Ф.Писемский, Ф.А.Кони, П.И.Вейнберг, И.С.Тургенев, А.В.Дружинин, В.С.Курочкин).

Вот какой принцип провозгласил Писемский, игравший Городничего: «Нет никаких законов, кроме одного, полный реализм, без всяких ограничений и уступок». И в соответствии с этим он произносил все реплики с расчетом не на публику, а исключительно на других действующих лиц. П.И.Вейнберг (игравший Хлестакова) увещевал Писемского: «Алексей Феофилактович!.. Ведь так нельзя! Вас никто не услышит», на что Писемский отвечал с раздражением: «Рутинеры вы, вот что я вам на это скажу <...> где же тут реализм в искусстве, о котором мы все усердно хлопочем теперь? <...> Разве,

когда я нахожусь в комнате и говорю с кем-нибудь, забочусь я о том, чтобы меня слышал кто-нибудь, кроме тех, к которым моя речь обращена? <...> Ну, точно то же и на сцене?»<sup>3</sup>. Показательна фраза: «Реализм <...> о котором мы все усердно хлопочем теперь». Писемский подчинял Гоголя, как говорил С.Данилов, своей собственной «художественной устремленности», подчинял ригористически строго, беспощадно. Тенденция к жизнеподобию, к бытовой и социальной верности заметна и в гоголевских автокомментариях к «Ревизору», однако в общей сложной ткани комедии она переплеталась с другими нитями. Писемский этого не видел. В интересах правды он решил «не замечать» зрителей и не поворачиваться к зрительному залу. А у Гоголя, согласно ремаркам, персонажи и «в сторону» производят реплики, и «к зрителям» обращаются! Не принимавший гоголевского гиперболизма, фантастики, гротеска (о чем свидетельствует его рецензия на II часть «Мертвых душ») Писемский готов был пренебречь и заведомой условностью сценического произведения.

Судя по разношерстному составу исполнителей, спектакль Литературного фонда не отличался цельностью. Вейнберг передает две реплики Достоевского; одна относится к исполнению роли Хлестакова:

«Вот это Хлестаков в его трагикомическом величии... Да, да трагикомическом!.. Это слово подходит сюда как нельзя больше!.. Именно таким самообольщающимся героем — да, героем, непременно героем должен быть в такую минуту Хлестаков!»

Другая реплика — об исполняемой самим Достоевским роли почтмейстера Шпекина. «Это, — сказал он, — одна из самых высококомических ролей не только в гоголевском, но и во всем русском репертуаре, и притом исполненная глубокого общественного значения»<sup>4</sup>. И Хлестакова, и Шпекина Достоевский трактует в духе своих представлений о глубине и сверхличном смысле гоголевских типов, что совпадает также с его представлением об обобщающей, философской силе истинного искусства.

«Нет, не то требуется от художника, не фотографическая верность, не механическая точность, а кое-что другое, больше, шире. Глубже»<sup>5</sup>, — писал он почти одновременно (в 1861 г.) со спектаклем Литературного фонда Можно представить себе, что и играть он старался не так, как Писемский, чья манера исполнения, следовательно, не исчерпывала понимание Гоголя русским реализмом. В этом смысле — в смысле неслиянности различных стилей — спектакль Литературного фонда также оказался показательным для последующей сценической судьбы «Ревизора».

Тенденция к максимальному жизнеподобию игры и постановки находила себе опору в более внимательном и уважительном отношении к тексту. 2 октября 1870 г. на Александринской сцене «Ревизор»

впервые был поставлен по печатавшейся «литературной», а не театральной версии. Это значит, что зрители увидели совершенно иное начало четвертого акта (вместо монолога Хлестакова – совещание чиновников о том, как им задобрить «ревизора»), впервые увидели унтер-офицершу в том же акте и т.д. Была проведена и операция, не отвечавшая авторской воле, – в состав спектакля введена сцена с Растаковским (Гоголь считал, что она замедляет «течение пьесы», и опубликовал ее отдельно)

Восстановительные устремления текстологического порядка не обязательно влекут за собою аналогичную окраску спектакля, однако в данном случае такая связь была. Режиссер Яблочкин распространил реставрационный дух на обстановку.

«Дирекция сшила всем актерам и актрисам костюмы тридцатых годов»<sup>6</sup>.

«Хлестаков (Сазонов) явился перед нами не в новомодном пиджаке, а в сюртуке старого покроя, желтом жилете, большом черном галстуке с длинными концами и белокуром парике с коконом, и зритель видел перед собою именно ту невзрачную “сосульку”, о которой говорится в пьесе»<sup>7</sup>.

В общем, «на спектакле ясно отразились первые опыты археологически точных исторических постановок конца шестидесятых годов»<sup>8</sup>.

Дальнейший «опыт» был предпринят Мариинским театром в 1881 г. А.Иванов, рецензировавший спектакль, вспоминая, как некогда Шумский – Хлестаков являлся «в круглой шляпе, chapeau-melоп, и жакетке от Циммермана», а Городничий – в ботфортах, с одобрением отмечал, что теперь, наконец, «поняли необходимость соблюдения исторического колорита», «обратили внимание на верность костюмов»<sup>9</sup>.

Еще через шестнадцать лет в постановке «Ревизора» в Александринском театре (31 августа 1897 г.) историческая точность достигла такой степени, что изготовили обои по моде 30-х годов, были «сделаны даже какие-то особые знаки и ручки у дверей, тоже по образцам 30-х годов»<sup>10</sup>. В этом спектакле, кстати, был восстановлен еще один фрагмент текста, не включенный в печатную (и театральную) редакцию, – прием Хлестаковым Гибнера.

Апогей этой тенденции – премьера «Ревизора» в Александрийском театре 17 февраля 1908 г. в постановке под руководством П.П.Гнедича и в декорациях К.А.Коровина (выполненных по эскизам того же Гнедича). И костюмы, и общий антураж были продуманы до мельчайших деталей, выдержаны в духе строгого историзма, несколько оттеняемого «красочными гаммами полотен Коровина» (С.Данилов). В интересах точности театр решился на дерзкое новшество: к двум декорациям («комната в доме городничего», «маленькая комната в гос-



тинице») прибавил третью – «гостиная в доме городничего». Обоснование этого шага, содержавшееся в анонимном «Обзрении деятельности С. Петербургских театров», блистало таким «исследовательским» педантизмом, что стоит привести большую цитату.

«Хотя третий акт начинается словами Анны Андреевны, что они с дочерью уже “целый час дожидаются”, но это несомненный *lapsus calami* автора. Через несколько минут приедет Хлестаков с чиновниками – а не надо забывать, какой ряд событий произошел со времени отъезда городничего. Он приехал в гостиницу, когда Хлестаков, после прогулки по городу, уже отобедал. Затем произошел прием градоправителя и соглашение ехать осматривать “заведение”. Они осматривали уездное училище, суд, больницу <...> Потом сели за завтрак, которым, конечно, сумел блеснуть купчина Абдулин. За завтраком успели напоить Хлестакова и привезти его в дом городничего <...> Следовательно, если приурочить конец первого акта к часу (конец раннего обеда Хлестакова), то едва ли будет натяжкой предположить начало третьего акта – в 4–5 часов дня; и потому стояние дам в тех же позах – повторяем *lapsus*. В виду этого, последние три акта перенесены в гостиную городничего, где ряд окон выходит на улицу, через который виднеется пыльный, неказистый городишка»<sup>11</sup>.

Археологическая тенденция проявилась и в постановке «Ревизора» в Художественном театре, осуществленной 18 декабря 1908 г. через месяц после премьеры на александрийской сцене (режиссеры К.С.Станиславский и И.М.Москвин). «Привлечена к ответу вся археология тридцатых годов... Мертвая часть спектакля – образцовая»<sup>12</sup>. «Ничего не забыто. Самовар, каждая ложка, каждая мелочь кричит: Смотрите на меня, любуйтесь мною. Я самая подлинная ложка эпохи без всякой фальсификации»<sup>13</sup>.

Была уточнена география спектакля. В.И.Немирович-Данченко сообщал в интервью о спектакле:

«В пьесе точное указание: Хлестаков едет из Пензы в Саратов. На этом тракте лежит единственный город – Аткарск. Но Гоголь в этих краях никогда не бывал, при этом же это, так сказать, официальная география. Другая, более важная, которую намечает самый дух произведения, приближает действие пьесы к Миргороду»<sup>14</sup>.

Эти выкладки географического порядка стоят хронологических выкладок, произведенных по поводу спектакля в Александринском театре. Убеждаешься: стиль и умонастроение эпохи – реальные вещи...

И все же неправомерно, как это иногда делается, рассматривать всю театральную историю «Ревизора» последних десятилетий XIX и начала XX в. под единым знаком – археологичности, натурализма, бытового, этнографического и географического буквализма и т.д.

Эта тенденция никогда не выступала изолированно, часто объединялась с другими, что можно наблюдать и на спектаклях, упомянутых выше.

Именно в спектакле 1870 г. в Александрийском театре, спектакле, отмеченном археологизмом и музейностью, ослепительно ярко сверкнул эпизод с В.В.Самойловым – Растаковским. Современники были ошеломлены этим эпизодом, увидевшем свет рампы благодаря реставрационным устремлениям режиссера. Актер «с гениальной типичностью» изобразил «выжившего из ума старика румянцевских времен – фигура, манера говорить, походка, каждое малейшее движение – верх совершенства»<sup>15</sup>.

«На просьбу Хлестакова дать ему займы денег, Самойлов не спеша доставал носовой платок (с узелком на угле, чтобы Хлестаков подумал, что в узелке завязаны деньги) и более минуты разворачивал свернутый фуляр <...> Медленно, аккуратно производил все это Самойлов и кончал громким сморканьем, давая <...> актеру, изображавшему Хлестакова, повод привскочить на стуле от неожиданно громкого сморканья»<sup>16</sup>.

Острая характерность, не чуждая гротескных красок, построена была на одном ведущем приеме; каков этот прием – можно заключить из еще одного свидетельства современника:

«Кто не видал таких старичков, забывчивых, болтливых, которые наговорят много постороннего, а о деле упомянут в самом конце? Они приходят точно по делу и начинают будто серьезно говорить, но тотчас отвлекаются в сторону. И чем больше отвлекаются, тем больше начинают чувствовать себя дома. Сперва такой Растаковский уложит свой костыль, потом шляпу, потом наклонится к собеседнику и даже приналяжет на ручку дивана»<sup>17</sup>.

Собственно, все это родственно типично гоголевскому приему отвлечения: Бобчинский спешит поведать чиновникам о своем открытии ревизора, но отвлекается на не относящиеся к делу подробности – о трактиршике Влаसे, его жене, новорожденном ребенке и проч.; повествователь (в «Мертвых душах») обещает рассказать подробно о Петрушке и Селифане, но успевает сказать только о Петрушке; и т.д. Линия речей (и событий) развивается зигзагообразно, с постоянным уходом в сторону и возвращением вспять, и виртуозная игра Самойлова, в сущности, сценически воплотила прием гоголевской поэтики.

Наряду с этим спектакль 1870 г. и многие последовавшие за ним обнаружили и столь несовместимое с «музейностью», но часто сопровождавшее гоголевские спектакли тяготение к грубой комике, к фарсовости. Исполнители роли Бобчинского и Добчинского в Александрийском театре, по выражению рецензента, «то и дело

впадали в пересоль», а Бурдин (в роли Бобчинского) «в той сцене, где Бобчинский и Добчинский перебивают друг друга, чуть не полез в драку с Добчинским»<sup>18</sup>. Порою все это доводилось до эксцентрики: в постановке Художественного театра (1908) Хлестаков – Горев в сцене в гостинице, узнав, что несут обед, становился на кровати головой вниз, болтал в воздухе носками. «Хоть весь акт на голове ходи – не засмеюсь»<sup>19</sup>, – писал по этому поводу рецензент С. Яблоновский.

Продолжалась в упомянутых спектаклях и манера традиционно, но добротного исполнения таких персонажей, как Городничий (в Александрийском театре в постановке 1908 г. в этой роли был занят В.Н. Давыдов) или Хлестаков. И.И. Монахова, игравшего (наряду с Сазоновым) Хлестакова на александринской сцене в постановке 1870 г., рецензент признавал «одним из лучших исполнителей Хлестакова» – именно по причине верного воспроизведения главной стихии этого характера.

«Самое трудное для передачи – увлечение собственным враньем (повторим, сцена вранья – оселок этой роли, – Ю.М.) было исполнено им превосходно; третий акт можно признать просто блестящим по исполнению»<sup>20</sup>.

А в постановке 1908 г. в Художественном театре, уже неоднократно упомянутой, достаточно отчетливо проявились элементы того явления, которое получило название «системы Станиславского»: «круг», то есть сосредоточение творческого внимания, «сквозное действие» как преобладающая внутренняя забота каждого персонажа (Гоголь, кстати, тоже требовал от актера «рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица» – IV, 112) и всех вместе. Устоять в трудную минуту, «спастись!» – так определялось «сквозное действие» мхатовской постановки<sup>21</sup>. В связи с этим сценические лица посерьезнели и, так сказать, помрачнели.

«В их трактовке гораздо более драмы, чем мы видели это до сих пор. Мы не столько смотрим с точки зрения автора, сколько с точки зрения самих действующих лиц. Известие о приезде ревизора <...> производит самую подлинную панику, которая до известной степени передается зрителям»<sup>22</sup>.

И это – в том самом спектакле, в котором Хлестаков выкидывает цирковые антраша!

И, видимо, не столько преобладание одной, «музейной» тенденции, сколько ее совмещение с другими, стилистической разноречивостью в пределах одного спектакля (от «археологичности» до эксцентрики) свидетельствовали о кризисе гоголевских сценических интерпретаций и необходимости принципиально новых решений.

### *От Михаила Чехова до Мейерхольда*

Новая постановка «Ревизора» в Художественном театре, осуществленная К.С.Станиславским 8 октября, 1921 г., сохраняла нить, связывающую ее с традициями. Ю.Соболев отмечал, что «в основном своем тоне это реалистично-академическая постановка»<sup>23</sup>. Но в то же время Э.Гарин свидетельствовал:

«Неожиданность трактовки и виртуозная острота исполнения Хлестакова Михаилом Чеховым <...> все это поражало и одновременно озадачивало некоторых зрителей»<sup>24</sup>.

«Неожиданность трактовки» выразилась в повышенной символизации, выявлении иррациональной подосновы. Все это стимулировалось гоголевскими штудиями конца 1890-х – начала 1900-х годов, отражало тот поворот от академического литературоведения к символистской критике, который был связан с именами Д.С.Мережковского, В.В.Розанова, В.Я.Брюсова, И.Ф.Анненского и других. Однако неверно связывать театральные новшества лишь с влиянием извне (хотя первенствующая роль символистской эстетики здесь налицо) – театр вносил и свои штрихи в общую картину.

Мхатовская постановка 1921 г. пыталась укоренить фантастическое в повседневном, придать переходу от жизнеподобия к гротеску плавность и видимую последовательность.

«В этом “Ревизоре” больше гофмановской жути, чем в “Брамбилле” Камерного театра. Пошлость, всесильная и бессмертная, смотрит на вас бесчисленными глазами, кажет язык, меняет свой образ. выскакивает из всех углов, прячется и снова появляется, хохочет. Мир превращается в призрак.

И.Станиславскому не нужно было для этого ни длинных носов, ни каких-то особых ритмических движений, ни стилизованных подчеркнутых костюмов. Все просто, “натурально” <...> Городничий (И.М.Москвин. – Ю.М.) без мундира, в домашней обстановке, этот “сосулька” Хлестаков, все вплоть до жандарма, так обыкновенны, так естественны <...> Но смысл этого происшествия расширяется до мировых пределов.

Кажется, что это “люди призраки, в жутком фантастическом хороводе несущиеся вокруг болотных огней”»<sup>25</sup>.

Сильное впечатление производило решение эпизода с репликой Городничего «Чему смеетесь?». В постановке тринадцатилетней давности театр оказался в трудном положении: традиция обязывала Городничего произносить эту реплику в зрительный зал, а строгое соблюдение принципа четвертой стены и к тому же пиетет перед текстом (у Гоголя нет здесь ремарки «к зрителям») удерживали от этого шага. В результате Городничий (И.Уралов) произнес эту фразу, возведя взор к небесам. «И небеса воистину смеялись, – язвил рецензент, – только не

над собою, а над прямолинейностью людей, боящихся расстаться с догмой при каких бы то ни было обстоятельствах»<sup>26</sup>.

В новой постановке эпизод был решен иначе: театр вдруг заливался ослепительно ярким светом, Городничий выходил вперед и, ставя ногу на суфлерскую будку, бросал в зрительный зал: «Чему смеетесь?.. Над собой смеетесь!.. Эх вы!..» А потом вновь наступала темнота — «яркий день тускнеет, меркнет, зловеще мелькают тени, вползает мрак и в самый момент появления жандарма на сцене почти темно»<sup>27</sup>.

Но больше всего эффект нового спектакля был связан с Чеховым—Хлестаковым. «Кажется, никогда еще этот образ не был воплощен на сцене так изумительно»<sup>28</sup> (П.С.Коган). Именно Чехов «заставляет признать и весь спектакль М.Х.Т. явлением исключительным»<sup>29</sup> (Ю.Соболев).

Гротеск определял все сценическое поведение персонажа, а также его внешний облик. Актер являлся с бледным лицом, с бровью, нарисованной серпом, — визитная карточка клоуна, шута, безумца, мнимого или настоящего; являлся существом до крайности неустойчивым, неопределенным, подвластным непредсказуемым стихиям, внешним, а также внутренним.

«Это пустое, порой наглое, порой трусливое, лгущее с упоением, все время что-то разыгрывающее — какую-то сплошную импровизацию <...> этот Хлестаков был неожиданным, внезапным во всех его словах, мыслях, поступках... То закричит, и крик перейдет в неясное и сердитое бормотанье, то полезет под стол — глядеть, какую бумажку уронил опешивший судья, то, бросив взгляд на царский портрет внезапно и как-то по-обезьяньи остро примет позу и манеру Николая Первого, то закружится вокруг дочки, запоеет ей: “Пошутил, пошутил”»<sup>30</sup>.

Многие сравнивали игру Чехова с «бомбой», разрушившей не только привычные сценические каноны, но разорвавшей связи с самой художественной основой — с пьесой.

Вопрос о правильности (или неправильности) интерпретации по отношению к художественному тексту всегда рискованно некорректен, ибо любая интерпретация означает выдвижение или усиление одних элементов за счет других. Уместнее говорить о соотношении интерпретации с поэтикой, а также, поскольку и сам Гоголь выступал в роли своего собственного интерпретатора, о ее соотношении с авторским комментарием.

Вспомним еще раз строки из автокомментария:

«У Хлестакова *ничего не должно быть означено резко*. Он принадлежит к тому кругу, который, по-видимому, *ничем не отличается* от прочих молодых людей. Он даже хорошо иногда держится и т.д.» (IV, 100).

Чеховская игра разрушала усредненность, всепохожесть, отшлифованность, порою даже приличность Хлестакова («совершенный *compte il faut*»), однако сохраняла его пустоту и ничтожность («даже пустые люди называют его пустейшим» – IV, 116). Но, согласно гоголевскому комментарию, пустота Хлестакова граничила с тривиальностью и отсутствием резких линий: у Чехова она переходила в патологию. Н.Семашко находил в чеховском персонаже «ярко выраженное расстройство ассоциаций», «аффективное отупение» и другие признаки дегенеративности<sup>31</sup> – свидетельство, которое, ввиду профессиональной компетентности его автора, имеет большую важность.

Но с другой стороны, именно благодаря столь необычной окраске игры, с еще невиданной силой было подчеркнуто такое реальное свойство концепции образа, а значит и всей пьесы, как миражность и призрачность.

«Вслушиваясь в его болтовню, обрывающуюся каким-то порой не совсем человеческим бормотаньем <...> вглядываясь в эти его быстрые-быстрые движения, прыжки и броски – вдруг вспоминаешь и внезапно понимаешь смысл гоголевских о нем слов: “Словом это фантазмагорическое лицо”»<sup>32</sup>.

Игру Чехова в «Ревизоре» восторженно приветствовал Вс.Э.Мейерхольд, увидев в ней «откровение для актерского творчества и смелый путь к театру гротеска»<sup>33</sup>. Через пять лет, 9 декабря 1927 г. этот «путь» продолжила премьера комедии в Государственном театре им. В.Э.Мейерхольда.

Об этом спектакле существует большая литература<sup>34</sup>, и здесь было бы неуместно давать сколько-нибудь полный его разбор. Остановимся лишь на одном моменте, менее изученном, но важном для настоящей темы. Говорю о соотношении интерпретации с художественным текстом и его авторскими комментариями.

Бросается в глаза, что мейерхольдовская трактовка нарушает в одних случаях явно выраженные запреты Гоголя, в других – запреты не явные, если можно так сказать, полузапреты.

Первый случай – это интерпретация Хлестакова. Гоголь больше всего предостерегал, чтобы из Хлестакова не вышел сознательный обманщик; в разрыве с амплуа корыстного прохвоста, негодяя, прощлеца (как, с другой стороны, с амплуа комедийного шалуна) состояла новизна образа. Поколения русских актеров затратили пропасть душевной энергии, таланта, чтобы овладеть этой идеей. И вдруг Мейерхольд не только возвращает героя на уровень сознательного обманщика, но еще и возводит это свойство в новую степень. Он видит в Хлестакове черту, «которую никогда в нем не играли, но которую нужно играть. Это принципиальный мистификатор и авантюрист»<sup>35</sup>. «Может быть, это шулер, одно из действующих лиц “Игроков” <...>

А может быть, он даже на гастролы поехал по городам, чтобы обыгрывать людей»<sup>36</sup>.

Другое нарушение запрета или, по крайней мере, полузапрета. Гоголь локализовал сценическую площадку до комнаты Городничего, комнаты в уездной гостинице – во всяком случае, до уездного города, придав этому понятию – городу, «сборному городу», а позднее, в «Развязке Ревизора», душевному городу – обобщающий и принципиальный смысл. Связи этого города с Петербургом не оборваны, однако проявляются подспудно и, так сказать, закулисно. Мейерхольду этого показалось мало.

«Конечно, в каждом его (Гоголя. – Ю.М.) образе есть отражение петербургского чиновничества того времени Вот в этом-то и есть вся прелесть и сладость новой трактовки “Ревизора” <...> Соблазнительно было показать на сцене не захудалый провинциальный городишко, а сделать так, чтобы каждый легко мог представить тут современные (Гоголю) столичные типы»<sup>37</sup>.

Соответственно, как известно, и гоголевский текст был сильно изменен и пополнен. Говоря словами М.Чехова, «“Ревизор” стал расти, набухать и дал трещины. В эти трещины бурным потоком хлынули: “Мертвые души”, “Невский проспект”. Подколесин, Поприщин, мечты городничихи, ужасы, смехи дам, страхи чиновников <...> и многое из того, на что намекал в своих видениях Гоголь, потребовало от В.Э.Мейерхольда полного выявления и точного оформления»<sup>38</sup>.

Далее, комедийное действие в «Ревизоре» стремилось к упорядоченности и симметрии. Единство времени<sup>39</sup> (события укладываются в один день), относительное единство места (лишь две перемены декорации), пятиактная композиция, при которой третий акт во многих отношениях принимает на себя кульминационные функции (хотя бы в отношении «карьеры» Хлестакова: именно в третьем акте – сцена вранья), зеркально контрастное расположение эпизодов в начале и в конце (например, торжество Бобчинского и Добчинского в первом акте и их посрамление в пятом) – вот только некоторые моменты упомянутого единства. Мейерхольдовский спектакль разбил гоголевское комедийное действо на пятнадцать сцен, или, как выразился В.Б.Шкловский, «порций», усилив фрагментарность, ослабив фабульное единство, но зато выдвинув на первый план другое единство – ассоциативно-метафорическое, символическое, а также музыкально-ритмическое («музыкальный реализм»<sup>40</sup>, по терминологии Мейерхольда).

И все же при более глубоком рассмотрении в мейерхольдовских новациях узнавалась глубокая гоголевская логика. История сценических интерпретаций дает в данном случае парадоксальный пример, когда приближение к оригиналу достигается путем нарушения автор-

ских запретов, причем отнюдь не только формальных. Содержательность есть тоже понятие движущееся и развивающееся, открывающее возможности, которые раньше казались противозаконными.

Так произошло и с Хлестаковым. Свидетельство очевидца позволит нам определить особенности трактовки этого персонажа (исполнитель – Э.П.Гарин).

«На роскошном фоне бытовых образов спектакля проходит неслышными шагами жуткая, тонкая, как фитюлька, черная фигура, внутренне безжизненная, омертвелая, неподвижная, как манекен... Это – Хлестаков, весь в черном, в черном фраке, в высоком черном цилиндре, в роговых, четырехугольных, затеняющих лицо, очках на равнодушном бледном лице, задумчиво-молчаливый, с условно-подчеркнутыми автоматическими жестами <...> За этим Хлестаковым ощущается ясно полная пустота – физическая и душевная, жуткая пустота, как будто двух измерений, не человек, а «тень»... Бесплотный, а не физиологический. Даже грубость его, эротичность, жадность какие-то чувственные, не физиологические, а ирреальные: тень грубости, символ грубости, а не сама грубость <...> Как оборотень, он на миг – вдруг в блестящем военном мундире; но оглянулись – и нет его, и опять та же черная фитюлька, фикция, мираж <...>

Жутким, “некто в сером”, Анатэмой мелкого калибра: “мелким бесом” появляется он впервые на сцене, как бы сосредоточенный, ушедший в себя – спускается неслышно по лестнице с пледом на плече, с тросточкой в руке, затянутой в серую перчатку, с круглым, нелепым бубликом в петличке сюртука – символ чего? И спускаясь по лестнице, глухо, пусто насвистывает... “На, прими это!” – у Гоголя отдает Осипу фуражку и тросточку – дает Осипу бублик... Таким и пропадает в сцене отъезда, вдруг проваливается в темноту – “бог знает куда”, как сквозь пол, с Осипом, с исчезнувшим куда-то своим неотступным спутником-двойником, “заезжим офицером”»<sup>41</sup>.

Нет, это не обычный жулик и авантюрист... Вместо продуманности воровской операции или интриги – рефлекторность и механичность, вместо отчетливой цели – ее призрак или тень. И действительно – «символом чего» является бублик в петличке сюртука? Сниженно-гастрономическим воплощением вечности благодаря своей геометрической форме (круг, колесо, свернувшаяся змея и т.д. – все это традиционные знаки вечности) или пустоты и зряшности (вспоминается бытовое, повседневное: «дырка от бублика»)? Мистификаторство и авантюризм растворяются в призрачности, что по-своему отражает – и усиливает! – органически гоголевскую идею фантазматичности Хлестакова. Да и способность мейерхольдовско-гаринского персонажа к переменам и к оборотничеству продолжает то качество вселенской видоизменяемости, которое видел в своем герое



Гоголь: «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым» и т.д. (IV, 101). Словом, прививкой к персонажу инородного элемента (активности) достигалось усиленное и форсированное проявление его характера.

Примерно так же обстояло дело с нарушением или отступлением от других запретов. Размывание «образа города» с помощью петербургских и иных реалий компенсировалось двойной локализацией действия, ограниченного большим полукругом из полированного дерева с дверями, а затем внутри этого полукруга маленькой площадкой, на которой разворачивались основные события.

Благодаря этому действие преподносилось зрителям, как выразился А.В.Луначарский, «в корзине», возникал «как бы движущийся букет, как бы упорядоченный калейдоскоп»<sup>42</sup>, что соответствовало гоголевской тенденции к концентрации персонажей. Больше того, эта тенденция доводилась до высшей точки: персонажи действовали и дышали как единое многоголовое тело.

Что же касается построения действия не на фабульной и сюжетной связях, а на развитии лейтмотивов, внутренних тем и ассоциаций, то драматургия Гоголя вовсе не чужда этому принципу. Шекспировский принцип она изначально совмещала с иным принципом, более близким классическому театру<sup>43</sup>, и, следовательно, Мейерхольд, усиливший начало ассоциативности, основывался на реалиях гоголевской поэтики.

То, до какой степени глубоко понял режиссер законы гоголевской поэтики, видно из суждений Андрея Белого. У Гоголя часто встречается прием умножения вещей, частей тела, персонажей — умножаются куски свиток в «Сорочинской ярмарке», глаза в «Портрете», жены в «Иване Федоровиче Шпоньке...» усы в «Коляске» и т.д.

«Мейерхольд размножил в мечтах городничихи обожателя, который ворвался на сцену из шкафа, из-под дивана, над этажеркою трахнувши выстрелом; а меж ног его выюркнул штатский; и пал на колени с букетом цветов»<sup>44</sup>.

У Гоголя — сплошь и рядом события или детали повторяются.

Мейерхольд инсценировал и фигуру повтора: в повторном метаньи перед решеткой хвоста за запахнутым в шинель Хлестаковым, декоративно обрамленным имперской железной решеткой, символом николаевщины: шинель падает с плеча, а ее подымают; она падает снова; ее подымают; Мейерхольд дал повтор в наращении размаха — поз, жестов, ритмов<sup>45</sup>.

В прошлом (да и не только в прошлом!) театральное «оживление» Гоголя шло с помощью механического наращения приемов грубой комики или эксцентрики (вспомним Хлестакова, стоящего на голове и болтающего в воздухе ногами — в постановке Художественного

театра 1908 г.). Мейерхольд принципиально пошел другим путем — оживления и сценической реализации гоголевских метафор.

Последний аккорд этого процесса — «немая сцена», в которой актеры были подменены куклами. Для воплощения сконцентрированного в «немой сцене» апокалипсического духа Андрей Белый считал это решение более уместным, чем собственно гоголевское, останавливающееся на пантомиме, т.е. на застывших, но реальных, живых актерах.

«Живою картину дать потрясения нельзя: только мертвой; для этого молнией надо убить исполнителей, не убиваемых жалким жандармом. И вот Мейерхольд в помощь Гоголю — убивает: грубейшими средствами, напоминающими двойной критский топор, отсекающий головы: здесь архаический, грубый гротеск тоньше тонкого»<sup>46</sup>.

«Немая сцена» у Мейерхольда — это, можно сказать, овеществленные метафоры. Или, что то же самое, *метафора метафоры*: кукольность принимала на себя функцию омертвления (онемения). Высшая экспрессия смысла достигалась при этом утратой некоторых его оттенков: для гоголевской поэтики важно все-таки то, что застывают и окаменевают *живые люди*<sup>47</sup>.

1992

### Примечания

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. В 14-ти т. Т. X. М., 1940. С. 263.

<sup>2</sup> Данилов С.С. Гоголь и театр. Л., 1936. С. 199.

<sup>3</sup> См.: Вейнберг П. Литературные спектакли (из моих воспоминаний). Ежегодник императорские театров. Сезон 1893—1894 гг. Приложения, книга 3-я. СПб., С. 99—100.

<sup>4</sup> Вейнберг П. Указ. соч. С. 98.

<sup>5</sup> Достоевский Ф.М. Об искусстве. М., 1973. С. 133.

<sup>6</sup> С.-Петербургские ведомости. 4 октября, 1870.

<sup>7</sup> Биржевые ведомости. 5 октября, 1870.

<sup>8</sup> Данилов С. Указ соч. с. 190.

<sup>9</sup> Порядок, № 35. 1881.

<sup>10</sup> Театр и искусство, № 35. 1897. С. 615.

<sup>11</sup> Ежегодник императорских театров. Выпуск XVIII, сезон 1907—1908, СПб., С. 48—49.

<sup>12</sup> Речь, № 314 (1908).

<sup>13</sup> Раннее утро (21 декабря 1908). С. 6.

<sup>14</sup> Русское слово (8 октября 1908).

<sup>15</sup> Биржевые ведомости (5 октября 1870).

<sup>16</sup> Стахович А. Клочки воспоминаний. СПб., С. 279.

<sup>17</sup> Голос. № 274. 1870. С. 3.

<sup>18</sup> Биржевые ведомости, 5 октября. 1870.

<sup>19</sup> Русское слово (20 декабря 1908).

<sup>20</sup> Заря (ноябрь 1870). С. 242.

<sup>21</sup> См.: Русское слово (8 октября 1908).

<sup>22</sup> Русское слово (20 декабря 1908). <12 января 1909 г.>. С. 4.

<sup>23</sup> Вестник театра, № 91—92 (1921).

<sup>24</sup> Гарин Э. С Мейерхольдом (воспоминания). М., 1974. С. 117.

- <sup>25</sup> Коган П.С. «Ревизор». Эcran. № 2 (1 октября 1921).
- <sup>26</sup> Русское слово (20 декабря 1908).
- <sup>27</sup> Вестник театра, № 91–92 (1921).
- <sup>28</sup> Эcran. №2 (1 октября, 1921). С. 5.
- <sup>29</sup> Вестник театра. № 91–92 (1921).
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Семашко Н. «Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения». Известия ВЦИК (16 марта 1922 года).
- <sup>32</sup> Вестник театра, № 91–92 (1921). С. 12; Ср.: Дикий А. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 316–17.
- <sup>33</sup> Эcran. № 10 (1921). С. 12.
- <sup>34</sup> Назову лишь две обобщающие работы на эту тему: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969; Мацкин А. На темы Гоголя. М., 1984. Глава «Мейерхольд. Как создавался “Ревизор”».
- <sup>35</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 11. С. 145.
- <sup>36</sup> «Гоголь и Мейерхольд». М., 1927. С. 82.
- <sup>37</sup> Мейерхольд В.Э. Указ. соч. Ч. II. С. 145.
- <sup>38</sup> «Гоголь и Мейерхольд». С. 85–86.
- <sup>39</sup> См. об этом: наст. изд. С. 393.
- <sup>40</sup> Мейерхольд В.Э. Указ. соч. Ч. II. С. 140.
- <sup>41</sup> Тальников Д. Новая ревизия «Ревизора». М.; Л., 1927. С. 49–51.
- <sup>42</sup> Луначарский А.В. «“Ревизор” Гоголя – Мейерхольда». Новый мир. (1927). Кн. 2. С. 190.
- <sup>43</sup> См. об этом в моей книге: Диалектика художественного образа (Москва, 1987). С. 285–293. См. также наст. изд. С. 390.
- <sup>44</sup> Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 317.
- <sup>45</sup> Там же.
- <sup>46</sup> Там же. С. 319.
- <sup>47</sup> Об этом: наст. изд. С. 198 и далее.

## XXII. Сквозник-Дмухановский в двух ликах

---

### 1

В связи со знаменитой постановкой «Ревизора» на сцене Ленинградского Большого драматического театра им. Горького (1972, режиссер Георгий Товстоногов) газета «Правда» писала: «Не о том сейчас пойдет речь, хорошо или плохо играет К.Лавров Городничего. А о том, насколько этот Городничий, несущий на себе печать интеллигентности, напоминающий скорее не служаку-солдафона, а обаятельного, мыслящего офицера, соответствует гоголевскому образу»<sup>1</sup>.

Вопрос, как сегодня принято говорить, интересный. Оставим в стороне его явно конъюнктурную направленность (мол, «Ревизор» символизирует «всю николаевскую Россию» — какая же тут может быть «печать интеллигентности»? ). Обратимся к трактовке персонажа по существу: насколько она оправдана и каким образом она возникла.

И тут надо прежде всего заметить, что в сценической истории «Ревизора» — как при жизни Гоголя, так и после его смерти — выявились две традиции исполнения роли Городничего: петербургская, представленная И.И.Сосницким, первым исполнителем этой роли, и московская, связанная с именем М.С.Щепкина. Обе премьеры, как известно, последовали с интервалом в месяц с небольшим (19 апреля 1836 г. — в петербургском Александринском театре, 25 мая — в московском Малом), и многочисленным зрителям было что сравнивать — или на основе собственного опыта или по отзывам театральных рецензентов.

Одно из первых сопоставлений было сделано петербургским критиком еще в 1838 г., после гастролей Щепкина: «Мы привыкли видеть в этой роли г. Сосницкого, и многие думали, что Городничий Гоголя именно таков и должен быть. Правда, роль Городничего одна из лучших ролей г. Сосницкого: он покажется вам в ней очень живым и натуральным, если вы хотите видеть в Сквознике-Дмухановском русского городничего этого рода вообще, без особенных признаков грубой про-

винциальности. Но таков ли именно городничий уездного города, от которого, как сам же он говорит, “хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь”? Может ли быть похож этот городничий на столичного полицейского чиновника, разумеется, представленного в комическом виде? Мы знакомы отчасти с провинциальным бытом отдаленных отсюда губерний России, мы никогда не были вполне довольны игрою г. Сосницкого, впрочем, повторяем, весьма натуральною и живою. Нам всегда хотелось видеть в нем поболее унижения, трусости, которые так приличны Сквознику-Дмухановскому, человеку вообще не глупому, но отъявленному плуту, трусу в беде и дерзкому в счастье. И все это нашли мы в игре Щепкина»<sup>2</sup>.

Значительно позднее (в 1886 г.) параллель между обеими сценическими трактовками продолжил поэт и художественный критик П.М.Ковалевский. «...Это были два мало похожих один на другого типа. Щепкин и по южному своему темпераменту, и по дикции, по фигуре, голосу и по всей своей школе, чисто бытовой, дал Городничего совсем русского – плотоядного, пролазу и шельму, с грубоватою внешностью провинциального мелкого чиновника, умеющего отлично гнуть в бараний рог низших себя и пресмыкаться перед высшими; Сосницкий, сложившийся по типам французской комедии в переделках на псевдорусские нравы Хмельницкого и просто в переводах, имел внешность более общую – подвижного и тонкого, но холодного плута, голос и характер мягко стелящей лисы, от которой жестко спится. Каждый по-своему был превосходен. Конечно, Щепкин был более типичный, как сказано, русский телесный человек, темный на все, кроме уменья обойти, кого захочет <...> У Сосницкого он был скорее забавен, как попавший в западню тот хитрый зверь, на которого он был похож. И по телосложению оба артиста не были похожи: Щепкин был приземистый, толстенький, с широким лицом; Сосницкий – высокий, с чертами лица продолговатыми и тонкими, оплывшими только в глубокой старости»<sup>3</sup>.

Все это подтверждается и свидетельством в свое время известного драматурга Д.В.Аверкиева; это свидетельство восходит к его впечатлениям 1860-х годов. «Оба артиста <...> играли одинаково превосходно, различие в исполнении зависело в сильнейшей степени от самого рода дарования обоих: один (Щепкин) был по преимуществу комик, способности другого (Сосницкого) определялись так называемыми амплуа больших характерных ролей. У одного Городничий выходил простоватее, трусливее, и там, где был простор комической ярости, например в пятом акте, Щепкин делал чудеса; у Сосницкого Городничий выходил сдержаннее, более себе на уме; самое плутовство его было, так сказать, обработаннее, не являлось как бы естест-

венной принадлежностью лица, а походило на вещь, приобретенную долгим опытом»<sup>4</sup>.

Приведенные данные позволяют сделать некоторые выводы. Городничий Сосницкого имел более общий отпечаток; это был общерусский, в том числе и столичный, и в конце концов общечеловеческий тип; к такой трактовке, помимо собственно сценических данных, располагала пройденная актером школа французской классицистической комедии и ее русских переделок и модификаций. Городничий же Щепкина имел ярко выраженный русский и притом провинциальный отпечаток; общечеловеческое проступало сквозь одежды местные и национальные.

Сосницкий играл сдержаннее и ровнее. Щепкин – импульсивнее и порывистее, роль строилась им, по выражению историка русского театра, «на скорых переходах от защиты к нападению»<sup>5</sup>, от торжества к сознанию поражения и наоборот.

Хитрость Городничего у Сосницкого была тоньше и вместе с тем холоднее, напоминала тщательно обдуманый план. Городничий же Щепкина словно импровизировал по ходу дела.

## 2

Не только Аверкиев, но и многие другие, писавшие о Щепкине-Городничем, как апогей его игры отмечали пятый акт. По поводу монолога Сквозника-Дмухановского, воображающего себя генералом, Белинский в 1840 г. заметил: «Так проявляются грубые страсти животной природы! Эта страсть – страсть бешеная: у нашего городничего сверкают глаза, в голосе тон исступления, движения порывисты. Если не верите – посмотрите на Щепкина в этой роли»<sup>6</sup>. Аполлон Григорьев в 1852 г.: «Посмотрите на него в пятом действии, в сцене с купцами. Тут уже не прежний городничий, мокрая курица перед воображаемым ревизором, а Прометей, настоящий Прометей!»<sup>7</sup>. Критик применяет к Сквознику-Дмухановскому известное рассуждение из «Мертвых душ» о способности русского чиновника к «превращениям»: перед начальством он «меньше даже мухи», перед подчиненными – «Прометей, решительный Прометей!». В такие минуты, по отзыву другого критика, Сквозник-Дмухановский выглядел «героическим, величавым мошенником»<sup>8</sup>.

А затем – внезапное падение, и тут Щепкин вновь находил резкие краски, чтобы выразить отчаяние своего героя. «От горького сознания (по прочтении письма Хлестакова) “Вот когда зарезан, так зарезан! Убит, убит, совсем убит!” и крика: “Воротить его, воротить!” до высокого трагизма в жалобах: “Как одурачен городничий! Сосульку, тряпку принял за важного человека! Найдется шелкопер, бумагомарака, в

комедию тебя вставит..." и до вопля к зрителям: "Чему смеетесь? Над собой смеетесь! Эх вы..." — все было изумительно хорошо»<sup>9</sup>.

Гоголь, между прочим, тоже косвенно зафиксировал этот момент резкого перехода и перепада в игре — Первый комический актер в его «Развязке Ревизора» (имеющий своим прообразом именно Щепкина) говорит: «Останешься как дурак-городничий, который занесся было уже невесть куда, и в генералы полез, и наверняка стал возвешать, что сделался первым в столице, и другим стал обещать места, и потом вдруг увидел, что был кругом обманут и одурачен мальчишкой, верхоглядом, вертопрахом, в котором и подобья не было с настоящим ревизором».

В четвертом же акте, когда Хлестаков сделал «предложение» Марье Антоновне, щепкинский Городничий впадал «в состояние столбняка <...>, как бы деревянел на несколько минут всем корпусом и только махал кистями рук, вытянутых по швам, да слегка кивал головой»<sup>10</sup>.

Словом, Городничий у Щепкина — грубее и вульгарнее; у Сосницкого — более цивилизованный.

Различию игры соответствовало внешнее несходство: у Щепкина — невысокий рост, округлое брюшко; у Сосницкого — представительная «сценическая наружность, мягкий гибкий голос, грация и изящество манер»<sup>11</sup>. Этим определялся излюбленный типаж актера: «...Кто сыграет лучше его какого-нибудь ловкого кавалерийского офицера?»<sup>12</sup>. В столице Сосницкий слыл законодателем моды: «было время, когда носили прически и галстуки а la Сосницкий»<sup>13</sup>. В сущности, его внешние данные не благоприятствовали роли Городничего, что требовало от исполнителя преодоления самого себя; конечный результат достигался искусством перевоплощения, сопряженного с отрешением от личного элемента.

Отсюда еще одно отличие: щепкинский образ более лиричен или, во всяком случае, более личен; у Сосницкого — более объективен. Щепкина «вы везде и во всем узнаете <...> Ему изменяет не талант, не искусство, но его фигура, какая-то одному ему свойственная манера, от которой он вполне никак не может отрешиться». Сосницкий же вполне умеет «отрешаться», но зато «в патетических сценах» зритель не находил в нем «этот трепет чувств, эту электрическую теплоту души, которыми Щепкин так обаятельно и так могущественно волнует массы...»<sup>14</sup>.

---

\* Кстати, в тексте комедии реплика «Чему смеетесь? Над собой смеетесь...» не сопровождается ремаркой «к зрителям» и непосредственно адресуется Городничим обступившим его гостям. Щепкин обратил эту реплику «к стороне зрителей», как сказано в гоголевской «Развязке Ревизора», положив начало традиции, существующей по сей день. (Подробнее об истории сценического воплощения этого пассажа см. в наст. изд., с. 232).

На взгляд москвичей, привыкших к трактовке Щепкина, Сосницкий ему значительно уступал. Белинский к Сосницкому – Городничему отнесся прохладно; Вера Аксакова, передавая впечатления «всей семьи» (то есть еще отца Сергея Тимофеевича и братьев Ивана и Михаила, находившихся в это время в Петербурге), писала 27 ноября 1839 г.: «...Видели “Ревизора” и какая разница с тем, что у нас играют, начиная с Сосницкого, который ходит как-то согнувшись, изломанный какой-то, совсем нет той жизни, которая у нас всех одушевляет»<sup>15</sup>. Для многих петербуржцев игра Щепкина также служила эталоном. «Он умел так глубоко понять человеческую сторону этой драматической личности и так совершенно представить ее, что совершеннее мы вообразить не можем» (В. Стоюнин. Щепкин в роли гоголевского Городничего)<sup>16</sup>.

Что же касается самого автора «Ревизора», то он отдавал должное обоим актерам, и игра Щепкина не изменила его мнения о Сосницком: гоголевский «Отрывок из письма...», в котором работа Сосницкого оценивалась в превосходной степени, если и был задуман и набросан после петербургской премьеры, то дописывался позднее (опубликован в 1841 г.), после того как драматург уже познакомился с игрою Щепкина.

И тут следует исправить одну неточность. Существует мнение, что Гоголь углубил трактовку образа под влиянием Щепкина и отталкиваясь от игры Сосницкого. Первоначально, в «Отрывке из письма...», он еще «характеризует городничего как чисто сатирический образ. В ту пору (1836 г.) Гоголь не ищет сложных психологических линий в характере и поведении городничего. Сравнивая его с Хлестаковым, он замечает, что черты роли какого-нибудь городничего более *неподвижны и ясны*. Его уже обозначает резко собственная, *несменяемая, черствая* наружность»<sup>17</sup>. Потом, ознакомившись с игрой московского актера, Гоголь «резко меняет характеристику своего персонажа. В ней мы не найдем и следов сатирической маски. Черты городничего, когда-то представлявшиеся Гоголю неподвижными, становятся гибкими, живыми, эластичными»<sup>18</sup>.

Но, во-первых, как уже говорилось, «Отрывок из письма...» относится не к 1836 г., а к более позднему времени и, следовательно, учитывает игру обоих актеров. А во-вторых – и это самое главное – Гоголь говорит о «неподвижности» облика Городничего *в сопоставлении с Хлестаковым*, своего рода эталоном изменчивости и неуловимости. Это не значит, что Городничему вообще не свойственна многосторонность; она, так сказать, уже исконно заложена в нем. Во всяком случае, его квалификация как «сатирической маски» изначально не адекватна, как, впрочем, по отношению почти к любому гоголевскому персонажу. Что же касается различия сценических трактовок Щепкина и Сосницкого, то оно, как мы говорили, развивалось в другой плоскости.



Между тем оба актера дали толчок двум традициям в отечественном театре. «По словам Аверкиева, после того как Щепкин и Сосницкий сошли со сцены, всем преемникам их приходилось только выбирать, кому из двух образов следовать»<sup>19</sup>. Так, например, москвич И.В.Самарин, по свидетельству современника, «придерживался щепкинской традиции». «Припомнив в подробностях игру покойного артиста <...>, его приемы, его понимание отдельных мест роли, г. Самарин позаботился об усвоении и выразительной передаче всего этого»; при том, однако, что в целом «самаринский городничий измелъчал против щепкинского городничего»<sup>20</sup> (ср. другую точку зрения — едва ли оправданную — будто щепкинская трактовка «не привилась на русской сцене»<sup>21</sup>).

Как же соотносится игра Сосницкого и Щепкина с художественной мыслью «Ревизора»? Упомянутый рецензент «Правды» точно знает, что ей соответствует, а что нет. Однако разделить его категоризм не представляется возможным.

Вспомним авторский комментарий из «Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»: «Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки. Из-за этой заботы ему некогда было взглянуть построже на жизнь или осмотреться получше на себя. Из-за этой заботы он стал притеснителем, не чувствуя сам, что он притеснитель, потому что злобного желанья притеснить в нем нет...» И в другом документе, озаглавленном «Характеры и костюмы. Замечания для г.г. актеров»: «Городничий <...> очень не глупый, по-своему, человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно; довольно сурьезен; несколько даже резонер; говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно. Черты лица его грубы и жестки <...> Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с груборазвитыми склонностями души».

Отсюда видно, что каждый из актеров передавал (и усиливал) определенные тенденции авторской интерпретации. Сосницкий подчеркивал больше то, что драматург говорил о благообразии, уравновешенности, внешнем приличии своего героя («хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно»); Щепкин — то, что касалось его природной грубости, резкого перехода «от страха к радости, от низости к высокомерию».

Все это создало предпосылки последующих модификаций, порою же взаимодействия традиций. Пример взаимодействия — трактовка роли Городничего В.Н.Давыдовым, с 1880 г. актером Александринского театра; Давыдова считали «после Щепкина <...> несомненно лучшим ее исполнителем»<sup>22</sup>.

По свидетельству А.А.Стаховича, Давыдов был близок к интерпретации Щепкина, «огня и мощи которого Давыдову не везде хватало, но которого он гениально превзошел в последней сцене»<sup>23</sup>. Вместе с тем в игре Давыдова отмечали отсутствие «оскотиненности», того «зверски искаженного лица, той жестокости, которые доминировали в замечательном по-своему исполнении этой роли артистом И.М.Ураловым». По сравнению со своими предшественниками Давыдов «значительно смягчил образ Сквозника-Дмухановского. В нем совершенно не чувствовалась “щетина” <...> В характере Городничего Давыдов особенно оттенял черту лисьего лукавства. Он передавал эту черту в интонациях и мимике с необыкновенным искусством, сочностью и яркостью, разнообразием и непосредственным комизмом». «Этот благодушный комизм создавал исключительный контраст в бурном исполнении Давыдовым монолога “Чему смеетесь” <...> Из бархатных лап неожиданно выступали цепкие когти хищника»<sup>24</sup>.

К приведенной характеристике необходимо, однако, то уточнение, что Давыдов начинал не на пустом месте: именно Сосницкий первый представил своего героя не как грубого провинциального мужлана, а как расчетливого хищника – сравнение с лисой было применено впервые именно к нему («...характер мягко стелящей лисы»). С другой стороны, игра контрастами, внезапными переходами, особенно проявившаяся в пятом акте, приближала Давыдова к щепкинской традиции.

Со временем краски в игре Давыдова несколько изменились. Жесткость еще более сгладилась, появилось даже очарование. Известный критик А.Кугель (Ното повус) в 1915 г., в связи с 500-м исполнением «Ревизора» в Александринском театре, писал: «В.Н.Давыдов, конечно, очаровательный городничий. Помню его, когда он давал больше оскотиненности и жесткости в Сквознике-Дмухановском. Нынче он у него выходит мягче, незлобивее, человечнее, без тени обличительства. Ну что ж, и это хорошо, может быть даже лучше... И разве Сквозник-Дмухановский такой уж тяжелый, давящий человек, от которого страшно становится? Да помилуй, ведь кругом все Сквозники, а ничего живем, пока Бог грехам терпит»<sup>25</sup>. И снова мы можем констатировать: исток этой тенденции – в тексте комедии и в авторских комментариях («...злобного желанья притеснять в нем нет; есть только желанье прибирать все, что ни видят глаза»), а также в трактовках первых исполнителей роли.

Таким образом, обе сценические традиции, пройдя через более чем полутора столетнюю историю русского театра, отозвались и в современных интерпретациях. Так, у Кирилла Лаврова в упомянутой постановке Ленинградского (теперь Санкт-Петербургского) Большого драматического театра Городничий отличается внешним лоском, бла-

гообразием и ближе к столичному чиновнику. В исполнении же Алексея Папанова в Московском Театре сатиры (премьера в том же 1972 году; режиссер Валентин Плучек) Сквозник-Дмухановский жестче, резче, грубее, примитивнее.

Следование определенным образцам: с одной стороны, Сосницкому, с другой – Щепкину, здесь налицо.

2003

### Примечания

- <sup>1</sup> *Зубков Юр.* Высота критериев // Правда. 1972. 15 августа.
- <sup>2</sup> Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1838. № 32. С. 637–638; подпись: Л.Л.; по-видимому, это журналист и критик В.С.Межевич.
- <sup>3</sup> *Ковалевский П.* Юбилейные спектакли Гоголя в Петербурге // Русская мысль. 1886, май, отд. XVI. С. 181.
- <sup>4</sup> Театр и искусство. 1909. № 12. С. 224.
- <sup>5</sup> *Алперс Б.* Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 316.
- <sup>6</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. В 13-ти тт. Т. 3. М., 1953. С. 468.
- <sup>7</sup> *Григорьев А.А.* Театральная критика. Л., 1985. С. 119.
- <sup>8</sup> Библиотека для чтения. 1863, июль, отд. XVIII. С. 118.
- <sup>9</sup> *Стахович А.А.* Клочки воспоминаний // Рампа и жизнь. 1909. № 32. С. 745.
- <sup>10</sup> *Баженов А.Н.* Сочинения и переводы. Т. 1. М., 1869. С. 775.
- <sup>11</sup> Чествование памяти И.И.Сосницкого // Новости и Биржевая газета. 1894, № 49. С. 2.
- <sup>12</sup> *В.А.* Петербургский театр // Северная пчела. 1836, № 84, 15 апреля.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> *Белинский В.Г.* Указ. изд. Т. 3. С. 372–373.
- <sup>15</sup> Литературное наследство, М., 1952, т. 58. С. 576.
- <sup>16</sup> Русский мир. 1859, 1 мая. С. 408–409.
- <sup>17</sup> *Алперс Б.* Указ соч. С. 318–319. (Курсив в цитате из Гоголя принадлежит Алперсу.)
- <sup>18</sup> Там же. С. 319.
- <sup>19</sup> Театр и искусство. 1909. № 12. С. 224.
- <sup>20</sup> *Баженов А.Н.* Указ. соч. С. 775, 776.
- <sup>21</sup> *Алперс Б.* Указ. соч. С. 321.
- <sup>22</sup> *Брянский А.* Владимир Николаевич Давыдов. 1849–1925. Жизнь и творчество. Л.; М., 1939. С. 92.
- <sup>23</sup> *Стахович А.А.* Указ. соч.
- <sup>24</sup> *Брянский А.* Указ. соч. С. 93–94.
- <sup>25</sup> Театр и искусство. 1915. № 44. С. 819.

# XXIII. Грани комедийного мира

(«Женитьба» в чтении и на сцене)

## 1

Комедия Гоголя «Женитьба», ставшая известной русскому обществу в 1842–1843 гг.<sup>1</sup>, сполна проявила любопытную и, можно сказать, постоянную особенность первых критических интерпретаций. А именно – ту особенность, что при встрече с великим произведением критика и читатели исходят из сложившейся суммы художественных понятий, применяя ее к новому явлению. Это применение может быть неосознанным и сознательным, недоброжелательным или, наоборот, сочувственным, но оно всегда развивается по грани между традиционным и новаторским, обнажая ее самой постановкой и разрешением проблем. Что касается последних, то они также могут быть неодинаковыми – по интенсивности и долговременности действия: одни проблемы остро переживаются в момент появления произведения, но потом постепенно сходят на нет; другие проблемы живут долго, вместе с жизнью произведения – кажется, что они будут сопутствовать ему всегда.

При появлении «Женитьбы» острой, но преходящей оказалась проблема ее композиции, построения, комедийного действия. «...Сцены эти, набросанные кое-как, без достаточной завязки и развязки, невозможно назвать комедией»<sup>2</sup>, – писал один из первых рецензентов. Таково было мнение подавляющей части публики. Хроникер петербургских театров А. Вольф, говоря о том, что в сезон 1842–1843 гг. «Женитьба» была принята как «пьеска, не стоящая никакого внимания», пояснял: «Публика того времени, привыкшая к пьесам правильной конструкции, с завязкою, интригою и развязкою, была сильно озадачена отсутствием сюжета в “Женитьбе” и с недоверчивостью и сдержанностью отнеслась к ряду живых и высококомичных личностей... Большинству показалось дело неконченным, так как Подколесин не женится, а только выскакивает из окна, и при падении занавеса в первое представление раздалось даже легкое шиканье»<sup>3</sup>.

Фон подобных суждений разнородный, но достаточно определенный: высокая комедия мольеровского типа (вроде «Брака поневоле»),

фарсовая комедия (например, «Плутни Скапена» Мольера), наконец, больше всего — водевиль, переводный и оригинальный. При всех различиях в сюжете их можно было увидеть четкое целенаправленное движение: от любовной завязки через преодоление многочисленных препятствий (сопротивление родственников или соперников, нерешительность одной из сторон) до осязаемой развязки — помолвки или женитьбы. Но гоголевская комедия, уже одним своим названием предвещавшая целенаправленный и результативный сюжет, как раз от последнего-то отказывалась. В результате отклонение от «должного» воспринималось вдвойне острее.

Еще одно свидетельство недовольства консервативного зрителя по поводу «конструкции» «Женитьбы» содержит рассказ А. Писемского «Комик» (1851). Действие его происходит в 40-х годах в уездном городе Х., где некто Аполлос Михайлович Дилетаев решает поставить «благородный» спектакль «Женитьбу». Он недавно видел комедию в Москве, нашел, что она написана «в очень тривиальном духе», но «для райка» сойдет. Среди упреков Дилетаева к «Женитьбе» и такой: отсутствие конца; в настоящей комедии все бы «кончилось благополучно... например, свадьбой или чем-нибудь другим»<sup>4</sup>.

Однако постепенно к необычному построению «Женитьбы» привыкли; оно уже не шокировало, перестало быть проблемой. Зато гораздо более стойкими оказались другие упреки и суждения, вызванные премьерой комедии. Собственно, уже в первой рецензии «Репертуара и Пантеона» были отражены те проблемы, которые — в прямом или измененном виде — сопровождают произведение до самого последнего времени. Поэтому приведу из этой рецензии еще несколько цитат.

«По обыкновению своему г. Гоголь выводит в новом сочинении своем несколько уродливых карикатур, как в китайских тенях, показывая нам притом такую природу, от которой невольно отворачиваешься»<sup>5</sup>. «Скажите, где видел г. Гоголь чиновничий мир, который он выставляет?.. Говорят, что это природа. Хороша отговорка, и какое высокое призвание выбирать из самых низших слоев общества все то, от чего невольно отвращаешь взоры!»<sup>6</sup>

Суровый приговор рецензент конкретизирует разбором характеров. «Неужели это характеры? Подколесин без превосходной игры г-на Мартынова не значил бы ничего, потому что по первому явлению, в котором должна была бы заключаться его характеристика, никак не узнаешь в нем той неодолимой *нерешительности*, которая его заставляет *решиться* выскочить из окна, только бы не жениться»<sup>7</sup>. Интересно, что критика Подколесина как характера ведется во имя психологической сложности. В первом его монологе, считает рецензент, передана только решимость — жениться; между тем из того же монолога

должна быть заметна и его нерешительность, т.е. борьба и смена противоположных чувств: эта сложность якобы внесена в рисунок роли только исполнителем, без которого персонаж «не значил бы ничего». Очевидно, в том же духе, по мнению рецензента, хотел углубить Сосницкий роль Кочкарева, но с меньшим успехом.

«Кочкарев, искусно сыгранный г-м Сосницким, также сам не знает, о чем и к чему хлопочет, он выгоняет сваху и везет приятеля к той же невесте, как будто от этого приятель будет счастливее; он едва знаком с невестою, *видев ее, кажется, у кого-то в гостях*, даже не знает адреса ее, а распоряжается у нее в доме, как старинный знакомый, советов его слушаются беспрекословно и на слово его решаются немедленно же ехать под венец. Помилуйте, где мы, в Турции, что ли?»<sup>8</sup> Критика персонажа ведется здесь под знаком психологической целесообразности: Кочкарев *должен* знать, во имя чего он устраивает свадьбу приятеля, прочие *должны* знать, почему они слушаются советов пришельца. Отсутствие разумной субъективной мотивировки есть отсутствие психологической правды. При этом, на счастье пьесы, рецензент еще неверно понял текст: в действительности Кочкарев никогда прежде не знал Агафью Тихоновну; фраза «вы меня, верно, где-нибудь видели» говорится им явно экспромтом. Следовательно, интрига пьесы, если можно так сказать, еще более нецелесообразна, чем это представилось рецензенту.

Приведу еще отзыв о Жевакине. «*Жевакин*, моряк, скажут нам, списан с натуры? Не знаем, кого думает г. Гоголь потешать такими копиями с природы, но изображать такими красками морских офицеров, отличающихся у нас вообще образованностью, знакомых с правилами чести и общежития, ей-ей, недостойно писателя, слывущего нравоописательным и сатирическим»<sup>9</sup>.

Суммируя, можно сказать, что суждения рецензента сводятся к двум пунктам.

1. Жизненный материал в комедии огрублен, искажен. Нужен определенный типизм, соответствие, а его-то в произведении нет. Это проблема адекватности предлагаемому материалу, причем адекватность понимается прежде всего психологически, но в определенной мере уже и как сословная (разве у нас такие «морские офицеры», такой «чиновничий мир»?) и бытовая адекватность («где мы, в Турции, что ли?»).

2. Изображенное в комедии находится значительно ниже уровня рецензента и предполагаемых читателей и зрителей. Это тоже проблема адекватности, но иного рода — по отношению к субъекту критики. Насколько я знаю, эта проблема в науке не поставлена, даже еще не осознается, так как преимущественное внимание обращается на внешнюю направленность критического суждения — в сторону

произведения, художественного явления в целом и т.д. Субъективная направленность тех же суждений освещается лишь с точки зрения биографии, обстоятельств деятельности, мировоззрения автора (критика, рецензента и т.д.). Это все, конечно, важно; но помимо сказанного существует еще простая соотнесенность уровней критика и рассматриваемого им предмета. Автор критического суждения всегда располагает этот предмет на определенном уровне по отношению к себе (к себе — не только в личном, персональном смысле, но как субъекту высказывания, т.е. как говорящему от имени читателей и зрителей). Другими словами, автор критического суждения — осознанно или неосознанно — рассматривает персонажей и представляемый ими художественный мир как находящиеся или на том же уровне, что и он сам, или на уровнях ниже или выше его собственного. Последний случай довольно редкий: как человеку со всеми человеческими слабостями, критику обычно не свойственно признавать чье-либо превосходство над собой. Но первый и второй случай — обычные.

Возвращаясь к рецензии из «Репертуара и Пантеона», надо сказать, что точка зрения ее автора очевидна: предполагается, что в моральном, нравственном, философском смысле мир комедии значительно *ниже* уровня субъекта критики. Рецензент взирает на этот мир сверху вниз, с еле сдерживаемым презрением и негодованием. К сфере субъекта критики переживания персонажей комедии серьезного отношения не имеют; их проблемы — это не его проблемы; их заботы — не его заботы.

Вскоре «Репертуар и Пантеон» опубликовал новый отзыв о «Женитьбе», видимо, желая загладить впечатление от первой рецензии. И действительно: на два сформулированных выше вопроса второй рецензент (имя его также не установлено) дает ответы, противоположные точке зрения первого рецензента. «„Женитьба“, если угодно, не картина нравов в ежедневном смысле, не верна низшего рода действительности, а может уже скорее назваться фронтисписом»<sup>10</sup>. Упомянув о фронтисписе, критик имеет в виду слова одного из персонажей в гоголевском «Театральном разезде...», сказанные по поводу «Ревизора»: «...эта комедия вовсе не картина, а скорее фронтиспис. Вы видите — и сцена, и место действия идеальны». В соответствии с этим, по мнению рецензента, автор «Женитьбы» изображает нравы народа не как статистик, а как художник. Комедия «уловляет *живую душу* разных типических образцов нашей народности. Посмотрите, например, на склад разговора, на манеру и увертливость русской свахи»<sup>11</sup>. «Подколесин прекрасно олицетворяет русскую лень, или, скажем так, делобоязнь, которая откладывает вечно “до завтра”»<sup>12</sup>. Таким образом, за комедией признается адекватность характерным сторонам русской жизни, но не в натуралистическом и статистическом смыс-

ле, а в смысле высшей, сущностной верности. Что же касается адекватности субъекту критики, то хотя эта проблема и не подчеркнута, но неравенство уровней стихийно снято: все происходящее в комедии интересно критику (и соответственно, зрителям) как относящееся к его собственной сфере жизни.

Рецензия Белинского на комедию (точнее, на ее петербургскую премьеру) продолжила обсуждение обеих отмеченных выше проблем, причем ответы даются противоположные тем, с которыми выступил первый рецензент «Репертуара и Пантеона». «Подколесин — не просто вялый и нерешительный человек с слабою волею... его нерешительность преимущественно выказывается в вопросе о женитьбе... Пока вопрос идет о намерении, Подколесин решителен до героизма; но чуть коснулось исполнения — он трусит. Это недуг, который знаком слишком многим людям, поумнее и пообразованнее Подколесина. В характере Подколесина автор подметил и выразил черту общую, следовательно идею»<sup>13</sup>. Что же касается субъективной бесцельности действий Кочкарева, то в ней-то и заключена сердцевина этого персонажа и, следовательно, его художественная целесообразность. «И потому, если актер, выполняющий роль Кочкарева, услышав о намерении Подколесина жениться, сделает значительную мину как человек, у которого есть какая-то цель, — то он испортит всю роль с самого начала» (VI, 575). По предположению Н.Мордовченко, критик имеет в виду здесь Сосницкого<sup>14</sup>, который с помощью «значительной мины» пытался выразить целенаправленность действий своего героя. Вспомним также, что и рецензент «Репертуара и Пантеона», упрекая Кочкарева в немотивированности поступков, находил игру Сосницкого искусной: очевидно, последний, по мнению рецензента, старался сгладить «несовершенство» своей роли. Белинский же как раз в таком сглаживании видит непонимание сущности этого персонажа — его глубокого психологического типизма. «...Какие характеры, какая типическая верность натуре!» (VI, 576), — заключает Белинский свой разбор.

Таким образом, для Белинского вне сомнения полнейшая адекватность комедии миру русской (или, точнее, даже общечеловеческой) жизни. Собственно, вся деятельность критика как истолкователя Гоголя преследовала цель доказать такую адекватность. Все это достаточно известно и специальных доказательств от нас не требует. Меньше обращено внимания на отношение Белинского к адекватности иного рода — адекватности субъекту критики, а между тем его рассуждения предоставляют на этот счет красноречивый материал. У Белинского нет и тени взгляда свысока на персонажи комедии (по крайней мере, на главные персонажи) как на каких-то насекомых, чье мельтешение не представляет серьезного интереса для зрителя (читателя). Наоборот: Подколесин, как уже говорилось, олицетворяет



недуг, хорошо знакомый людям; он воплощает «черту общую, следовательно идею». Это напоминает полусутоливый-полусерьезный совет Гоголя Щепкину, как ему играть Подколесина: ««Женитьбу», я думаю, вы уже знаете, как повести, потому что, славу богу, человек вы не холостой»<sup>15</sup>.

Случилось так, что появление гоголевской «Женитьбы» совпало с собственной женитьбой Белинского: 12 ноября 1843 г. состоялся его брак с Марией Васильевной Орловой, дочерью священника Клинской округи. Предсвадебные размышления Белинского облекаются в образы гоголевской комедии. «M-lle Agripinne назвала меня Подколесиним, — пишет Белинский невесте 25–29 сентября 1843 г. — Всякий мужчина перед женитьбою есть Подколесин, только один лучше, другой хуже умеет скрывать это. Я, разумеется, всех хуже» (XII, 191). Мы угадываем мысль критика о том, что Подколесин решителен в «намерении» и «трусит» в исполнении и что этот недуг «знаком слишком многим людям». Но в другом смысле — в смысле своего отношения (резко отрицательного) к брачным церемониям, на которых настаивала невеста, Белинский отводит сближение с Подколесиним. «Вы даже не хотите понять причины моего ужаса и отвращения к этим позорным церемониям и приписываете это трусости Подколесина... — говорит Белинский в письме к М.Орловой от 2 октября 1843 г. — Подколесин трусит мысли, что вот-де все был не женат и вдруг женат... Подколесин пугается не церемоний и неприличных приличий — напротив, он не понимает возможности брака без них и без них пропал бы от ужаса при мысли, что об этом говорят» (XII, 196–197). Суждения из писем Белинского имеют не только биографическое, но и историко-культурное значение. Как сближением Подколесина с собой, так и установлением различия Белинский объективно свидетельствует, насколько серьезно входил материал комедии в его личный психологический опыт.

Не касаясь сейчас всех последующих откликов и мнений по поводу «Женитьбы», обратимся к тому моменту ее критической истории, когда обсуждение обеих сформулированных выше проблем продолжило академическое литературоведение. Для последнего объективная адекватность мира «Женитьбы», собственно, уже не вызывает сомнений. «Хотя бы те же Подколесин и Кочкарев... их можно встретить в любом месте и в любое время: здесь они перед нами в роли мелких обывателей Петербурга, а сколько таких лиц — лиц, прыгающих в окно в решительную минуту и вносящих в жизнь сумбур и суматоху, — сколько их действовало и действует на широкой арене общественной и политической?»<sup>16</sup>.

Персонажи комедии «действовали и действуют», их можно встретить «в любом месте и в любое время». Казалось бы, такое мнение

предполагает определенный («положительный») ответ и на второй вопрос – о субъективной адекватности. Однако это вовсе не так. Ведь первый вопрос основан на том, что принято называть характерностью или типичностью. Второй – на моральной, этической оценке по отношению к самому себе (повторяю, не обязательно в узколичном смысле). Пусть Подколесин и Кочкарев обладают любой степенью характерности – критик (литературовед) отказывается признать их соизмеримыми со своим собственным уровнем в моральном и нравственном отношении. «В общем эта комедия – сборище каких-то чудаков, целая кунсткамера. Если припомнить, однако, каков был в те времена уровень духовных интересов и потребностей мелкого чиновничества, купечества и вообще среднего люда, то такое собрание не должно поражать нас своей вычурной внешностью. Все эти лица – лица исторические»<sup>17</sup>. Мы снова узнаем знакомый нам взгляд на персонажей – сверху вниз, причем такой угол зрения закрепляется методологией культурно-исторической школы, к которой Котляревский отчасти близок (лица комедии как отражение типов времени). В духе этой школы главное лицо комедии, Подколесин, вводилось в исторический ряд: с одной стороны, Шпонька, «родной брат» Подколесина<sup>18</sup>, с другой – Обломов<sup>19</sup>; к ним были подключены и другие слабобольные «родственники»: Лентул («Лентяй» И. Крылова, ок. 1800–1805), Армидин («Нерешительный...» Н. Хмельницкого, 1819) и др.

До какой степени сложным и прихотливым оказывалось иногда взаимоотношение уровней (критика и объекта критики), видно из одного эпизода сценической жизни комедии. Сложность взаимоотношений проистекала из характера аудитории (это была полуграмотная солдатская масса, вчерашние крестьяне) и характера времени (империалистическая война, канун революции). Эпизод зафиксирован П. Гайдебуровым, выезжавшим со своим театром на фронт.

«Чем примитивнее, непосредственнее театральная аудитория, тем настойчивее отдает она предпочтение пьесам драматического или сатирического, обличительного характера перед произведениями с содержанием чисто комическим». «"Женитьба", как произведение "чисто комическое", оказалась в невыгодном положении. Из распространенных среди зрителей анкет "мы убедились в несомненно отрицательном – в лучшем случае пассивном – отношении к "Женитьбе". Неграмотные отмечали свои мнения условными знаками. Письменные же ответы можно в общем формулировать так: "Нечего сказать, поучили. Приеду жениться в деревню, по дороге в церковь и я из тележки выпрыгну". Или: "Если за всем тем, что представляли, ничего настоящего нет, то к чему и представления такие. Если есть поучительность в представленном, то нам следует разъяснить, а то мы не понимаем"». Совсем по-иному, продолжает П. Гайдебуров, воспри-

нималась комедия Островского «Не все коту масленица», так как «борьба дяди – хозяина и племянника – работника служила слишком наглядным примером борьбы социальной, классовой, к тому же представления шли перед октябрьским переворотом... В пьесе так ясно и просто выступило насилие и борьба за элементарную человеческую справедливость... Здесь видели не пустую забаву, а *дело*»<sup>20</sup>.

Можно ли заключить отсюда, что «Женитьбу» смотрели без всякого интереса? Как раз наоборот! «...Фабула пьесы усваивалась и рождала во время хода представления самые живые эмоции – от смеха, что называется, стон стоял... Но ни фабула, ни эмоция не оправдывались сознанием, во имя чего пишется, представляется и смотрится пьеса»<sup>21</sup>.

Расхождение между непосредственным восприятием и критической интерпретацией (ибо собранные Гайдебуровым мнения при всей их неуклюжести и лапидарности есть форма интерпретации) передает внутренне напряженное отношение зрителей к художественному явлению. Надо учесть, что зрителям никто не навязывал и не подсказывал их приговора, это было выражение их глубинного самочувствия, поднятого на степень рефлексии. И последняя тотчас обнаружила сложную природу эстетической реакции. Ибо, с одной стороны, неподдельное удовольствие от спектакля, искренний смех, веселье есть своеобразное признание объективной адекватности пьесы. Смех неразлучен с чувством узнавания: в карикатурном, странном, комическом узнается знакомое и известное. Мы, правда, из-за скудости материала точно не знаем характера выражавшейся при этом моральной оценки, иными словами, не знаем, как решалась проблема субъективной адекватности. Но можно предположить, что зритель обозревал все происходящее в моральном смысле или как равное себе, или более низкое. Скорее всего – последнее, т.е. более низкое. Смех в таком случае был знком осознаваемого превосходства, нравственного самоутверждения. Уровень гоголевских персонажей мыслился ниже собственного уровня аудитории.

Но тут вступала в свои права, говоря словами П.Гайдебурова, «серьезность, которая обычно характеризует подход демократического зрителя к театру», т.е. убеждение в учительской функции последнего. Пьеса должна давать пример, демонстрировать «настоящее». Если представление ничему не учит, то зачем оно? К сложной переработке наличного художественного материала в позитивные представления, в *ощущение* позитивного, к той переработке, которую требует истинно комическое произведение, аудитория еще не была готова. Требовалась непосредственная демонстрация достойного («настоящего»). В душе зрителя возникала знаменательная коллизия: в то время как непредубежденная эстетическая восприимчивость удовлетво-

рялась одним уровнем субъективной адекватности, осознанное переживание идеала требовало уровня другого, более высокого. И импульсы второго рода перечеркивали первый ряд импульсов.

В дальнейшем литературоведение подвело «базу» под требования описанного П.Гайдебуровым рода зрителей. То, что именуется вульгарным социологизмом, есть прежде всего строгая сословно-классовая локализация наличного художественного мира. Такой операции была подвергнута и гоголевская комедия. При этом вульгарный социологизм воспользовался и опытом культурно-исторической школы, разумеется, значительно приумножив его. Последняя локализовала персонажи «Женитьбы» как определенные культурно-нравственные типы эпохи. Вульгарный социологизм локализовал их в качестве типов классовых, сословных, подчас педантически закрепляя их за тем или другим «этапом» исторического развития. Персонажи «Женитьбы» – «полноценные фигуры буржуазно-капиталистического общества на определенном этапе его формирования»<sup>22</sup>. «Персонажи “Женитьбы” еще вовсе не пассивные фигуры помещичье-дворянского общества (здесь С.Данилов спорит с В.Переверзевым, говорившим об исчерпанности исторической роли дворянства в Николаевскую эпоху. – Ю.М.). Смешны они только в ситуациях данной комедии, когда вместо того, чтобы играть роль организаторов производственного процесса, они не только не проявляют деятельности, требуемой интересами их класса, но прямо пытаются устроить свое материальное благосостояние, не прибегая к труду»<sup>23</sup>. Тем самым характеризуется и природа смешного в произведении: она в том, что персонажи изменяют своей социальной активности и – вопреки своей функции «организаторов производственного процесса» – выступают в ситуации женитьбы беспомощными и пассивными обывателями. «Своей галереей женихов, – дополняет соображения С.Данилова другой исследователь, – Гоголь показал, как выявляют себя в таком обычном житейском деле персонажи разных социальных прослоек, какими именно способами выражают они свою пошлость и пустоту»<sup>24</sup>.

Белинский, мы помним, не ставил под сомнение способность Подколесина к любви, находя в нем лишь противоречие между «намерением» и «исполнением». Для наших же авторов мир гоголевской комедии далек от любви. «В “Женитьбе” профанируется не только брак, но и само любовное чувство»<sup>25</sup>. «...В профанируемом в комедии мещанском браке... говорит первым делом расчет – купля-продажа»<sup>26</sup>.

Так, спустя почти столетие изменилось соотношение обеих проблем, выявилась возможность различного ответа на них в *одно и то же время*. Для первых критиков «Женитьбы» отрицательное решение проблемы объективной адекватности предполагало аналогичное ре-

шение второй проблемы, т.е. постановку художественного мира пьесы на более низкий уровень по отношению к субъекту критики. (И наоборот: позитивное решение первой проблемы у Белинского влекло за собой выравнивание уровней.) Вульгарный социологизм вопрос об объективной адекватности решил безоговорочно положительно: да, комедия дает абсолютно верную картину жизни, причем эта верность строго локализовалась до определенных классовых типов и временного отрезка (30–40-е годы XIX в.). Но именно отсюда следовало безоговорочно отрицательное решение проблемы субъективной адекватности. У людей новой эпохи (сознающих свое отношение к наследству в исследованиях литературоведов) не может быть никакого серьезного жизненного интереса к представителям чуждых социальных групп и прошлых времен, разве что интереса чисто исторического. При всей очевидной для нас недостаточности и карикатурности этого подхода мы не будем удивляться его возникновению и широкой популярности: в нем выразилось самосознание послереволюционной эпохи, момент острой социальной критики по отношению к России дооктябрьской.

Возьмем лучше одну из солидных работ рубежа 1950–1960-х годов; к этому времени, согласно принятому взгляду, «груз вульгарного социологизма» был уже давно и окончательно преодолен.

«Главные действующие лица комедии, Подколесин и Кочкарев, наиболее полно выражают моральную и духовную деградацию дворянского общества... В Подколесине выделены типические черты паразитического класса. Его боязнь какого-либо активного поступка порождена праздностью, бездельем, сознанием своего привилегированного положения, определяемого не личными заслугами, а принадлежностью к дворянскому сословию»<sup>27</sup>. О любовном чувстве персонажей комедии не может быть и речи, так как «самый брак становится средством купли-продажи, пародией на чувство»<sup>28</sup>. «Пожалуй, один лишь Жевакин, помимо материальных выгод, интересуется самой невестой, но и его интерес относится *лишь* к ее наружности»<sup>29</sup>. Чуть ли не хуже всех невеста. Она «лишена какого-либо интеллектуального начала. Унаследовав дикость купеческой среды, она полна лишь одним чувством тщеславия и элементарным желанием выйти замуж. Жениха она выбирает по жребию. Поставленная перед выбором между претендентами на ее руку, Агафья Тихоновна мечтает лишь о том, “если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...”». Эта сцена, заставляющая вспомнить сатирические краски и ситуацию басни Крылова “Разборчивая невеста”, великолепно передает глупость и нелепость претензий Агафьи Тихоновны, полнейшее отсутствие у нее даже подобия какого-либо подлинного человеческого чувства»<sup>30</sup>.

Отметим мелкие «сдвиги» в интерпретации по отношению к тексту, так как они отчетливо передают ее снижающую установку. В комедии Агафья Тихоновна, в смятении чувств, бросает жребий, но при этом от колебаний и личного выбора отказаться не может («ух!.. все вынулись»); в интерпретации все превращено в определенное и законченное действие: «жениха она *выбирает по жребию*». В пьесе Агафья Тихоновна мечтает о том, чтобы к губам одного приставить нос другого и т.д.; но это не значит, что она мечтает *только* об этом. В интерпретации: «мечтает *лишь* о том, “если бы губы...”» и т.д. Сравнение с крыловской невестой также неточное: последняя не может остановиться ни на одном достойном претенденте, все они не по ней. Агафья Тихоновна же выбирает из наличного и не очень уж обширного круга женихов и большего не требует; «претензии» ее в сравнении с «разборчивой невестой» довольно скромны. Наконец, фраза интерпретатора: «полна... *элементарным* желанием выйти замуж» внушает подозрение в неоправданной низости желания. Ишь чего захотела Агафья Тихоновна — замуж выйти!

Мнение Н.Л. Степанова — видного советского литературоведа, долгие годы изучавшего Гоголя, — это, разумеется, не только его «индивидуальное» мнение. Оно отражало дух времени, характер понимания гоголевского произведения.

Подобные интерпретации не объяснили, почему интерес к гоголевской комедии сохранился спустя столетие с лишним — у зрителя иного времени и иной социально-экономической формации; хотя, впрочем, и не все сценические интерпретации нуждались в подобных объяснениях. «Женитьба» чаще всего игралась со строгой исторической и классовой локализацией, «в духе Островского» (т.е. превратно понимаемого Островского), как пьеса о давно ушедших в небытие чудаках из купеческого и смежных сословий.

На этом фоне постановка «Женитьбы» в Московском драматическом театре на Малой Бронной (1975) была воспринята как давно ожидаемое обновление традиции<sup>31</sup>. Сопровождающий действие церковный венчальный хор, выбегавшая на сцену (в одном из последних явлений) стайка детей — как олицетворение мечты Агафьи Тихоновны о семейном счастье, отчетливые трагические ноты в конце действия — все это усиливало серьезный драматический тон комедии — не без вызова принятым интерпретациям как литературоведческим, так и собственно сценическим. Но интересно наблюдать, как при этом оживали старые проблемы, о чем мы можем судить по книге постановщика спектакля А.В.Эфроса.

«Подколесина обычно рисуют тюфяком, и создается возможность жанровой, неподвижной картины определенной среды. Отсюда, мне кажется, не извлечешь настоящую динамику.

А если “Женитьба” – стремление к счастью, а нерешительность Подколесина в то же время – сомнение в том, что счастье в женитьбе, то вот вам зерно для смешного или не смешного, не знаю, но для вполне драматического образа»<sup>32</sup>.

Итак, не ушедшая в небытие чуждая «среда», а то, что и сегодня может взволновать каждого.

В связи с трактовкой Яичницы А.Эфрос вспоминает о Москвине – Епиходове.

«Да, Яичница не менее человек, чем Епиходов. И то, что он большой и толстый, – не самое главное...

Надо бы всем прививать такое, что ли, драматическое простодушие, какое было у него (Москвина).

И ощущение того, что Епиходов, например, не “он”, а “я”.

Епиходова надо еще ведь и выстрадать.

А Яичницу – что же?»<sup>33</sup>

Яичницу, следовательно, тоже надо выстрадать, чтобы зритель увидел в нем себя (не «он», а «я»). Что это, если не давно поставленная проблема о соотношении уровней зрителя (критика) и персонажей комедии?

Общая тенденция, выразившаяся в спектакле А.Эфроса, заключалась в гуманизации героев комедии: «Не надо «оводевиливать» “Женитьбу”, надо ее “ошинелить”!»<sup>34</sup>, – эффективно сформулировал режиссер эту тенденцию. Но интересно: последняя имела свои сценические предпосылки, свою историю (вернее, предысторию) еще на старой русской сцене, хотя, возможно, сегодняшним театром эти предпосылки уже не осознаются.

Один эпизод из названной традиции: Подколесин – Мартынов; о нем мы, правда, очень мало знаем. О другом исполнителе роли Подколесина, Давыдове, представления более полные. По характеристике историка русского театра Б.В.Варнеке, Давыдов давал «на редкость законченную и живую фигуру. Артист как бы перерождался в Подколесина и ни одной интонацией, ни одним жестом не выходил из его облика. Преисполненный нерешительности и известного достоинства в разговоре со свахой и слугой, Подколесин – Давыдов обнаруживал следы явного смущения, очутившись среди женихов и представленный необходимости вести беседу с невестой»<sup>35</sup>. «Подколесин Давыдова сохранял в себе дворянскую “гордость и благородство” и в то же время был трогателен и жалок немощью человека, потерявшего свою “экономическую базу”, чужого в условиях городского стяжательства. Овеянный гуманистическим мировоззрением мартыновской школы, образ Подколесина в исполнении Давыдова раскрывался во всей глубине заложенных в нем противоречий и вместе с тем не обличался, но оправдывался и утверждался»<sup>36</sup>, – пишет другой историк

русского театра, С.Данилов, несколько социологизируя – в духе своих взглядов – логику персонажа («...потерявшего свою “экономическую базу”»). В сходном ключе, очевидно, играл и Гайдебуров, в толковании которого, по отзыву рецензента, Подколесин выступал как «светлый луч на общем безнадежном фоне будничности, пошлости, алчности и тупоумия»<sup>37</sup>.

В случае с Гайдебуровым гуманизация затрагивала одного, в крайнем случае, нескольких персонажей, реализуя их контраст с негуманным, бездушным окружением. Но в других случаях в сферу действия этой тенденции попадало и окружение. До Яичницы, правда, о котором пишет А.Эфрос, дело, кажется, не дошло. Но, скажем, в Жевакине актер умел найти захватывающее зрителя содержание. «Так, режиссируя один из школьных спектаклей своих учеников, Давыдов попытался распространить указанные мотивы образа Подколесина на другие персонажи, и слезы жалости вызвала у зрителей трогательная фигура Жевакина в исполнении П.Ф.Курехина»<sup>38</sup>.

Итак, с одной стороны, лишенное духовности прозябание, механическая, кукольная, марионеточная жизнь (мотивы кукольности и марионеточности и в самом деле, наглядно, в сценическом облике, выступали в некоторых интерпретациях «Женитьбы»). С другой – мир человеческих надежд, стремлений, поисков счастья. С одной стороны, остраненная, чужая, чуждая жизнь. С другой – проблемы и переживания, глубоко входящие в мир стороннего наблюдателя, читателя или зрителя. С одной стороны, комедийные персонажи как «он», «они», с другой – как «я», «мы». Какое же толкование совпадает с объективной художественной данностью произведения?

## 2

Не дело историка литературы отлучать те или другие интерпретации от истины. Даже если бы им был вынесен соответствующий приговор, он едва ли имел бы реальную силу. Потому что свойство сценической (как и любой другой) интерпретации в том, чтобы отступить от прежней, т.е. создавать новое; так же, как свойство индивидуальной читательской рецепции в ее личном, субъективном наполнении. И тем не менее, как известно, произведение не есть сумма всех возможных интерпретаций, прошлых, настоящих и будущих.

Противоречие между определенностью художественного объекта и бесконечностью его возможных интерпретаций может быть разрешено только на материальной, структурной почве. Не дело историка литературы отлучать интерпретации от истины, но его дело объяснить их структурно. В этом случае вопрос о правильности интерпретации перерастает в вопрос об ее соотношении с поэтикой. Следовательно,



это соотношение не с какой-то одной тенденцией, но с их суммой, или, точнее, способом их организации; отсюда широкий диапазон возможных толкований.

В драме – ввиду ее родовых особенностей, а именно отсутствия каких-либо ограничивающих свидетельств повествователя, – широта диапазона особенно велика. Говорят, одна только реплика Гамлета «Слова, слова, слова», произнесенная в ответ на вопрос Полония «Что вы читаете, принц?», имеет более сотни толкований. Но мы будем держаться своей темы – гоголевской «Женитьбы».

Возьмем начальный диалог Подколесина со слугой Степаном. Работавший над оперой «Женитьба» М. Мусоргский писал Ц. Кюи 3 июля 1868 г.: «В первой же сцене удалось сделать ловкую выходку Степана... Когда его зовут в 3-й раз, он входит озлобленно, но сдержанно (разумеется) и на слова Подколесина: “я хотел, братец, тебя пораспросить” – отвечает “старуха пришла”, совершенно сбивая таким образом надоедание барина»<sup>39</sup>. Композитор возводит этот эпизод в поэтический принцип: «В моей *opera dialogue* я стараюсь по возможности ярче очертить те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора. Так, например: в сцене со Степаном последний вдруг меняет ленивый тон на озлобленный после того, как барин доехал его ваксой»<sup>40</sup>. Так виделась начальная сцена Мусоргскому, и, разумеется, он имел на это право. Но у Гоголя нет *ни одной* ремарки, характеризующей тон или настроение, с которыми Степан отвечает на расспросы барина. И не имеем ли мы такое же право считать, что Степан произносит реплику невозмутимо спокойно, безразлично?

Через пятьдесят с лишним лет после Мусоргского режиссер Вл. Филиппов писал о той же реплике «старуха пришла»: «Эта последняя из двадцати пяти реплик Степана (во всей его роли всего семьдесят пять слов), но и в них есть материал, чтобы установить проблему и дать на нее ответ. Например, как относится он к барину?

а) равнодушно – привык к его расспросам, привык к своему положению крепостного слуги;

б) свысока – “пусть, мол, чудит – все вы таковы”;

в) презрительно – “все равно ведь не женишься: знаем мы вас!”<sup>41</sup>.

Итак, вместо одного варианта – три! Но исчерпывают ли они круг возможных толкований? Вряд ли. Гоголь дает некий контур сцены, контур диалога, предоставляя читателю наполнять его конкретными интонациями и смысловыми переживаниями.

Обратимся, однако, к более глубоким тенденциям комедийного текста: именно они создают широту абриса и в связи с этим широту

возможных толкований. Тут я должен сказать об иерархии духовных и физических движений в поэтике Гоголя.

Проблема эта слишком сложна, специфична; подробнее об этом говорится в другом месте<sup>42</sup>. Сейчас воспользуемся самым общим, почти схематичным выводом. Последний заключается в том, что в европейском культурном и идеологическом сознании духовное и интеллектуальное ставится обычно выше физического и естественного. Олицетворенный образ такой иерархии – физиогномика И.Лафатера, т.е. учение о связи между духовно-нравственным обликом человека и строением его черепа и лица. Три «этажа» человеческого лица – череп и лоб; лицевые мускулы, нос и щеки; рот и подбородок – воплощают соответственно иерархию интеллектуальной, морально-чувственной и животной жизни. В творчестве Гоголя (указываю на это опять-таки предельно схематично) примат интеллектуально-духовного над жизнью физической – один из главных моментов поэтики. При этом он воплощается непрямо, «иронически» – как противопоставление существующего и реального должному и идеальному. Ироничность передается тонкой стилистической обработкой, развитием особой группы снижающих образов и т.д.

Обратимся к комедии: в сущности, женитьба, соединение, союз любящих – это потенциально один огромный образ духовных движений. Между тем он развивается и обрабатывается так, что в него постоянно вводятся снижающие моменты. Уровень интеллектуальной и духовной жизни снижается, причем мы ощущаем это снижение как неоправданную и недолжную перестановку ценностей.

Показательна уже последовательность реплик Подколесина в первом диалоге с Феклой. Подколесин вначале спрашивает: «А приданое-то, приданое?» – и только потом осведомляется о невесте: «Да собой-то, какова собой?». Подобная же инверсия – в поведении Яичницы, первым делом, еще до встречи с невестой, проверяющего приданое по списку. Некое действие – хозяйственное, меркантильное – выносится вперед, оттесняя момент духовный и интимный.

Далее: в самом развитии темы женитьбы то и дело с помощью тонких лексических сдвигов возникают мотивы товарных отношений. «Да ведь где же *достать* хорошего дворянина? Ведь его на улице *не сыщешь*»<sup>43</sup>. «Фекла Ивановна сыщет. Она обещалась *сыскать самого лучшего*». «Зато уж каких женихов тебе *припасла!*» «Не хочешь одного, возьми другого». «Да возьмите Ивана Кузьмича, *всех лучше*». Это равносильно совету: возьмите той или иной материи, она лучшего качества. Звучат обыденные интонации предложения – вопроса.

Яичница, посчитавший, что его обманули с приданым, кричит свахе: «Вот я тебя как сведу в полицию... А невесте скажи, что она подлец! Слышишь, непременно скажи». «В полицию» – как при на-

рушении торговой сделки, как при мошенничестве в операциях. Невеста же — лишь соучастник обмана; слово «подлец» (не говоря уже об оригинальности сочетания «невеста — подлец») как бы представляет ее вне признака пола.

И к самому себе персонаж порой относится как к товару. Себя самого нужно подать с казовой стороны; некие изъяны во внешности — как ушибинки в товаре, могущие или не могущие быть компенсированы. «Но, может быть, вам что-нибудь во мне не нравится? (Указывая на голову). Вы не глядите на то, что у меня здесь маленькая плешина. Это ничего, это от лихорадки; волоса сейчас вырастут». И стишки, к которым решает прибегнуть отчаявшийся Жевакин («... у меня были стишки, против которых точно ни одна не устоит»), — это как бы решающая добавка к сумме товарных достоинств, вроде двух мешков овса в торге Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем за ружье.

В ряду товарных достоинств невесты выступает и знание французского языка, т.е. способность духовная. «Нужно, чтобы она непременно знала...» Зачем? Сам Анучкин, не понимая по-французски, не смог бы обменяться с женой и несколькими фразами, но нужно, чтобы *это* непременно было. Духовная способность функционирует вне своего прямого назначения, одним своим присутствием. В «Невском проспекте» говорится, что люди типа Пирогова (тоже офицера), «наконец, женятся на купеческой дочери, умеющей играть на фортепиано, с сотнею тысяч или около того наличных...». Способность к искусству фигурирует в ряду других статей невесты, в том числе суммы приданого.

В поведении Яичницы товарные мотивы получают дополнительный, бюрократический оттенок. Женитьба — что должностное дело, требующее скорейшего оформления, среди других более сложных обязанностей. «А ведь дело дрянь, ничуть не головоломное. Черт побери, я человек должностной, мне некогда».

Далее, снижение образа женитьбы осуществляется путем перевода духовных движений в более низкую сферу гастрономических, подчас откровенно физиологических, вкусовых ощущений. «Как женишься, так каждый день станете похваливать да благодарить», «уж будете вот по этих пор довольны (показывает по горло)». Комизм создается откровенными ассоциациями с едой, вкусным блюдом. Правда, в тех же ассоциациях есть другой оттенок, но о нем — потом.

Гастрономическое снижение любовной темы особенно отчетливо в репликах Жевакина: «лакомые кусочки», «розанчики», «большой амтер со стороны женской полноты» и т.д.

Резкую комическую ноту в образ женитьбы вносит реплика Кочкарева: «Я тебя женю так, что и не услышишь». То, что должно со-

вершаться с максимальным участием душевных сил, здесь редуцируется до кратчайшего мига. Как неприятность, которую нужно поскорее пережить. Или как удаление больного зуба.

Пожалуй, кульминация снижения духовных движений – знаменитый монолог Агафьи Тихоновны: «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». На чем основан комизм монолога? Любят человека не «по частям», а как единое, живое, неделимое существо. Агафья Тихоновна же видит в каждом претенденте на ее руку какую-то одну выгодную «часть» и путем комбинации «частей» составляет новую, оптимальную модель. Так путем соединения качеств создается лучшая консистенция товара. Облик будущего жениха подвергается механической формовке. На этом фоне мы ощущаем неподражаемый комизм последующей реплики Агафьи Тихоновны: «Такое несчастное положение девицы, особенно еще *влюбленной*».

Далее следует сцена со жребием. «Остается только положить их в ридикюль, зажмурить глаза, да и пусть будет, что будет... Какой выберется, такой пусть и будет». Снова возникает момент редуцирования, то, что должно совершаться с максимальным участием духовных сил, предоставляется воле случая. Духовная жизнь механизмуется, и в переносном и в буквальном смысле, так как место свободного волеизъявления занимает механика жребия.

Подведем первые итоги: в поэтике «Женитьбы» есть мощный слой образов товарных отношений, гастрономических и вкусовых, а также механических импульсов, наконец, простой редукации духовных движений – слой образов, который в целом снижает высокий образ любовного союза. На фоне принятой иерархии духовного и физического это снижение воспринимается как недолжная перестановка ценностей. И все интерпретации комедии, выдвигающие на первый план моменты остранения, механичности (в сценических интерпретациях – с прямым использованием мотивов кукольности, марионеточности), восходят к упомянутому слою. Правда, они при этом чаще всего не столько стремятся адекватно отразить этот слой, сколько выжать из него однозначные сентенции нравоучительного свойства (см. выше о некоторых литературоведческих толкованиях «Женитьбы»). Однако дело не только в упрощении одного слоя, но и в том, что в поэтике комедии этот слой сосуществует и взаимодействует с другими.

Прежде всего обратим внимание на моменты, осложняющие принятую в комедии иерархию духовной, интеллектуальной и естественной, физической жизни. Последняя, мы говорили, ставится выше первой, причем ощущается недолжный характер перестановки.

Но вот знаменательные импульсы в поведении невесты. Арина Пантелеймоновна вспоминает об ее покойном отце, у которого была «рука-то в ведро величиною» и который, «если правду сказать... усахарил твою матушку». И Агафья Тихоновна восклицает: «Ни за что не выйду за купца!». Не хочет она слышать о Старикове, женихе из купцов: «...у него борода: станет есть, все потечет по бороде». Таким образом, влечение Агафьи Тихоновны к «великатесу» — своего рода отталкивание от грубой физической силы, оказавшей, может быть, гнетущее воздействие на нее еще в детские годы (видевшие спектакль в театре на Малой Бронной помнят, как реализован этот момент: выходит купчина с кулаком, действительно, «в ведро величиною», заставляя Агафью Тихоновну болезненно съежиться).

Отсюда, кстати, ясно, почему в упоминавшемся выше монологе Агафья Тихоновна вдруг вспомнила «губы Никанора Ивановича». Еще в первом действии, рассказывая о женихах, Фекла так рекомендовала Анучкина: «Это уж такой великатный, а губы, мать моя, — малина, совсем малина...». С тех пор, видно, «губы Никанора Ивановича» и засели в сознание невесты как воплощение «великатности».

Теперь обратимся к другим персонажам. Уже отмечено, что саморасхваливание женихов в «Женитьбе» (действие первое, явление XIX) «напоминает такое же откровенное соревнование в “Недоросле”»<sup>44</sup>. Но не отмечено то, что отличает при этом обе сцены.

У Фонвизина (действие третье, явление V):

«Г-жа Простакова. ...Коль есть в глазах дворянин, малый молодой...»

Скотинин. Из ребят давно уже вышел.

Г-жа Простакова. У кого достаточен, хоть и небольшой...

Скотинин. Да свиной завод не плох...».

У Гоголя:

«Яичница. А как, сударыня, если бы пришлось вам избрать предмет? Позвольте узнать ваш вкус. Извините, что я так прямо. В какой службе вы полагаете быть приличнее мужу?»

Жевакин. Хотели ли бы вы, сударыня, иметь мужем знакомого с морскими бурями?»

Кочкарев. Нет-нет. Лучший, по моему мнению, муж есть человек, который один почти управляет всем департаментом.

Анучкин. ...Зачем вы хотите оказать пренебрежение к человеку, который, хотя, конечно, служил в пехотной службе, но умеет, однако ж, ценить обхождение высшего общества».

Гоголевская сцена «саморасхваливания женихов» в сравнении со сценой из «Недоросля» отличается не только «утончением намеков» (П. Рулин), но переносом их в *другую сферу*. Вместо достоинств материальных соперники всячески рекламируют достоинства моральные: мужество, галантность и т.д. Даже Яичница, большой охотник до солидного приданого, аттестует себя со стороны «службы» государственной, хотя, впрочем, одно не исключает и другого (материальная расчетливость не исключает служебную респектабельность). При этом соперники безбожно утрируют — путем использования сентиментальных штампов («знакомаго с морскими бурями», «обхождение высшего общества») и комических усечений (вместо «предмет любви» просто «предмет»), но утрирование не отменяет внутренней установки персонажей. Удачно или неудачно, но каждый из них козыряет понятиями, почерпнутыми из высшей сферы моральных и интеллектуальных способностей.

Эта установка носит не временный характер; она в общем выдерживается персонажами на всем протяжении действия. Только Яичница, мы говорили, обнаруживает преимущественный интерес к вещественному. Жевакин согласен жениться и без приданого («с такою прелюбезною девицею, с ее обхождениями можно прожить и без приданого»); Анучкину тоже нужно светское обхождение, французский язык и т.д. Подколесин высказанный в начале пьесы дежурный вопрос насчет приданого ни разу не повторяет; в общем он поступает без какого-либо расчета. Тем более без корыстного расчета действует Кочкарев, не ждущий для себя от женитьбы друга никаких выгод. Агафья Тихоновна также не гонится за богатством. Даже для Арины Пантелеймоновны и, судя по ее словам, для покойного Тихона Пантелеймоновича жених типа Старикова предпочтительнее не потому, что богатый, а потому что свой, купец. С купеческой статью жениха связываются ими амбициозные, сословные устремления (мотив, трижды возникающий в пьесе: вначале в реплике Тихона — «разе купец не служит государю, так же как и всякий другой»; потом в споре Феклы и Арины Пантелеймоновны, кто «почтеннее», купец или дворянин; и, наконец, в заключительной реплике Арины Пантелеймоновны — «только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства»).

Как же соотносится со всем этим известное положение из «Театрального разезда» об устарелости любовной завязки? Второй любитель искусств (очень близкий, судя по всему, взглядам самого Гоголя) говорил: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней 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?» (V, 142). «Выгодная женитьба» — это как бы специально сказано о «Женитьбе» и применяется обычно к последней без всяких оговорок. Между тем оговорки необходимы.

Любовный момент устарел «в смысле любовной интриги» (слова того же «любителя искусств»), т.е. в качестве организующих все действие хитроумных проделок влюбленных. Это, во-первых, несвоевременная интрига (любовь как идеальное, лишенное тени корысти переживание) и, во-вторых, частная интрига (обнимающая интересы лишь нескольких лиц). Вместо этого Гоголь выдвигает завязку общую, обнимающую «все лица», и современную, сообщающую переживаниям последних современное выражение<sup>45</sup>. Таковой и выступает «выгодная женитьба». Но, завязав пьесу, выгодная женитьба дает выход самым разнообразным переживаниям. Без обещания «выгодной женитьбы» Подколесин, вероятно, не поехал бы к невесте (как не поехали бы и некоторые другие женихи): такова форма, обычай, современный уровень сознания; в этом смысл того факта, что вопрос Подколесина о приданом предшествует вопросу о том, какова невеста. Но, втянувшись в действие, Подколесин и другие обнаруживают чувства, не сводимые к узкокорыстной цели. Как общая завязка, как широкая рама «выгодная женитьба» обнимает собой самые различные переживания и переливы чувств. Переводя ту же проблему в другую плоскость, можно сказать, что в пределах определенной охарактеризованной выше иерархии духовных и физических способностей действует противоположная тенденция (от физического — к духовному), осложняющая общую картину и питающая интерпретации гуманизирующего характера.

Действие этой тенденции облегчено манерой «Женитьбы» как произведения драматического. Возьмем небольшой прозаический отрывок, предшествующий «петербургским повестям», в частности «Невскому проспекту» (отрывок этот по начальной строке озаглавлен: «Дождь был продолжительный...»). «Навстречу русская борода, купец в синем немецкой работы сюртуке с талией на спине или лучше на шее. С какою купеческою ловкостью держит он зонтик над своей половиною. Как тяжело пыхтит эта масса мяса, обернутая в капот и чепчик. Ее скорее можно причислить к моллюскам, нежели к позвоночным животным. Сильнее, дождик, ради бога сильнее кропи его сюртук немецкого покроя и жирное мясо этой обитательницы пуховиков и подушек» (III, 332).

Здесь благодаря экспрессии повествователя читателю предложена совершенно определенная точка зрения на все это телесное и ве-

щественное обилие – точка зрения превосходства, презрения и гнева («Сильнее, дождик, ради бога сильнее...»). Перспектива *сверху вниз* реализуется во имя примата высшей, духовной человеческой жизни, олицетворенной тем же повествователем.

В произведении драматическом, при отсутствии повествователя, сходная перспектива может устанавливаться с помощью реплик положительных персонажей. Так, в «Недоросле» после слов Скотинина «Коли у меня теперь для каждой свинки хлевок особый, то жене найду светелку», – Милон восклицает: «Какое скотское сравнение!». Репликой Милона подсказывается, как следует относиться к низведению человеческого чувства до животной сферы.

В «Женитьбе» широта интерпретаций предопределена двойным неприсутствием – зафиксированной точки зрения как повествователя, так и позитивных персонажей – резонеров (отсутствующих в пьесе). Возвратимся к упоминавшемуся примеру – к монологу отвергнутого Жевакина о стихках. Из монолога ясна тенденция к овеществлению духовных отношений, когда человек смотрит на себя как на товар, который оценивается на ярмарке женихов по определенным вещественным достоинствам, но неясно *отношение персонажа к этой тенденции*, к своему собственному опредмечиванию. Принимает ли он его смиренно? Не замечает совсем? Или, может быть, не принимает, и это опредмечивание причиняет ему боль, страдание? Положение здесь такое же, как с толкованием реплики Степана «старуха пришла» (см. выше): ни ремарки драматурга, ни высказывания других персонажей не предопределяют единой версии. И остановиться на последней версии («не принимает, возмущается») – значит вновь признать в пределах принятой иерархии противоположную, гуманизирующую облик Жевакина тенденцию (именно так играет своего героя Л. Дуров в театре на Малой Бронной; в его исполнении в тот момент, когда он говорит, что его отвергают уже в семнадцатый раз и что это «ей-богу уму непонятно», звучат истинно трагические ноты).

Наконец, возможность встречной тенденции заложена в самой ситуации комедии – в женитьбе, т.е. в идее выбора. В выборе такого рода есть момент неотменяемости и однократности, раздробляющий переживание, вносящий рациональное начало в то, что хочет руководствоваться только порывом, только чувством. «Лучше *выбирать*: один не придется, другой придется»; «возьми Ивана Павловича. Уж лучше нельзя *выбрать* никого». Само словечко «выбор» принадлежит двум противоположным рядам значений: выбирают товар, но выбирают и жену или мужа (ср. у Пушкина в автобиографическом отрывке: «Участь моя решена, я женюсь...»; «Дамы в глаза хвалят мне мой *выбор*, а заочно жалеют о моей невесте». В «Капитанской дочке»: «...красовались лубочные картинки, представляющие... *выбор* невесты...» и т.д.).



Вернемся к монологу Агафьи Тихоновны в начале второго действия. Да, она не любит, еще не любит. Но она мечтает, а мечтанию свойственно комбинирование различных черт в поисках идеального прообраза. Мечтание Агафьи Тихоновны есть вид реакции на сложную ситуацию, в которой она оказалась, — ситуацию выбора (этим словечком, собственно, и начинается монолог: «Право, такое затруднение — выбор! Если бы еще один, два человека, а то четыре — как хочешь, так и выбирай»).

Исследователи уже обратили внимание на сходство мечтаний Агафьи Тихоновны («Если бы губы Никанора Ивановича...» и т.д.) и рассуждений самого Гоголя о том, каким должен быть настоящий историк<sup>46</sup>: «...если бы глубокость результатов Гердера... соединить с быстрым, огненным взглядом Шлецера и изыскательною, расторопною мудростию Миллера, тогда бы вышел такой историк, который бы мог написать всеобщую историю... Я бы к этому присоединил еще в некоторой степени занимательность рассказа Вальтера Скотта и его умение замечать самые тонкие оттенки; к тому присоединил бы шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах...» и т.д. («Шлецер, Миллер и Гердер», VIII, 89). Трудно сказать, помнил ли Гоголь, работая над монологом Агафьи Тихоновны, это место из давней статьи, но он повторил свой прежний ход мысли: отвлечение от наличных прототипов искомым достоинств и комбинирование их в идеальную модель. В первом случае (в статье) комизм не столь явен, так как комбинируются духовные свойства (глубокость, мудрость и т.д.), т.е. более подходящая материя для умственных операций; во втором же случае комизм обнажен тем, что Агафья Тихоновна оперирует деталями и свойствами человеческого лица и фигуры, т.е. режет по живому. Зато автор статьи, т.е. сам Гоголь, превосходит Агафью Тихоновну по количеству «претендентов»: выбирает не из четырех, а из шести, да еще из каких претендентов: Гердер, Шлецер, Миллер, Вальтер Скотт, Шекспир! И в обоих случаях существует своя, неотменяемая важность решения.

(Тут вновь уместна театральная реминисценция: в спектакле на Малой Бронной Агафья Тихоновна — артистка О. Яковлева — выбирает из реальных женихов: последние тут же, на сцене, перед ее глазами.

«Пускай это воображаемое сопоставление женихов приобретает значение факта, а не пустой игры...

До головной боли, до сердцебиения Агафья Тихоновна занимается “творчеством”.

— Если бы, — говорит она, и думает, думает, и ходит по комнате, и трет себе виски, и смотрит напряженно, что-то решая, — если бы, — говорит она, — губы Никанора Ивановича...»<sup>47</sup>.)

Далее: вернемся к сцене со жребием. Мы говорили, что ее механистический, марионеточный оттенок в том, что на произвол механики отдается глубоко человеческое волеизъявление. Но тот же поступок можно толковать и в связи с единственной в своем роде ситуацией выбора (словечко «выбирать» вновь тут как тут: «какой *выберется*, такой пусть и будет»). И отказ от собственной воли, нерешительность Агафьи Тихоновны в таком случае проистекают из жизненной важности и однократности дела, превышающего выбор товара. Товар можно поменять или приобрести новый, мужа не меняешь.

Тут можно заметить, что Агафья Тихоновна до конца не отказывается от собственной воли, колеблясь между желанием положиться на жребий и в то же время остаться свободной в выборе («Ах, если бы бог дал, чтобы вынулся Никанор Иванович; нет отчего же он? Лучше ж Иван Кузьмич» и т.д.). Через жребий ей бы хотелось проявить свою волю; но Агафья Тихоновна не знает, какова ее воля, безошибочна ли она, и поэтому ей необходимо, чтобы ее желанию была придана безапелляционность фатума. Комизм – от стремления совместить несовместимое, а последнее – от сознания важности ситуации.

Итак, в комедийном тексте есть другой слой значений, представляющий возможность для иного, условно говоря, гуманизирующего рода интерпретации. Последние тоже создаются моментами поэтики, в значительной мере противоположными тем, которые разобраны в предыдущей главе, – создаются прежде всего определенным повышением уровня духовной жизни персонажей, а также жизненным значением самой ситуации женитьбы – выбора<sup>48</sup>.

#### 4

Отстоянием двух слоев предопределена возможность различных интерпретаций «Женитьбы». Чем ближе к первому слою, тем сильнее моменты «снижения», тем больше дистанция между интерпретатором (критиком, читателем и т.д.) и персонажем. Чем ближе ко второму слою, тем сильнее возвышающее, гуманизирующее начало, тем интимнее и заинтересованнее личное отношение интерпретатора к миру произведения. Между этими крайними точками возможно бесчисленное количество вариантов. Но если говорить об идеальной умпостигаемой «модели» комедии, то, очевидно, следует иметь в виду оба слоя и их сосуществование и взаимодействие. Покажу это на примере Подколесина.

Аполлону Григорьеву принадлежит сравнение Подколесина с Гамлетом. В «Женитьбе» даже колоссальный лик Гамлета сводится из сферы обыкновенной, повседневной жизни, ибо, говоря вовсе не

парадоксально, безволие Подколесина родственно безволию Гамлета и прыжок его в окно — такой же акт отчаяния и бессилия, как убийство короля мечтательным датским принцем»<sup>49</sup>. Через двенадцать лет критик повторил сопоставление. Гоголь «говорит беспрестанно человеку: — Ты не герой, а только корчишь героя... Ты — не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом, которые иногда в тебе, как пена, поднимаются»<sup>50</sup>.

Приведенные два высказывания несколько различны. Первое устанавливает сходство Подколесина с Гамлетом. Второе это сходство как бы полностью отводит («Ты — не Гамлет»). На деле же перед нами два варианта одной мысли. Подколесин — это Гамлет, низведенный в другую, низкую сферу жизни; именно поэтому он не Гамлет. А. Григорьев поворачивает мысль то одной, то другой стороной — в зависимости от критической задачи. Чтобы подчеркнуть человечески значительное в персонаже, он говорит о Подколесине как о низведенном в иную сферу *Гамлете*. Чтобы предостеречь против неоправданной героизации персонажей<sup>51</sup>, подобных Подколесину, он говорит о нем как о *низведенном* в иную сферу Гамлете, то есть *не* Гамлете.

Собственно, возможность параллели Гамлет — Подколесин была предугадана еще Белинским, отметившим серьезность личной проблемы персонажа: разлад слова и дела, намерения и результата. При этом, напомним, критик подчеркнул, что разлад «преимущественно высказывается в вопросе о женитьбе», то есть и в том, что А. Григорьев называет «сферой обыкновенной, повседневной жизни». Для понимания Подколесина важны обе части слагаемого — и серьезность проблемы, и особая, низшая сфера ее проявления; вместе они дают главные параметры гоголевского комедийного мира.

На длинном и прихотливом «гамлетовском» пути Подколесина, слагающемся из противоположных движений — к женитьбе и *от* женитьбы, — возьмем только две крайние точки.

Одна — первый монолог Подколесина, содержащий мотивировку поступка, то есть желание вступить в брак. «Вот как начнешь эдак на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться. Что в самом деле? Живешь, живешь, да такая, наконец, скверность становится». Вот и вся мотивировка — как видим, предельно простая. Изучая историю текста, можно проследить, как Гоголь эту мотивировку последовательно упрощал. В одной из черновых редакций Подколесин в начальном монологе упоминает о своей «квартире», высказывает более определенное желание, какая жена ему нужна («хорошо бы этакую подцепить, чтобы...» и т.д.). В окончательной редакции все это убрано, оставлена, так сказать, одна воля к поступку, как в начальной реплике «Ревизора» — одно известие о прибывающем ревизоре (исто-

рия работы над обеими репликами сходная: освобождение от всего лишнего, оставление только того, без чего нельзя обойтись).

Итак, мотивировка: «точно нужно жениться», «скверность становится» — и все. Исходя из этого, литературоведы упрекали Подколесина в несерьезности его намерений. Автор специальной работы о драматургии Гоголя писал недавно, что это «неосознанная мнимая аргументация», свидетельствующая о «неуверенности и нерешительности говорящего»<sup>52</sup>. Но, с другой стороны, можно спросить: а какая еще аргументация нужна? Женитьба — дело житейское, «экзистенциальное», тут все понятно без лишних слов, стоит лишь намекнуть. Гоголь поэтому и упрощает мотивировку, ограничиваясь таким общим и в то же время точным контуром душевного состояния, который позволил бы читателю (зрителю) наполнить его психологическим смыслом. При этом характер наполнения зависит от интерпретатора: мы можем оставить контур незаполненным и счесть мотивировку Подколесина недостойной, «мнимой», механической. Но можем представить ее — и соответственно волю Подколесина к женитьбе — субъективно более осмысленной и содержательной.

В поэтическом строе комедии мы словно нащупали ту грань, где «примитивное» переходит в значительное — в значительное самоочевидного.

Теперь последняя точка на «гамлетовском» пути Подколесина — монолог перед прыжком в окно, монолог, содержащий мотивировку отказа от женитьбы. Только что Подколесин говорил об ожидающем его невыразимом «блаженстве» — и вот внезапная перемена: «(После некоторого молчанья.) Однако ж, что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было связать себя и уж после ни отговорки, ни раскаяния, ничего, ничего — все кончено, все сделано... А будто в самом деле нельзя уйти?» и т.д.

В мотивировке отказа от женитьбы оттенены только два, самых главных момента, радикальность перемены (еще яснее в другой реплике: «Как же не странно: все был неженатый, а теперь вдруг женатый») и окончательность, неотменяемость последней. Других пояснений, других аргументов нет. Читателю вновь представляется возможность или посетовать на «несерьезность» жизненных поступков Подколесина, или субъективно пережить его несложную, но, увы, самоочевидную аргументацию. Ведь действительно же: «на всю жизнь», «и уж после ни отговорки, ни раскаяния».

Согласно одной из интерпретаций Гамлета (развитой у нас в известной речи Тургенева), суть гамлетизма — в анализирующей мысли, доходящей до самого корня явления, видящей во всем теневые стороны и потому парализующей действие. «И вот, с одной стороны,

стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность...»<sup>53</sup>. Но разве Подколесин, «говоря вовсе не парадоксально» (А. Григорьев), не тот, кто глубоко задумался над предстоящим ему (« как хорошенько подумаешь об этом»), кто увидел в нем теневые стороны и потому в самый последний момент ретировался столь необычным путем?

В заключительном монологе Подколесина его мечтание покончить со «скверностью» ничуть не отменяется, или, вернее, отменяется особым образом. Никогда еще Подколесин не хотел так сильно жениться и *именно поэтому* никогда еще так не страшился перемены. Происходит мгновенное замыкание обоих чувств, или, как удачно выразился А. Григорьев, «психический скачок».

Это было сказано критиком в 1852 г. по поводу игры Садовского на московской сцене. «В одно из недавних представлений ему в последнем монологе удалось почти наглядно, осязаемо дать понять психический скачок в душе героя, выражающийся под конец в скачке физическом»<sup>54</sup>.

Мы снова подошли в поэтическом строе комедии к той грани, где «примитивное» переходит в значительное – в значительное самоочевидного.

Отстояние двух уровней – собственно «гамлетовского» и «подколесинского» – подобно соотношению тех уровней, которые образованы иерархией духовных и естественных способностей. Между этими уровнями – зерна всевозможных интерпретаций; в то же время их отстоянием создается то напряжение, которое порождает замечательный и неиссякаемый эффект гоголевского творения. В идеале мы, вероятно, всегда соотносим эти уровни, и чем соотношение полнее, тем более адекватна интерпретация поэтическому строю произведения.

Можно спросить себя, а не закроет ли полное взаимодействие уровней возможности новых интерпретаций. Опасения беспочвенные, так как это именно идеальная перспектива. Тем более применительно к сценическим, кинематографическим и другим интерпретациям, где художественный текст переводится на иной изобразительный язык.

Замечено, например, что в спектакле Драматического театра на Малой Бронной, когда невеста конструирует облик идеального жениха («Если бы губы Никанора Ивановича...»), зрители не отвечают ей обычным для этой сцены смехом. Можно сколько угодно сетовать по этому поводу, но это будет умозрительное сетование, так как потеря сопряжена с выигрышем, т.е. с характером сценической интерпретации. Комическое требует спокойно-созерцательного, с чувством превосходства, отношения к персонажу; «комедия может начаться только там, где личность другого человека перестает нас трогать»<sup>55</sup>. Между тем, как мы знаем, упомянутая сцена ведется так, чтобы зри-

теля «трогали» заботы Агафьи Тихоновны, чтобы он воспринял их с серьезной, человечески значительной стороны.

Представим себе, однако, рецепцию той же сцены читателем. Он может прочитать ее в одном, «смешном» ключе, а потом мысленно повторить, припомнить, проиграть ее в другом, «драматическом» ключе; одно восприятие наложится на другое, образуя новое качество восприятия. Для актерского исполнения в виду его временной однократности такое затруднено; конкретизируя художественные импульсы, оно в то же время уловляет и оковывает их в более твердые, осязаемые формы. В этом смысле соотношение между читательским восприятием и сценической интерпретацией примерно такое же, как между двумя разобранными выше пассажами: об «историке нашего времени», соединяющем в себе достоинства Шлецера, Миллера, Гердера и других, и об искомом избраннике Агафьи Тихоновны. Первая операция свободнее, нескованнее, так как целиком протекает в идеальной сфере интеллектуальных качеств и достоинств. Вторая же операция — с «губами», «носом», «дородностью» и т.д. — ограничивается и затрудняется тем вещественным материалом, с которым она имеет дело. Иными словами, оптимальная сценическая интерпретация художественного произведения — это идеал, вечно недостижимый, как искомый жених Агафьи Тихоновны.

1979

### Примечания

<sup>1</sup> Премьера «Женитьбы» состоялась 9 декабря 1842 г. в петербургском Александрийском театре. 5 февраля 1843 г. комедия была поставлена в Большом театре в Москве. Около того же времени она вышла в составе IV тома «Сочинений Николая Гоголя» (СПб., 1842).

<sup>2</sup> Репертуар и Пантеон, 1842. Кн. XXIV, разд. III. С. 16. Автор рецензии не установлен.

<sup>3</sup> Вольф А.И. Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. I. С. 100.

<sup>4</sup> Москвитянин, 1851, нояб. См. также: Писемский А.Ф. Собр. соч.: В 9-ти тт. Т. 2. М.: Правда, 1959, С. 169.

<sup>5</sup> Репертуар и Пантеон, 1842, Кн. XXIV, разд. III. С. 16.

<sup>6</sup> Там же. С. 17.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Репертуар и Пантеон, Кн. XXIV, разд. III. С. 17.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Репертуар и Пантеон. 1843. Кн. VI, разд. V. С. 95.

<sup>11</sup> Там же. С. 95.

<sup>12</sup> Там же. С. 100.

<sup>13</sup> Отечественные записки. 1843. № 1, отд. VIII. С. 46–51. См. также: Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. VI, с 574–576. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>14</sup> См.: Мордовченко Н.И. Белинский и русская литература его времени. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 170.

<sup>15</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. XII. С. 122. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

- <sup>16</sup> *Котляревский Н.* Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842. 4-е изд., исправл. Пг., 1915. С. 293.
- <sup>17</sup> *Там же.* С. 294.
- <sup>18</sup> *Коробка Н.И.* Н.В.Гоголь // История русской литературы XIX века. М., 1911. Т. II. С. 304. На сходство Подколесина со Шпонькой указал еще Ап.Григорьев, но он рассматривал это сходство в генетически-творческом смысле: в Шпоньке «таится уже зерно глубокого создания характера Подколесина» (*Русское слово*, 1859, № 2, отд. II, с. 51).
- <sup>19</sup> См.: *Котляревский Н.* Н.В. Гоголь. С. 296.
- <sup>20</sup> *Гайдебуров П.П.* Народный театр: (Первые итоги). Пг., 1928. С. 44–45.
- <sup>21</sup> *Там же.* С. 45.
- <sup>22</sup> *Данилов С.С.* «Женитьба» Н.В.Гоголя. (Л.): Гос. акад. театр. драмы. 1934. С. 32. Книга содержит наиболее полную (хотя далеко не исчерпывающую) сводку данных по сценической истории комедии. Освещение материала в основном ведется с вульгарно-социологических позиций.
- <sup>23</sup> *Там же.* С. 29–30.
- <sup>24</sup> *Рулин П.И.* «Женитьба» // Н.В.Гоголь: Материалы и исследования М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 2. С. 237.
- <sup>25</sup> *Данилов С.С.* «Женитьба» Н.В. Гоголя. С. 34.
- <sup>26</sup> Н.В.Гоголь: Материалы и исследования. Т. 2. С. 237.
- <sup>27</sup> *Степанов Н.Л.* Н.В.Гоголь: Творческий путь. 2-е изд. М.: Гослитиздат. 1959. С. 327–328.
- <sup>28</sup> *Там же.* С. 327.
- <sup>29</sup> *Там же.* С. 330 (курсив мой. – Ю.М.).
- <sup>30</sup> *Там же.* С. 332.
- <sup>31</sup> Спектакль был положительно оценен в нашей печати. См., напр.: *Кожухова Г.* «Представьте себе...» // *Правда*. 1975, 10 нояб.
- <sup>32</sup> *Эфрос А.* Репетиция – любовь моя. М.: Искусство, 1975. С. 260.
- <sup>33</sup> *Там же.* С. 285–286.
- <sup>34</sup> *Там же.* С. 267.
- <sup>35</sup> *Варнеке Б.В.* История русского театра. 2-е изд. Б.м., (1913). С. 509.
- <sup>36</sup> *Данилов С.С.* «Женитьба» Н.В.Гоголя. С. 65.
- <sup>37</sup> *Казль.* Спектакли Передвижного театра (в Ермоловском театре) // *Обозрение театров*, 1916, 3 авг.
- <sup>38</sup> *Данилов С.С.* «Женитьба» Н.В.Гоголя. С. 65.
- <sup>39</sup> *Мусоргский М.П.* Письма и документы. М.; Л.: Музиздат, 1932. С. 138.
- <sup>40</sup> *Там же.* С. 139.
- <sup>41</sup> *Филиппов Вл.* «Женитьба» Гоголя и режиссерский комментарий к ней. Б.м.: Театино-печать, 1930. С. 130.
- <sup>42</sup> См. наст. изд. С. 118 и далее.
- <sup>43</sup> В цитатах из произведений Гоголя во всех случаях, кроме специально оговоренных, курсив мой. – Ю.М.
- <sup>44</sup> *Рулин П.И.* «Женитьба». С. 216. На это сходство обратил внимание еще В.Каллаш в сопроводительной статье и кн.: *Гоголь Н.В.* Соч. Б. м.: Брокгауз и Ефрон, б. г. Т. VII, с. VI.
- <sup>45</sup> См. подробнее в наст. изд. С. 183 и далее.
- <sup>46</sup> См.: *Филиппов Вл.* «Женитьба» Гоголя.... С. 21.
- <sup>47</sup> *Эфрос А.* Репетиция – любовь моя. С. 267–268.
- <sup>48</sup> Особый вопрос – взаимодействие художественного строя комедии с фольклорным планом свадебных обрядов. В последнем ценностная иерархия строится таким образом, что моменты естественной, материальной жизни зачастую преобладают над интеллектуальными и духовными, причем это преобладание не считается зазорным. Наоборот, оно легализовано, воспринимается как нормальное. «Празднование свадьбы – это начало жизни новой экономической ячейки; со свадьбой образуется новая семья. Естественно, что весь комплекс соответствующих обрядов посвящен материальному благополучию... При сватовстве приданое является одним из главных условий согла-

сия или отказа, и денежный вопрос обсуждается безо всякого стеснения» (*Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 254). В этом ряду «товарные отношения» поэтизируются, утрачивают негативные ассоциации. Одновременно освобождаются от негативных значений моменты вещественной, физической жизни, так как они свидетельствуют о ее здоровой и «нормальной» основе. В этом контексте совсем по-другому, отнюдь не негативно прозвучали бы образы из «Женитьбы», которые мы назвали «гастрономическими» и «вкусовыми»: невеста, «как рафинад! Белая, румяная, как кровь с молоком; сладость такая, что и рассказать нельзя» (ср. народное: «кровь с молоком», «сахарные уста»; ср. свадебный обычай угощения жениха и невесту медом: «Пусть ваша любовь будет такой же сладкой, как мед!»). — *Богатырев П.Г.* Вопросы теории.... С. 258). Иначе говоря, при взаимодействии с фольклорным планом гуманизация комедийного мира происходит благодаря переосмыслению образов низших человеческих движений, передвижению их на более высокое место в ценностной иерархии. Такую возможность предоставляет художественный мир произведения, но ее реализация зависит от многих причин, в частности, от взгляда на купеческую среду, где разыгрывается сватовство. Купеческая среда в различных исторических условиях воспринималась по-разному: и как близкая к народной, и как, наоборот, «эксплуататорская», «буржуазная», т.е. далекая от народной. Ограничиваясь этими замечаниями, подчеркну, что взаимодействие «Женитьбы» с фольклорным планом требует специального исследования.

<sup>49</sup> *Григорьев Ап.* Гоголь и его последняя книга. — Московский городской листок, 1847, № 62. С. 249.

<sup>50</sup> *Григорьев Ап.* И.С.Тургенев и его деятельность // Русское слово. 1859. № 4, отд. II. С. 32. См. также: *Григорьев А.* Литературная критика. М.: Худож. лит., 1967. С. 269.

<sup>51</sup> Такой героизацией, по мнению Ап.Григорьева, грешила «натуральная школа».

<sup>52</sup> *Zelinsky B.* Komik und Spielstruktur: Zur Komödienkunst Nikolaj Gogol's // Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau. 1973. München, 1973.

<sup>53</sup> *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 8. С. 183.

<sup>54</sup> *Григорьев Ап.* Летопись московского театра. — Москвитянин, 1852, № VIII. Кн. 2. С. 152.

<sup>55</sup> *Бергсон А.* Смех // Собр. соч. СПб., 1914, Т. V. С. 169.



# XXIV. Метаморфозы литературного героя: от Акакия Акакиевича Башмачкина к Макару Девушкину

---

## 1

Типология предполагает не только «горизонтальное», но и «вертикальное» рассмотрение, ибо любое художественное новшество имеет свои предпосылки и историю. Удобнее всего это показать на становлении литературного героя, типа, взяв в качестве некоего итога достаточно высокую стадию литературной эволюции. Такой стадией, как всем известно, явились герои Достоевского.

Открытия Достоевского в области психологизма и типологий характеров — это завершение длительного художественного процесса. Уже его дебют — «Бедные люди» (1846) и последовавшие за ним произведения означили некое преобразование традиции, дав совершенно новый сплав известных до тех пор художественных элементов. Мы и постараемся выяснить, в чем состояла новизна сплава, подойдя для этой цели к Достоевскому с более или менее отдаленных, предшествующих ему позиций.

Конкретно мы возьмем лишь *один тип характера* у раннего Достоевского — а именно тот, который ярче всего воплотился в Макаре Девушкине, но который имеет близкие или дальние аналогии в других персонажах (например, в «мечтателе» из «Белых ночей»). Структура характера главного персонажа в немецкой позднеромантической повести (у Гофмана), в гоголевской «Шинели», в ряде повестей «натуральной школы», наконец, у молодого Достоевского — таковы главные вехи нашего анализа, расставленные, как мы увидим, самой логикой развития и преобразования традиции.

Достоевский и сам намекнул на сложное отношение к этой традиции, введя в свой первый роман полемические отклики на пушкинского «Станционного смотрителя» и гоголевскую «Шинель». Интригующая загадочность этих откликов заключалась в том, что герой Достоевского, Макар Алексеевич Девушкин, одно за другим читает два

великих произведения русской литературы, сводит знакомство с двумя равно проникновенными и глубокими образами «маленького человека» и... восторженно приняв Самсона Вырина, в то же время негодуя отвергает Акакия Акакиевича Башмачкина. Тем самым, как верно пишет С.Бочаров, Достоевский внутри самого произведения предпринял «историко-типологическое сопоставление»<sup>1</sup>, которое уже не раз становилось предметом внимания литературоведов<sup>2</sup>.

Выяснение полного смысла полемических отзывов Девушкина не является главной задачей этой главы; однако они могут пролить некоторый свет на интересующую нас проблему Условимся лишь с самого начала о двух коррективах к полемическому материалу «Бедных людей»

Прежде всего, он должен быть расширен: еще до «Станционного зрителя» и «Шинели» Девушкин читает сочинения господина Ратазьева «Итальянские страсти» и «Ермак и Зюлейка» и бурно выражает свой восторг. Низкопробный характер этих «сочинений» и пародийная установка Достоевского<sup>3</sup> — очевидны. Однако не забудем, что для самого Девушкина — это все чтение вполне серьезное. В. Виноградов рассматривает «сочинения» Ратазьева лишь как «пародический материал», на фоне которого «легко было рисовать рост интереса “бедного человека” к литературе»<sup>4</sup>. Вместе с тем эстетическая реакция Девушкина на этот материал отнюдь не пародийная, и она почти с такой же силой освещает грани центрального характера, с какой это делают «Станционный зритель» или «Шинель». Поэтому уже сейчас (предварительно) стоит отметить, что так пленило Макара Девушкина в неистовых сочинениях его соседа-писателя: это тема романтической страсти, подверженной всевозможным ударам и случайностям, но — побеждающей несмотря ни на что!

Второй наш корректив относится уже к выводам, делаемым обычно из полемического материала «Бедных людей», именно к тем, которые затрагивают связи Достоевского с Гоголем. В.Виноградов еще очень осторожен в этих выводах, и для него произведенная Макаром Девушкиным «сшибка» «Станционного зрителя» и «Шинели» является показателем синтеза «гоголевской» и «пушкинской» традиций, конкретно — синтеза «сентиментальной» и «натуральной» форм<sup>5</sup>. М.Бахтин же строит свои выводы на решительном отталкивании Достоевского от Гоголя: в гоголевском мире «Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот», «он перенес автора и рассказчика со всей совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя...»<sup>6</sup>.

Плодотворность этих выводов неоспорима, однако, как всякие научные выводы, они строго соотносятся с породившей их материаль-

ной почвой фактов и не терпят никакой экстраполяции. Иначе говоря, вывод о «перевороте», о решительном разрыве молодого Достоевского с Гоголем справедлив постольку, поскольку до сих пор исследование велось главным образом на уровне повествования: соотношение образа автора и персонажей, авторского голоса и голосов персонажей. Но уже обращение к другому уровню — к структуре характера — заставляет прийти к более сложному взгляду на эту проблему.

## 2

Но начнем все по порядку. Возьмем центральный персонаж гофмановской сказки «Золотой горшок». Не делая каких-либо далеко идущих выводов, остановимся пока только на этом типе. Перед нами, без сомнения, один из ярчайших примеров «наивной поэтической души», или, согласно классификации гофмановских персонажей, произведенной в свое время С.Игнатовым, — тип истинного музыканта.

«Гофман очень любит этот тип... — писал Игнатов. — Нет ни одного почти произведения, где не нашлось бы образа с чертами этого типа... Образ Ансельма является исходным для этого типа, к тому же в нем сконцентрированы все главные черты типа, и потому нам наиболее удобно исходить в нашей характеристике именно от него»<sup>7</sup>.

С самых первых строк сказки Ансельм начинает отделяться от толпы персонажей, как отделяется аппликация от нарисованного фона. Бросается в глаза необычный костюм Ансельма, лежавший за пределами всякой моды, «а именно: его шучье-серый фрак был кроен таким образом, как будто портной, его работавший, только понаслышке знал о современных фасонах...»<sup>8</sup>.

Обращают на себя внимание 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. — Ю.М.) и соберусь взяться за звонок, как какой-нибудь дьявол выльет мне на голову умывальный таз, или я толкну из 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, расстраивает наметившиеся было контакты, разрывает связи, и как Ансельм ни стремится быть похожим на остальных, все ему не удастся попасть в лад.

Этот «кто-то», однако, находится не вне, а внутри Ансельма. Или, точнее, этот «кто-то» действует через мысль, чувство, душевное со-

стояние Ансельма. Это состояние в обобщенной форме описано в начале четвертой вигилии.

«Спрошу я тебя самого, благосклонный читатель, не бывали ли в твоей жизни часы, дни и даже целые недели, когда все твои обыкновенные дела и занятия возбуждали в тебе мучительное неудовольствие?.. Ты не знаешь тогда сам, что делать и куда обратиться; твою грудь волнует темное чувство, что где-то и когда-то должно быть исполнено какое-то высокое, за круг всякого земного наслаждения переходящее желание, которое дух, словцо робкое, в строгости воспитанное дитя не решается высказать, и в этом томлении по чему-то неведомому, что, как благоухающая греза, всюду носится за тобою в прозрачных, от пристального взора расплывающихся образах, — в этом томлении ты становишься нем и глух ко всему, что тебя здесь окружает. С туманным взором, как безнадежно влюбленный, бродишь ты кругом, и все, о чем на разные лады хлопочут люди в своей пестрой толкотне, не возбуждает в тебе ни скорби, ни радости, как будто ты уже не принадлежишь к этому миру».

Устанавливается, таким образом, 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. Речь идет не столько о приоритете внутренней жизни, сколько о ее автономии. Субъективный план получает суверенность, подобно тому как весь странный, чудаковатый облик главного персонажа отделяется от толпы обывателей и филистеров.

Наполняет всю его внутреннюю жизнь, организует ее некая трансцендентальность. Вначале это смутная тоска по чему-то неведомому, неопределенное состояние. Потом оно получает более или менее явные (хотя и незавершенные, нетвердые) очертания, преобразуется почти в трансцендентальную идею. Или, как уместно было бы сказать применительно к рассматриваемому типу, в трансцендентальную *idée fixe*, формирующую всю его внутреннюю жизнь. Приведенный только что отрывок из четвертой вигилии как раз и фиксирует переход одной ступени в другую, когда Ансельм попадает в сферу влияния архивариуса Линдгорста и чудесной дочери Серпентины — Золотой змейки. Соответственно возрастает и активное начало в структуре характера; во всяком случае, легко напрашивающееся (и часто встречающееся в литературоведении) представление о нем как о чистом мечтателе не совсем точно. Нет, из глубин его духа поднимаются мощные импульсы, которые постепенно подчиняют себе и

внешнюю жизнь. И чем дальше, тем он больше обнаруживает невиданную выдержку, способность к лишениям, самоотверженность, приносимые на алтарь его высокой идеи.

Поскольку эта идея воплотилась для Ансельма в двуедином образе Серпентины и Золотой змейки, то нужно кратко напомнить, в чем состояло романтическое переживание любви. Бутервек в свое время хорошо разъяснил это понятие, описав его под именем рыцарского комплекса любви Средних веков (подстановка романтического идеала любви под реальные средневековые представления – характерная черта эстетических теорий конца XVIII – начала XIX в.): «Не только почитать дам, но служить им, как высшим существам; восхищаться ими в мечтаниях любви, как ангелами, ставить их везде рангом выше мужчины: быть влюбленным в их добродетель не меньше, чем в их красоту; клясться в верности, все свое счастье отдавать в их руки; слепо им повиноваться, по одному их жесту восторженно идти навстречу смерти – вот что такое рыцарский дух и более или менее дух всей новой поэзии»<sup>9</sup>. Прежняя, классическая (то есть античная) поэзия идеализировала женщину; романтическая *обожествляет* ее – немалое отличие, перестраивающее всю концепцию любви. Ведь за обожествлением женщины логически следовала ее идентификация с высшей силой, а в любви к женщине осуществлялось переживание Бога, постижение универсума.

Открыта ли внутренняя жизнь героя окружающим персонажам и нам, читателям? И да и нет...

«А господин-то, должно быть, не в своем уме!» – говорит почтенная горожанка, ставшая невольной свидетельницей безумных проделок Ансельма: как тот обнял ствол бузинного дерева и молил, чтобы хоть еще раз явились ему «преlestные синие глазки», и глубоко вздыхал, и жалостно охал... «А господин-то, должно быть, не в своем уме!» – сказала горожанка, и Ансельм почувствовал себя так, как будто его разбудили от глубокого сна или внезапно облили ледяной водой». Пронизывающая сказку символика безумия, сумасшествия, странного сна и т.д. – сложная символика, соотносимая и с восприятием поведения Ансельма филистерами, и с особенностями внутренней жизни самого героя-романтика. Безумным кажется филистерам все то, чего они не понимают, что возвышается над принятым уровнем респектабельности и здравого смысла. Но, с другой стороны, вернемся еще раз к началу четвертой вигилии: «...в этом томлении по чему-то неведомому, что, как благоухающая греза, всюду носится за тобою *в прозрачных, от пристального взора расплывающихся образах*». Высокое переживание (по мнению романтика) в самом себе недостаточно дифференцировано и определено. Оно не может проясняться, не теряя одновременно своей высоты. Будучи высказанным на

повседневном, материальном языке, оно звучит косноязычно и неловко; отсюда острые вспышки иронии везде, где Ансельм соприкасается с внешним миром, или везде, где его субъективное переживание должно проявиться во внешних поступках или словах. Ирония надежно защищает высокое чувство от догматической окончательности и определенности. Внутренняя сфера центрального персонажа поневоле является полуприкрытой.

Весь этот комплекс примет «истинного музыканта» — от глубокой сосредоточенности на *idée fixe* до пренебрежения внешней жизнью — оказался настолько прочно связанным с творчеством Гофмана, с его открытием, что в литературе появилось понятие об особом типе — гофмановском типе. Назову лишь один пример — музыканта Шмуке из ранней повести Бальзака «Дочь Евы»: «Одежда для него была всего лишь необходимой оболочкою, он не обращал на нее никакого внимания, ибо взор его всегда витал в небесах и не мог снисходить к материальным интересам... Руки у него были из числа тех, что остаются грязными после мытья. Словом, его старое тело, плохо утвержденное на старых кривых ногах и показывавшее, в какой мере человек способен сделать его придатком души, относилось к категории тех странных творений природы, которые хорошо описал немец Гофман, поэт того, что с виду не существует и тем не менее живет».

Между тем, описывая то, что «с виду не существует и тем не менее живет», Гофман завершает судьбу героя его триумфом — иронически-неопределенным, овеванным поэтической дымкой, но все же триумфом. Ансельм, «теснейшим образом соединившись с прелестною Серпентиною, переселился в таинственное, чудесное царство, в котором он признал свое отечество...», то есть в царство Атлантиды. Оно далеко — и рядом; оно недостижимо — и его можно разглядеть сквозь пламя золотого бокала (в который входит архивариус Линдгорст — и то поднимается вверх, то опускается вниз «для собственного удовольствия и вместе с тем, чтобы пользоваться вашим дорогим обществом...»); оно недоступно, но человек с высокой душой вправе владеть там «порядочной мыздой, как поэтической собственностью». Словом, оно есть не что иное, как жизнь в поэзии, осуществление давно и страстно лелеемой *idée fixe*.

Относительно этой идеи формируется вся структура характера «гофмановского типа»: напряжение между внешне-материальной и внутренней жизнью, автономия субъективного плана, так до конца не раскрытого и сосредоточенного в себе; наконец, само членение жизни на три периода: вначале неотчетливо страстное стремление, потом концентрация на одной идее и, наконец, все преодолевающая, торжествующая трансцендентальность.

Кажется, еще не отмечен и не исследован тот факт, что Акакий Акакиевич Башмачкин – в отношении структуры характера – строится Гоголем на переосмыслении романтического материала, переосмыслении исключительно смелом, феноменально дерзком, может быть, единственном в истории литературы...

Подчеркнем эту мысль: перед нами не механическое «продолжение традиции», но ее перестройка, переплавка, при которой найденное прежде получает новую жизнь.

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, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь...» Тут даже несчастная способность Акакия Акакиевича попевать 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 непреодолимую внутреннюю сосредоточенность на одном? А между тем это так. Его страсть – страсть к переписыванию – проникла в самую глубь души. «Там, в этом переписыванье, 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 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 комплиментах какой-нибудь смазливой девушке...» и т.д. Б.Эйхенбаум в своей известной работе «Как сделана “Шинель” Го голя» 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»<sup>10</sup>. Эйхенбаум, беря этот период исключительно в его стилистической плоскости, видит в нем пример гоголевского алогизма, «логической абсурдности». Однако *в отношении структуры характера* 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 стремились развлечься, предаться отдыху, наслаждению, женской красоте (следует пестрая вязь всякого рода соблазнов и «заманок»), *даже тогда* Акакий Акакиевич оставался невозмутимым. Он оставался невозмутим, 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 власть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра».

Еще одно характерное место. С.Бочаров обратил внимание на роль зеркала в черновой редакции и, опираясь на М.Бахтина, сделал вывод, что «в первоначальной “Повести о чиновнике, крадущем шинели» эта предельная “несамосознательность” героя была представлена такой подробностью, что он “даже брился без зеркала”<sup>11</sup>.

«Несамосознательность» здесь означает то, что «у героя “Шинели” нет отношения к жизни в первом лице (нет “я”)<sup>12</sup>.

Однако в плоскости структуры характера эта подробность с зеркалом получает более сложный, двойной смысл. Она передает «несамосознательность» персонажа в его внешней, материальной жизни. Но с другой стороны, она характеризует как раз его самосозна-



тельность в сфере сконцентрированной в себе и отделившейся уже от внешних забот и лишений глубокой страсти. «Он совершенно жил... и наслаждался своим должностным занятием *и потому* на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» — читаем мы в той же черновой редакции.

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, когда она сосредоточилась на осязаемой и более конкретной теме: шинели. Шинель сделалась его *idée fixe*.

Сколько энергии, сколько сил, самоотверженности было ей отдано (вновь разбивается изнутри как будто бы самое подходящее и естественное ампула — чистого мечтателя: какой же чистый мечтатель был бы способен на такие практические усилия и лишения!). «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 во 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, не трансцендентальные. Между тем они даны так, переживаются героем повести таким образом, как будто бы это цели трансцендентальные<sup>13</sup>. В таком несоответствии суть гоголевского преобразования романтической традиции.

Б.Эйхенбаум разграничил стилистический поток «Шинели», который воспринимался и мыслился единым, на два слоя: «...в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой»<sup>14</sup>. 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 гуманная 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», неромантическая 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 другой повести) отзыв Белинского, чувствовавшего бездонную глубину гоголевского 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!»<sup>15</sup>.

Но если две первые фазы развития персонажа Гоголь внутренне преобразует, то последнюю фазу он строит на прямом контрасте с романтической традицией. Ибо тот огромный, «величиною с чиновничью голову кулак», который Акакий Акакиевич увидел приставленным к своему лицу, вдребезги разбил и его *idée fixe*. Вместо торжествующей идеальности финал повести предлагает нам то, что на формализующемся уже языке критики можно назвать столкновением иллюзии (мечты) и действительности. А между тем это так, и действительность дважды демонстрирует в «Шинели» свою неограниченную власть — один раз реальным, второй — фантастическим эпилогом.

«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 не примеченную никем жизнь». Эта фраза иронично серьезна. Фантастический финал вводится как бы для «исправления» и умягчения развязки реальной, в то время как на самом деле последняя получает еще большую силу. В «Шинели» скрыты 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 все развивается по контрасту с «бедной историей»: вместо Акакия Акакиевича, покорного, — чиновник, заявляющий о своих правах: вместо «значительного лица», недоступного чувству сострадания, — значительное лицо, смягчившееся и подобрешшее; наконец, вместо утраченной шинели, этой страстно лелеемой, сбывшейся и разбитой мечты, — вечная шинель с генеральского плеча! Но в тот момент, когда мы, казалось, готовы поверить в невероятное и принять «компенсацию», завуалированная фантастика<sup>16</sup>, оставляя все описываемое на уровне проблематического, напоминает, как мизерна и нереальна сулившаяся «награда».

От «Шинели» берет начало тот процесс, который привел к первому произведению Достоевского и к его центральному персонажу.

Постараемся определить основное направление этого процесса, не касаясь пока творчества Достоевского.

Уже ближайшие последователи Гоголя почувствовали в структуре характера Акакия Акакиевича описанное выше контрастное сочетание начал, которое они, однако, восприняли как некое несоответствие, аномалию. И они старались, как могли, сгладить это несоответствие. Речь идет о несоответствии между высокостью устремлений и (по их мнению) низкой, бытовой целью. Между силой и конкретным наполнением идеи.

В поэме А. Майкова «Машенька» (кстати, опубликованной одновременно с «Бедными людьми» в том же «Петербургском сборнике») центральный персонаж, пожилой чиновник Василий Тихоныч, вначале по видимости совпадает с гоголевским героем:

Он двигался, как машина немая;  
 Как автомат, писал, писал, писал...  
 И что писал — почти не понимал;  
 На благо ли отеческого края,  
 Иль приговор он смертный объявлял —  
 Он только буквы выводил...

Даже подобие огромного периода, того самого, на который обратил внимание Б. Эйхенбаум, находим мы в поэме. И вновь этот период ставит бедного чиновника с его «переписываньем» лицом к лицу со всякого рода мирскими соблазнами и искушениями — и вновь «переписыванье» оказывается сильнее!

Так жизнь его ползла себе в тиши,  
 Без радости и без тоски-злодейки...  
 Ни разу не смущал его души  
 Ни преферанс задорный по копейке,  
 Ни с самоваром за город пикник.  
 Но вдруг все в нем заметили движенье...

Это «вдруг» открывает новый период в жизни персонажа, период с «конкретной целью». Но у Василия Тихоныча — это не шинель и не вещь. Это возвратившаяся в отчий дом дочь, Машенька, которую он безумно любит. Машеньку соблазняет заезжий офицер, отец обрушивает на нее проклятье, но потом, простив, великодушно принимает

в свой дом. Отметим, что, стремясь наполнить «страсть» персонажа более человечным, по его мнению, содержанием, А. Майков одним из первых поворачивает от гоголевской повести к ситуации «Станционного зрителя» (подправленной, конечно), к описанию горестей и терзаний отцовской любви.

Отметим еще одну деталь. Глядя на Василия Тихоныча, занятого в своем садике хлопотами к встрече дочери, «никто б не мог подумать, что он классный был чиновник». Новая фаза развития персонажа является уже в противоречии с первой фазой – с «переписываньем». «Переписыванье» относится к служебной деятельности, отцовская любовь – к жизни настоящей. Настоящая жизнь таится под внешней корой, под строго официальным выполнением каких-то обязанностей. Про Акакия Акакиевича никто бы не подумал, что он может быть кем-то другим. Он везде одинаков – и дома и в департаменте, иное дело – его таинственная внутренняя жизнь, которая также протекает спонтанно, независимо от того, где в данную минуту находится персонаж (Акакий Акакиевич и дома переписывает с тем же старанием и наслаждением, что за присутственным столом). У Майкова же в его поэме появляется уже понятие двойной жизни: официальной и домашней, той, которой человек вынужден, и той, которой он хочет жить. Этот контраст в какой-то мере вытесняет контраст внешнего и субъективного плана.

У Василия Тихоныча находится в поэме двойник – чиновник Иван Петрович, причем в его описании также зафиксировано движение от внешнего (и мнимого) автоматизма к никому не известной внутренней, истинной жизни:

Давно Иван Петрович в службе высох.  
Но, может быть (не знаем мы того),  
У множества голов сих странных, лысых,  
Как кажется, умерших для всего,  
Которых мир так жалко обезличил,  
Все есть одно, куда живым ключом  
Прорвалась жизнь и с чувством и с умом...

Аналогичную структурную перестройку характера стремился осуществить Я. Бутков, причем интересно, что первые его опыты в этом роде появились еще до литературного дебюта Достоевского.

В рассказе «Ленточка» (из первой книги «Петербургских вершин», 1845) мы встречаем чиновника, который десять лет просидел «в одном чине, в одной должности, на одном жалованье, на одном стуле, за одним столом и за одним занятием – *перепискою* отчетов своего министра. В это десятилетие Иван Анисимович ценился только с одной стороны, со стороны своей каллиграфии».

Однако была у него и другая «сторона», о которой многие не подозревали: неожиданно («вдруг») вводится вторая фаза развития, с более конкретной целью – и вновь этой целью оказывается не вещь, не шинель: «...Минхен, которую он до сих пор считал обыкновенною булочницею, каких он встречал множество, теперь казалась ему особенным, неземным существом» (отношение к «вещи» даже пародийно оттенено тем, что для Ивана Анисимовича орденская «ленточка» лишь средство завоевать любовь его Минхен<sup>17</sup>).

В произведениях Буткова даже обозначается повторяющийся, почти стереотипный ход: от «цели» внешней, служебной, прозаической – к цели высокой и духовной. В «Первом числе» (повести из второй книги «Петербургских вершин», 1846) эти «цели» поделены еще между двумя персонажами: Евсей еще в детстве «мечтал о *блаженстве переписывания*», он с глубоким смирением докладывал кому следует, что ему было бы очень лестно «*переписывать готовое*». Евтей, напротив, «был писец по должности и глубокий мыслитель в душе» и переписыванье «считал тяжкой для себя обидой». В дальнейшем же у Буткова один и тот же персонаж преодолевает свою прозаическую «цель».

В повести «Горюн» (написанной уже после «Бедных людей», в 1847 г.) Герасим Фомич поначалу думает: «Мое дело вот: прийти пораньше, да засесть за стол, да и писать, и записывать, и переписывать...». Но потом происходит «странное уклонение» его от обычного пути: в скромном чиновнике-переписчике просыпается романтическая сторона его духа, закипает страсть, и виновница этого – таинственная «незнакомка». Вместе с тем в Герасиме Фомиче растет ощущение ценности его «самобытной» личности, как бы ни было низко то положение, которое он занимает официально. «Он, при должности и без должности, член общества, имеющий в нем значение самобытное, хотя незаметное, потому что он бедняк. Может быть, ему не по сердцу деятельность в таком не очень удобном значении? Может быть! Но ему выбирать нельзя. Он волен погибнуть, а не замереть на время: он не муха, а *горюн*». Это прямая полемика с тем местом «Шинели», где констатировано отношение общества к Акакию Акакиевичу, как к мухе, и даже хуже, чем к мухе.

Процесс перехода от «Шинели» через беллетристику «натуральной школы» к «Бедным людям» обстоятельно освещен в уже упоминавшейся работе В.Виноградова. Исследователь пришел к выводу, что, во-первых, процесс перехода выразился в сочетании сентиментальных и натуралистических форм и тем самым в преодолении «комического канона эпигонов» Гоголя; и, во-вторых, что этот процесс был направлен именно против его эпигонов: «Возврат к сентиментальным формам не был “борьбой с Гоголем” для сознания современников,

напротив, представлялся им осуществлением заветов Гоголя, которых с особенною настойчивостью искали в новелле «Шинель»<sup>18</sup>.

Выводы эти сделаны на основе анализа приемов повествования, сюжетосложения, конфликтов, но не структуры характера. Но как раз исходя из анализа структуры характера в произведениях «натуральной школы» до Достоевского, мы должны дополнить эти выводы следующим образом: 1. Процесс отталкивания в послегоголевской литературе был направлен не только против «эпигонов», но в известной мере против самого автора «Шинели». 2. Этот процесс выразился в переосмыслении структуры характера, в попытке расщепить его ядро. Высокой устремленности, сосредоточенности на *idée fixe*, возвращалось высокое (по мнению последователей Гоголя) содержание. При этом достойно внимания, с каким постоянством обыгрывался характерный атрибут Акакия Акакиевича — «переписывание», а подчас еще и другой — «шинель». И то и другое не только передает крайнюю бедность и забитость персонажа, но становится знаком недостаточно высокого применения его сил, страсти, душевных порывов, которым полагалось вернуть достойную, «романтическую» цель<sup>19</sup>. Соотношение этой цели с действительностью (то есть третья фаза развития персонажа) оставалось часто еще вне поля зрения писателя (так, «Машенька» А.Майкова буквально обрывается на высокой ноте любви и всепрощения: «Простите!» — «Полно! Бог тебя простит! А ты... а ты меня простишь ли, Маша?»). Но у Буткова в ряде случаев под влиянием гоголевской разработки финала (а может быть, уже и под влиянием Достоевского) эта «цель» лицом к лицу сталкивается с противоречащей ей силой обстоятельств, и последние берут над нею верх.

## 5

«Переписыванье» и «шинель» многократно обыгрываются и в романе Достоевского. Например, Макар Девушкин говорит: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю!.. Что, грех переписывать, что ли?»<sup>20</sup>. А вот и о «шинели»: «...по мне все равно, хоть бы и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить... но что люди скажут? Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь». Как видим, «эквивалентом» шинели могут быть и «сапоги», и еще платье, «мундир», и даже «волосы», «фигура» — словом, все, характеризующее внешность человека. «Да мало того, что из меня пословицу и чуть ли не бранное слово сделали, — до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались: все не по ним, все переделать нужно!» А еще раньше в той же роли выступает «чай»: «Оно, знаете ли, родная моя,

чаю не пить как-то стыдно... Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона».

Все это вместе – «переписыванье», «шинель», «сапоги», «чай» и т.д. – формирует в романе особый пласт значений. Значений, связанных с внешним, материальным бытием персонажа, с его насущными заботами, с поддержанием его жизни. И отношение Макара Девушкина к этим «предметам» особое. Он, бедняк, не может совершенно отделаться от них, и они, как рой мух, преследуют его через весь роман. Но при этом он утверждает их своеобразное восприятие. Он воспринимает их не столько со стороны их жизненной насущности, необходимости, пользы для него самого, сколько со стороны производимого ими впечатления в обществе, их «тона» и «вида». Поэтому одно он старается облагородить (например, «переписыванье»), а другое даже преодолеть, убедив всех (и себя), что это уж и не так важно («шинель», например). В обоих случаях он воспринимает эти вещи как то, *над чем можно возвыситься*. Но тем самым и весь пласт описанных только что значений опускается вниз, освобождая место для другого «пласта».

Этот высший пласт формирует сложное чувство Девушкина к Вареньке. В нем тончайшим образом переплетено множество нюансов, от нежной заботливости отца до страстности влюбленного, который сам от себя скрывает свое чувство. Но ясно, однако, и Девушкину и читателям, как много значит это его чувство: оно вобрало в себя всю его жизнь, так что сама способность Макара Алексеевича возвыситься над вешным и прозаическим зависит от отношения к нему Вареньки. «Узнав вас, я стал, во-первых, и самого себя лучше знать... Они, злодеи-то мои, говорили, что даже и фигура моя неприличная, и гнушались мною, ну, и я стал гнушаться собою... а как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темную... и узнал, что и я не хуже других; что только так, не блещу ничем, лоску нет...»

Взятые в целом, оба «пласта» выражают уже знакомый нам по литературе 40-х годов процесс перестройки структуры характера, вытеснения одной «цели» (внешней и прозаической) другою (высокою, «романтической»). Ибо, конечно, любовь переживается Макаром Девушкиным с такой силой самоотверженности, с такой идеальной наполненностью, с какой она не переживалась со времени романтизма. «Я вас, *как свет Господень*, любил, как дочку родную, любил, и все в вас любил...» Романтик бы еще подумал об универсуме – понятии, неизвестном, конечно, Девушкину. Но далеко не случайно в исповедальном тоне Макара Девушкина слышится отзвук романтической любви – быть воплощением «всего», «света Господня».

В романе мы застаем Макара Девушкина уже всецело сконцентрировавшимся на его «идее» и как бы миновавшим всю первую фазу

знакомой нам эволюции. Но зато третья фаза – проверка этой идеи суммой «внешних обстоятельств» – вполне развернута Достоевским. Собственно, все движение романа – в высшем его «пласте» – есть реализация этой фазы.

Уже в первых двух письмах возникает характерный обратный ход. Письмом Вареньки вносится поправка к тому, что было сообщено перед этим Девушкиным. Макар Алексеевич «увидел» в поднятой и опущенной занавеске посланный ему тайный знак. А Варенька как бы между прочим замечает: «Про занавеску я не думала; она, верно, сама зацепилась...» У Девушкина тотчас было отнято то, что он вообразил себе в своих мечтаниях.

И потом все время перед Девушкиным возникает какая-то угроза потерять Вареньку, за кулисами все время происходят какие-то тайные выведывания и наговоры Анны Федоровны, какие-то предложения «выгодного места» и т.д., пока, наконец, опасность окончательно и непоправимо не предстала в образе Быкова. «Друг мой, я выйду за него, я должна согласиться на его предложение», – сообщается Девушкину, и эффект последующей переписки строится на проверке этой категоричности, на ожидании, что еще, может быть, все изменится и возвратится к старому: «Все это как-то не того...», «насчет писем: ведь вот кто же теперь их передавать-то вам будет?..» – словом, инерция сознания Девушкина все время апеллирует к авторитету сложившегося, заведенного. Еще Макар Девушкин апеллирует к силе своей любви, как будто с ее помощью можно что-то изменить.

Но решение Вареньки не меняется. И как симптоматично, что тут же, к финалу романа, в нижнем «пласте» его происходит изменение: Макар Девушкин обласкан и облагодетельствован «его превосходительством», и он пишет Вареньке: «Умоляю вас... не разлучайтесь со мною теперь, теперь, когда я совершенно счастлив и всем доволен». За этой просьбой скрывается наивная вера, что перемена должна распространиться и на область взаимоотношений с Варенькой, между тем как они-то этому действию неподвластны.

Словом, весь «пласт» значений, относящихся к материальному бытию персонажа – «денег», «шинели» и т.д., вновь опускается вниз. Конечно же, эпизод с добрым начальником не укладывается в ту примирительную тенденцию, которая одно время энергично приписывалась Достоевскому. Его мысль – это другая мысль. Начальственное лицо, в сравнении с гоголевским «значительным лицом», поступило самым благородным образом, однако оно ничего не могло поправить *на том уровне, на котором теперь строилась вся жизнь Макара Девушкина*<sup>21</sup>. Отталкиваясь от «уровня» гоголевской повести, Достоевский насыщал высоким романтическим содержанием «мечту» своего персонажа, однако он показывал ее крушение с той же неумолимостью,



с какой Гоголь — крушение идеи «шинели». Этот же процесс мы можем наблюдать в других персонажах «Бедных людей».

В. Виноградов отметил, что к образу Девушкина в романе дана «неполная копия» — старик Покровский, в котором почти так же тесно переплетены натуралистические и сентиментальные штрихи<sup>22</sup>. Мы, исходя из наших позиций, добавим, что в Покровском осуществляется та же перестройка структуры характера и что он в этом смысле дублирует Девушкина.

Покровский, оказывается, «где-то служил, был без малейших способностей и занимал самое последнее, самое незначительное место на службе» — замечание, семантически связанное с «переписываньем». И привычные детали внешнего облика, включая «шинель», сопровождают Покровского: «...тихонько приходил в комнату, снимал свою шинельку, шляпу, которая вечно у него была измятая, дырявая, с оторванными полями...» Имитировано и косноязычие Акакия Акакиевича: «Да так, Варвара Алексеевна, уж это так... я ведь, оно того». Но как за этой беспомощной фразой угадывается глубокое человеческое переживание, так и весь знакомый уже нам пласт значений уступает место иной «страсти»: «Единственным же признаком человеческих благородных чувств была в нем неограниченная любовь к сыну». Любовь в своем роде тоже безответная, так как сын не жаловал отца («Из всех его недостатков, бесспорно, первым и важнейшим было неуважение к отцу»). А когда молодой Покровский умер и старик, с плачем перебегая с одной стороны телеги на другую, сопровождал гроб, то в этой страшной сцене уже предвидится конец романа, и в ней уже угадывается холодная беспощадность вывода: самой сильной и преданной любви не хватит для того, чтобы что-то изменить в том течении дел, которому назначено совершаться объективно.

Миная ряд сходных ситуаций и образов, обратимся к повести «Белые ночи» (1848). Еще А.Белецкий проводил параллель между первым романом Достоевского и романом, опубликованным незадолго до ареста и, таким образом, завершившим начальный период его творчества. «Вглядываясь в их лица (Макара Алексеевича и Вареньки. — Ю.М.), чувствуешь, что в душе художника они связаны были, помимо внешней и временной, еще какою-то иною связью. Конечно, в данный момент говорить об этой иной связи не приходится: но автор, быть может, вспомнил ее, когда в “Белых ночах” — в несколько ином освещении — вывел на сцену сходную пару»<sup>23</sup>.

Герой «Белых ночей» рассказывает о себе: «Есть, Настенька... довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое...» Берется излюбленный антураж «натуральной школы» — петербургских углов, бедности, отрешенности от общих инте-

ресов, словом, вся эта прозаическая, низкая, материальная жизнь, но берется затем, чтобы утвердить к ней новое отношение. Ибо кто же селится в этих «углах»? «Мечтатель». А «мечтатель» есть особый человек, который стремится возвыситься надо всем этим уровнем сестры, прозы внешнего, материального бытия; который способен на величайшую деятельную преданность своей идее (как был способен на нее Макар Девушкин).

На наших глазах совершается возвышение героя над уровнем прозаической жизни — даже и с повторением некоторых деталей, вроде решительного презрения к еде, к одежде: вроде беспомощно-неловкого поведения на улице, в людском многолюдье: «Вот он об чем-то задумался... Вы думаете об обеде?.. Нет, Настенька, что ему теперь до всей этой мелочи! Он теперь уже богат *своею особенною жизнью...*» Даже мотивы сумасшествия воскресают в этом контексте: по крайней мере, многие видят в нем, «мечтателе», человека не от мира сего, смотрят на него, как в свое время смотрели филистеры на Ансельма. «...Шагает он дальше, едва замечая, что не один прохожий улыбнулся, на него глядя, и обратился ему вслед и что какая-нибудь маленькая девочка, боязливо уступившая ему дорогу, громко засмеялась, посмотрев во все глаза на его широкую созерцательную улыбку и жесты руками».

Герой говорит о себе в третьем лице, так сказать, отделяясь от себя, «мечтателя», иронизируя над «мечтателем», предчувствуя уже, что час столкновения с действительностью вскоре пробьет. Но на каком уровне произошло это столкновение? Не на том, от которого он стремился и мог отойти, а в сфере взаимоотношений с Настенькой, которую он не мог заставить себя полюбить, несмотря на всю силу своей любви и самоотверженности. Оказывается, даже ее любовь (осознает «мечтатель»), «да, любовь ко мне, — была не что иное, как радость о скором свидании с другими, желание навязать и мне свое счастье».

Нет, «жизнь в поэзии» (возвращаясь к гофманскому выражению) не удастся. Торжествующая трансцендентальность оказывается в лучшем случае мечтой персонажа, то есть мифом. И тут напрашивается не часто цитируемый, но очень важный для нас отзыв Белинского о «Бедных людях», удержанный памятью П.Анненкова: «Нашлись добродушные чудаки, которые полагают, что любить весь мир есть необычайная приятность и обязанность для каждого человека. Они ничего и понять не могут, когда колесо жизни со всеми ее порядками, наехав на них, дробит им молча члены и кости»<sup>24</sup>.

Теперь мы можем вновь обратиться к полемическому материалу «Бедных людей» (прежде всего отзываю о «Шинели» и «Станционном смотрителе»). Рассмотрим их вначале как отзывы не самого автора, а конкретного персонажа, Макара Алексеевича Девушкина. С этой точки зрения они прямо отражают осуществляемую Достоевским структурную перестройку характера.

В неодобрительном отзыве Девушкина о «Шинели» следует выделить не один, а два главных момента, соответствующих двум «пластам» значений.

«Как! — возмущается Макар Алексеевич. — Так после этого и жить себе смиренно нельзя, в уголочке своем, — каков уж он там ни есть — жить водой не замутя, по пословице, никого не трогая, зная страх Божий да себя самого, чтобы и тебя не затронули, чтобы и твою конуру не пробрались да не подсмотрели что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья; есть ли сапоги да и чем подбиты они: что ешь, что пьешь, что переписываешь?» С замечательной полнотой сконцентрировались здесь все уже знакомые нам говорящие детали, от «переписыванья» до «сапог». Макар Девушкин недоволен тем, что подсмотрели и зафиксировали его «по-домашнему», захотели свести его к тому уровню — вещному, бытовому, внешнему, над которым он считал себя способным возвыситься и действительно возвышался силой любви и самоотвержения. Реакция Девушкина сливается здесь с тенденцией отхода от Гоголя, осуществлявшейся в разобранных выше произведениях 40-х годов<sup>25</sup>.

Но в его критике «Шинели» есть еще один момент, на который обычно не обращают внимания. «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил... А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы... Я бы, например, так сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта». Девушкин выступает здесь уже не против способа обрисовки Акакия Акакиевича, а против беспощадности финала гоголевской повести, в котором он хотел бы что-то поправить или «смягчить».

В тени этих строк присутствует другое произведение — «Станционный смотритель», и отношение к нему Макара Девушкина также

сложно, но на иной лад. С одной стороны (как уже отмечалось исследователями), Девушкину нравится широкая незавершенная манера обрисовки персонажа, то есть Самсона Вырина. Но с другой (и на это обычно не обращают внимания) — его привлекает общий тип ситуации.

Эта ситуация, без сомнения, высшая ситуация в сознании Девушкина. Любовь к человеку, к дочери, к бедной «заблудшей овечке своей» не оставляет никакого места низшему «пласту» значений; собственно, последнего в повести как бы и не существует. Эта ситуация жизненно близка и самому Девушкину; недаром он применяет ее к себе на протяжении всего романа. А разрешение ситуации умягчает его, Макара Девушкина, горечь и боль.

А.Ахматова высказала интересные замечания о моралистической концовке ряда произведений Пушкина, в том числе и «Станционного смотрителя»<sup>26</sup>. Для наших выводов достаточно отметить, что повесть Пушкина разрешается *не так*, как «Шинель», и что это различие остро чувствует Макар Девушкин. Участь Самсона Вырина троекратно отзывается горькой жалостью: в дочери, в провожатом мальчишке, в повествователе. Слово после смерти человека осталось пустое место, которое никем не может быть занято. Сравните с этим бескомпромиссные строки «Шинели»: «Исчезло и скрылось существо... никому не дорогое, ни для кого не интересное...», а также констатацию полного замещения: уже на другой день «на его месте сидел новый чиновник», отличавшийся только более высоким ростом и тем, что он писал «гораздо наклонное и косее».

«Станционный смотритель» оставляет Макару Девушкину в его несчастьях возможность моральной компенсации (особая подача финала, особое — участливое и сострадательное — отношение других персонажей к несчастному Вырину), в то время как «Шинель» убивает ее в зародыше.

Нельзя не видеть, таким образом, дидактизма Девушкина («А хорошая вещь литература... Сердце людей укрепляющая, поучающая...»), который сказался в его подходе к обеим повестям. Консервативный и даже «верноподданнический» характер его критики «Шинели» («да ведь это злонамеренная книжка, Варенька...») — тоже своеобразно выражает протест против ее крайних выводов. «Пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта» — это значит, «пример», поданный без морального умягчения, компенсации.

Но все это подводит к выводу, как сложна собственная позиция Достоевского. Суждение Макара Девушкина о «Шинели». то есть слово одного, хотя и главного, персонажа нельзя полностью отождествлять со словом самого писателя. Известное замечание Достоевского о том, что «рожи сочинителя» не увидеть в его романе, и что везде

«говорит Девушкин», а не он, и что «Девушкин иначе и говорить не может», — это замечание не только о том, что Достоевский говорит устами своего персонажа, его «слогом», но и о том, что слово персонажа освобождается от авторской аутентичности. И если Макар Девушкин удостоверяет высшую истинность произведения («...ведь я то же самое чувствую...») или, наоборот, порицает его односторонность, то это еще не значит, что так думал автор.

Иначе говоря, критические суждения Макара Девушкина совпадают с авторским словом лишь в тех пунктах, в каких они сливаются с реализуемыми в произведении творческими усилиями. В применении к «Шинели» это значит, что Достоевский совпадает со своим персонажем в критике описанного выше «пласта» значений, в стремлении возвыситься над ним и «романтизировать» его; наконец, в требовании нерегламентированной, многосторонней подачи характера. Но он решительно расходится со своим персонажем в оценке исхода ситуации и связанных с нею моральных тенденций. Здесь Достоевский и его персонаж — антиподы.

Макар Девушкин хотел бы загородиться от финала гоголевской повести так же, как он загородился от «сапог», «чая», «переписыванья» и т.п. Увы, его возможностям самовозвышения поставлены границы. М. Бахтин, доказывая отход Достоевского от Гоголя, пишет, что «Шинель» глубоко оскорбила Девушкина, так как ее главный персонаж — Акакий Акакиевич Башмачкин — завершен. Герои же Достоевского «ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерасти и сделать неправдой любое овнешняющее и завершающее их определение»<sup>27</sup>. Конечно, герой Достоевского мог «перерасти» любое свое «определение», но он не мог перерасти самую действительность. Полемицируя с Гоголем с помощью «романтических» элементов в структуре характера, Достоевский восстанавливал на своем уровне самый беспощадный и безысходный гоголевский антиромантизм<sup>28</sup>.

И быть может, в этом контрасте — величайшей свободы героя в сфере самосознания и самоопределения (определения, оценки себя) и его несвободы от объективных условий и воли других лиц — коренится одна из важнейших тенденций произведений Достоевского. По крайней мере — его первого романа.

Таким образом, к полемическому материалу «Бедных людей», «треугольнику»: Макар Девушкин — Акакий Акакиевич — Самсон Вырин, а вместе с тем и ко всей ситуации первого романа Достоевского, мы должны подойти с более отдаленных позиций — по крайней мере, со времени позднего романтизма, то есть романтизма гофмановского типа. И тогда перед нами обозначатся четыре последовательных этапа сложного и драматического процесса: мы увидим, как формиро-

валась определенная романтическая структура характера; как в гоголевской «Шинели» она была подвергнута необычайно смелой перестройке, выразившейся и в «заземлении» высокой трансцендентальности, и в ее конечном опровержении, «снятии», то есть в прямом антиромантизме; увидим далее, как в произведениях «натуральной школы» возникла тенденция «расщепить» ядро гоголевского персонажа, вернуть высокой устремленности подобающее ей «романтическое» содержание. Достоевский продолжил и завершил эти усилия, однако он вместе с тем распространил гоголевскую безысходность и гоголевский антиромантизм на новый, «романтический» уровень. Отношение автора «Бедных людей» к Гоголю тем самым получает, в наших глазах, более сложный вид и характеризуется не столько разрывом и «переворотом», сколько сложной перегруппировкой конкретных элементов. Реакция Девушкина — яркий показатель этой сложности, однако показатель вовсе не прямой и не прямолинейный. Больше того: чем беспощаднее проявлял Достоевский в отношении своего героя гоголевскую трезвость и бескомпромиссность, тем сильнее обозначилась полемичность реакции самого Девушкина, хотя, повторяем, своим стремлением возвыситься над прозаическим, «вещным» уровнем он, безусловно, передавал новаторство типологических принципов Достоевского. Но все дело в том, что его типологические принципы этим не исчерпывались.

И в перспективе этих усилий писателя получает свой смысл третий важнейший момент литературных размышлений Девушкина — неистовые сочинения господина Ратазьева. Конечно, с историко-типологической точки зрения было бы выигрышнее, если бы Девушкин имел дело с более высокими образцами романтической и неоромантической литературы. Но ведь возможности «подбора» произведений были ограничены у Достоевского уровнем и интересами его персонажа. Все же важно, что в многократно преломленной перспективе — от романтической литературы «неистовой школы» во Франции до повестей Марлинского и его самых мелких эпигонов — на страницах романа прозвучала и была спародирована тема романтической, преодолевающей действительность страсти. Оправданная материалом откровенно шаржевая интонация романа здесь особенно показательна.

Речь идет не о регламентации самосознания — наоборот. Самосознание безгранично и неисчерпаемо; человеческое поведение включает в себя моменты непредсказуемого и не детерминированного средой и обстоятельствами (на этом направлении располагаются поразительные психологические открытия позднего Достоевского). Но все это не исключает соответствующие объективные противодействия и сопротивление. Иными словами: в полемике с Гоголем Достоевский

создает новую модель, в которой психическая жизнь персонажей поднимается на другой уровень — уровень материально незаинтересованного сознания, уровень философских, метафизических, онтологических проблем. Однако есть нечто гоголевское, восстанавливаемое и прослеживаемое Достоевским именно на этом уровне — гоголевская бескомпромиссность в исследовании и фиксации давления и противодействия объективных сил.

## 7

Один-два примера из более позднего творчества писателя для подтверждения важности нашей темы.

В «Записках из подполья» (1864) субъективность героя носит иной характер, чем у Девушкина. Это субъективность в значительной мере «подпольная» — темная, мстительная, самолюбивая, болезненная. Ее сходство с гуманной субъективностью Девушкина лишь в том, что она не знает границ (в еще большей мере, чем у героя «Бедных людей»), стремится к бесконечному самовозвышению и самоутверждению. Но как убедительно показал еще А.Скафтымов, на деле она постоянно ограничивается и опровергается — опровергается и вводится в надлежащие рамки течением «живой жизни», силой, а порою даже и бессилием других героев, прежде всего страдающей и гуманной Лизы. Поэтому «усмотреть в “Записках из подполья” отречение от гуманистического идеала (как это сделал впервые Л.Шестов в работе 1903 г. “Достоевский и Ницше. (Философия трагедии)”. — Ю.М.), провозглашение крайнего индивидуализма, отрицание всяких идеалов никак невозможно...»<sup>29</sup>. «С “Записками из подполья”, правда, Достоевский выходит на новый этап своего творчества. Но это новое заключалось не в смене его конечных идеологических тяготений, а в усложнении и обогащении художественно-диалектического кругозора, в уточнении логических контroversий»<sup>30</sup>. Если это верно в отношении «дурной» субъективности парадоксалиста, то не менее верно и в тех случаях, где сохраняются (разумеется, на новом уровне и в ином качестве) некоторые основы «позитивных» характеров раннего Достоевского.

А.В.Чичерин, говоря о том, что новейшее литературоведение «ищет и обнаруживает предысторию образов Достоевского в литературе эпохи романтизма»<sup>31</sup>, добавляет: «Эта мысль особенно интересна потому, что в недрах реалистических образов Достоевского, не только в “Белых ночах”, но и в главных его романах, сохраняется скрытый романтик. Он и в неистовой мечтательности Раскольникова, и в мечтах Аркадия о Версилье и об Ахмаковой, и особенно в сокровенной жизни князя Мышкина, а также во многом другом, о чем

нужно говорить обстоятельно и отдельно»<sup>32</sup>. Действительно, в этих словах — целая программа исследований.

Наконец, еще один пример, хотя он очень сложен, и я поневоле буду схематичен. Обращаюсь к «Братьям Карамазовым», беседе Ивана Карамазова с чертом. Исследователи выявили массу реминисценций и параллелей к этой сцене (от Вольтера до Гёте), но пропустили одну из самых главных. Иван Карамазов говорит черту: «Твоя цель именно уверить, что ты *сам по себе*, а не мой кошмар». И еще: «Нет, ты *не сам по себе*, ты я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!»

«Сам по себе» — это реплика г. Носа в рассказе Гоголя «Нос». Когда майор Ковалев пытается уличить г. Носа в самовольном бегстве и вернуть его на место, тот важно отвечает: «Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе». Как ни парадоксально, но эта мимолетная переключка двух произведений — Гоголя и Достоевского — ведет нас к самой сути проблемы.

Ковалеву важно вернуть беглеца, чтобы вернуть себе лицо, восстановить единство своей персоны в простейшем, эмпирически-материальном смысле. Ивану Карамазову важно опровергнуть, оспорить самостоятельное существование черта, подчинить его себе, чтобы предотвратить крушение своей личности в высоком, метафизическом смысле. Пусть это дурная часть его самого, но все-таки его часть. (У черта же, заметим, иная, противоположная тенденция — к самостоятельности, желание воплотиться в нечто предельно материальное: отсюда деталь — «семипудовая купчиха».) Если черт — только эманация его порочной, дурной, темной стороны (а не самостоятельное существо), то сохранена цельность сознания, и он, Иван Карамазов, не безумен; одновременно нейтрализована мысль об онтологическом хаосе. Так в «Братьях Карамазовых» происходит возвышение самого уровня проблемы, перенос принципиального спора в иную плоскость.

Все это связано, конечно, с отношением Достоевского к Гоголю вообще. Со времен В. Розанова это отношение толкуется как прямое и однозначное отталкивание во имя восстановления полноты и нескванности жизни и человеческой психологии. Вячеслав Иванов писал: «...мне представляются Достоевский и Гоголь прямо противоположными: у одного лики без души, у другого — лики душ... У того красочно-пестрый мир озарен внешним солнцем, у этого тусклые сумерки...»<sup>33</sup> Мысль, чрезвычайно характерная для всего строя понятий о Гоголе и Достоевском — строя понятий, сложившегося на рубеже XIX–XX вв.: назовем также В. Брюсова, И. Анненского, а затем, если говорить о западном литературоведении, В. Набокова и других. Сошлемся также и на точку зрения М. Бахтина



(принадлежащую контексту начала нашего века) относительно коперниковского переворота Достоевского в художественном мире Гоголя.

Однако сегодня отчетливо видно, что линия сопряжения Достоевского с Гоголем по крайней мере двойственная. С одной стороны, в авторском отступлении в «Идиоте», в черновиках пушкинской речи и так далее Достоевский выступает против сковывающей, даже схематизирующей характерологии Гоголя. Напомню рассуждение о «типах», например, о Подколесине: «...в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой и все эти Жорж Дандены и Подколесины существуют действительно, спуют и бегают пред нами ежедневно, но как бы несколько в разжиженном состоянии... Писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями» («Идиот»).

Но, с другой стороны, некоторые персонажи Достоевского «кричат» Гоголя не только с позиций жизненности и полноты изображения «оттенков», но и во имя, что ли, упорядоченности и вящей «пользы».

О Девушкине я уже говорил. Напомню еще слова Смердякова в «Братьях Карамазовых» (персонажа, разумеется, совсем иного толка), не любившего Гоголя: «Про неправду все написано». Гоголь в этих суждениях — как бы высшая степень бескомпромиссной, почти жесткой правдивости, которую отклоняют персонажи, но которой взыскует, конечно, сам Достоевский. Различение этих двух моментов передает всю сложность проблемы «Достоевский и Гоголь» и позволяет пересмотреть установившуюся точку зрения.

Отталкиванием и одновременно притяжением к Гоголю отмечены уже те художественные открытия молодого Достоевского, которые ярче всего выразились в перестройке им типологии литературных героев.

1972

### Примечания

<sup>1</sup> Сб.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 211.

<sup>2</sup> См.: *Виноградов В.В.* Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 172 и далее; *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 78 и далее.

<sup>3</sup> Как указал еще А.И.Белецкий в работе «Достоевский и натуральная школа в 1846 году», здесь объединено несколько пародийных мотивов — «на романы и повести в духе Марлинского и его неистовых подражателей», в частности на романы из великосветской жизни и исторические сочинения («Наука на Украине», № 4, Харьков, 1922. С. 335).

<sup>4</sup> *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 172.

<sup>5</sup> Там же. С. 187.

<sup>6</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 65.

<sup>7</sup> *Игнатов С.С.* Э.-Т.-А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914. С. 135.

<sup>8</sup> *Гофман Э.-Т.-А.* Избр. произв. В 3-х т. Т. I, М., 1962. С. 82. Далее все цитаты из произведений Гофмана приводятся по этому изданию.

<sup>9</sup> *Bouterwek Fr.* Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. B. 1. Göttingen, 1801. S. 26–27.

<sup>10</sup> *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 316.

<sup>11</sup> Сб.: Проблемы типологии русского реализма. С. 230.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> В этом — объяснение того уже неоднократно отмечавшегося факта, что идея новой шинели получает у Акакия Акакиевича чуть ли не интимную окраску («..как будто... какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...»); однако этот факт нужно брать шире: он связан с общеромантическим пониманием любви, с переживанием в ней универсума, которое переосмысливается в «Шинели».

<sup>14</sup> *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 311.

<sup>15</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. I. С. 292.

<sup>16</sup> Несмотря на отмеченный Б.Эйхенбаумом гротескный колорит основной части «Шинели», вывод исследователя — финал «нисколько не фантастичнее и не “романтичнее”, чем вся повесть» — несколько преувеличен. В финале «Шинели» фантастика, по крайней мере, усилена (говоря конкретно, она дана в формах особой фантастики — завуалированной фантастики. Об этом понятии — см. в нашей книге: «Поэтика Гоголя». М., 1978. С. 60–85); см. также в наст. издании с. 55 и далее.

<sup>17</sup> Ср. в другом рассказе Буткова «Сто рублей» (1845): «Все что ни есть в мире прекрасного и радостного... для Авдея выражалось отвлеченным понятием о ста рублях серебром, и те рубли принимали светлый образ абсолютного благополучия...» Это, конечно, еще вариация мотивов «Шинели».

<sup>18</sup> *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 187.

<sup>19</sup> Ср. у А.Н.Островского в «Записках замоскворецкого жителя» (1847): «А еще увидит тебя какой-нибудь юмористический писатель, да опишет тебя всего... и нарисует тебя в твоей шинели в разных положениях, тогда уж вовсе беда...» Перед этим Иван Ерофеевич словно говорит, что дело вовсе не в «шинели»: «А гибну я оттого, что не знал я счастья семейной жизни, что не нашел я за Москвой-рекой женщины, которая бы любила меня так, как я мог любить».

<sup>20</sup> Произведения Ф.М.Достоевского цит. по изданию: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 10-ти т. М., 1956–1958.

<sup>21</sup> Ср. в «Слабом сердце» (1848), где добрый Юлиан Мастакович не может спасти Васю Шумкова.

<sup>22</sup> *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 169–170.

<sup>23</sup> «Наука на Украине», № 4. Харьков, 1922. С. 341.

<sup>24</sup> *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 272.

<sup>25</sup> Укажем, кстати, любопытную параллель. В 1835 г. «Библиотека для чтения» писала в статье, посвященной «Панораме Санкт-Петербурга» Башуцкого (т. VIII, отд. VI. С. 47–48): «После этого я уж не знаю, как и жить в Петербурге, когда нас, так, без всяких украшений, показывают в публичной Панораме всем провинциалам, когда им открывают наши важнейшие тайны и передают им все ключи к нашим нравам!» Маркар Девушкин почти текстуально повторил эту жалобу. Хотя она была высказана в 1835 г., задолго до «Шинели», и лишена глубокого содержания той полемики с Гоголем, которую вел Достоевский, однако в ней уже в зародыше скрывался протест против сведения всей жизни петербуржцев к внешнему (в данном случае нравоописательному) уровню.

<sup>26</sup> О пушкинских финалах см также: *Платонов А.* Мастерская. М., 1977. С. 21.

<sup>27</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 78.

<sup>28</sup> Ср. совершенно справедливое замечание современного венгерского исследователя: «Достоевский восстанавливает авторский приговор в сложной структуре своего романа. Сюжетно-композиционным способом, то есть опосредованно, писатель создает новые объективированные формы сохранения авторского “я”, объективного в проти-

вовес субъективному, случайному, исходящему от героев» (*Кирай Д.* Художественная структура ранних романов Ф.М.Достоевского. – «*Studia Slavica Hung.*», XIV, 1968. С. 239).

<sup>29</sup> *Скафтымов А.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского. – В кн.: Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 109.

<sup>30</sup> *Там же.* С. 127.

<sup>31</sup> Имеется в виду одна из работ автора этих строк.

<sup>32</sup> *Чичерин А.В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 184.

<sup>33</sup> *Иванов Вячеслав.* Борозды и межи. М., «Мусaget», 1916. С. 16–17.

# XXV. «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 общества<sup>1</sup>. 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 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 целости»<sup>2</sup>. 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 осуществленное 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 assorta провозжает 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 г.) 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 Шень», 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 г.): Пушкин «умоляет тебя приняться за Данта»<sup>3</sup> – пожелание, которое Шевырев выполнил...

Что же реально мог прочесть Гоголь из Данте? Гоголь еще не знал итальянского, он читал с трудом по-французски и еще хуже по-не-

мецки (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-го по декабрь 1835 г. он занимал должность адъюнкт-профессора кафедры всеобщей истории. Сохранившиеся наброски показывают, что гоголевский курс включал в себя и итальянскую историю времен Данте, в частности перипетии борьбы гвельфов и гибеллинов (у Гоголя – «джибелинов»). Среди рекомендуемых им источников – «Antiquitates Italicae medii aevi» Л.Муратори, «Istorie Florentine» С.Аммиано, «Istorie Florentine» 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 больным, 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)<sup>4</sup>. Не лишним будет отметить, что дантовская реминисценция имеет столь важный для Гоголя универсальный аспект, характеризую состояние общества и страны в целом (знаменитое обращение к Италии, завершающее 6-ю песнь «Чистилища»: «Италия, раба, скорбей очаг...» и т.д.).

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»<sup>5</sup>. 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 г., 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-го 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 недошедшем 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 упрек<sup>6</sup>.

В ответ на гоголевское письмо Шевырев послал фрагмент перевода (по-видимому, 1-ю песнь): «Читай. Благословишь ли?»<sup>7</sup>. 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 г., 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»<sup>8</sup>. 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 учителей видны очень в сравнениях Гоголя»<sup>9</sup>, 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»?<sup>10</sup>. Не



только ввиду их мрачного, сурового колорита, но и фабульной ситуации всей повести: обоим братьям, Ивану и Петру, 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»<sup>11</sup>.

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 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»<sup>12</sup>. 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 мессианизма<sup>13</sup>.

Ибо, как писал Шевырев 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»<sup>14</sup>. 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 проникновенное, 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*)»<sup>15</sup>, — 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»<sup>16</sup>. Такую же обязанность ощущал и Гоголь.

Отсюда стремление через внешнюю оболочку, через все поверхностное, случайное и всedневное 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»<sup>17</sup>. И у Гоголя ответ на вопрос: что такое вообще мир русской жизни? — прямо вытекает из вопроса: что такое 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 поворотил 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 г. 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 указами, 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 ад»<sup>18</sup>. Но вчитаемся: «Из окон 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 negligé 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 подцветкой 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, включает в себе выразительный контрапункт движения и статики: «показано странствие одного человека и его проводника через мир, обитатели которого не могут покинуть отведенных им мест»<sup>19</sup>. Хотя в пределах указанного им амплуа они обнаруживают самые разнообразные переживания, 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.

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, вседневности, «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»<sup>20</sup>.

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 цитаты<sup>21</sup>. Отношения автора и его героя, Чичикова, сложные и подвижные, от иронического дистанцирования до совпадения в некоторых мыслях и переживаниях. Сложность предопределена природой, а также предназначением героя, долженствующего на своем примере преподавать

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).

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»<sup>22</sup>.

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»<sup>23</sup>. 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 текстом<sup>24</sup>.

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 своей божественной комедии в той же форме»<sup>25</sup>. Притязание на высшую цель, на сохранение высокого символизма, которым отмечено дантовское творение, Гоголь подчеркнул присвоением «Мертвым душам» жанрового обозначения «поэма»<sup>26</sup>.

Последнее известное нам суждение Гоголя о Данте зафиксировано Г.П.Данилевским, познакомившимся с писателем осенью 1851 г. 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»<sup>27</sup>. 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 в.

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 «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

## Примечания

- <sup>1</sup> *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 151.
- <sup>2</sup> *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 201.
- <sup>3</sup> Русский архив. 1882. Кн. 3. С. 185.
- <sup>4</sup> 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).
- <sup>5</sup> *Едина Н.* Данте в русской литературе, критике и переводах // Вестник истории мировой культуры. 1959. № 1. С. 109.
- <sup>6</sup> Интерес Гоголя к Данте усилился, по-видимому, и под влиянием В.А.Жуковского. Последний встречался с Гоголем в Риме в декабре 1838-го – феврале 1839 г. 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. Еще один более ранний (и не ученный) факт знакомства Гоголя с произведением Данте. 17 марта 1838 г. польский миссионер Петр Семененко 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.Красиньского 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.
- <sup>7</sup> Переписка Н.В.Гоголя: В 2-х т. М., 1988. С. 288.
- <sup>8</sup> *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).
- <sup>9</sup> Москвитянин. 1842. Ч. 4. № 8. С. 359, 362. «Божественная комедия» фигурирует в гоголевской повести «Рим» (начатой в Риме, в 1838 или 1839 г.) как предмет чтения учителя, воспитывавшего князя.
- <sup>10</sup> *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 193.
- <sup>11</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976. С. 198.
- <sup>12</sup> См. об этом в наст. изд., с. 231.
- <sup>13</sup> 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-ти т. Т. 2. М., 1954. С. 220), позднее П.Вяземский (Русский архив. 1866. № 7. Стлб. 1081–1082). Исследования, затрагивающие эту тему, указываются ниже.
- <sup>14</sup> Ученые записки Имп. Московского университета. 1834. № 8. С. 345.
- <sup>15</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. С. 197.
- <sup>16</sup> *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern und München, 1975. S. 370.
- <sup>17</sup> *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 307.
- <sup>18</sup> *Шкловский В.* Повести о прозе. Размышления и разборы. М., 1966. Т. 2. С. 147.
- <sup>19</sup> *Ауэрбах Э.* Указ. соч. С. 186.
- <sup>20</sup> Ученые записки Имп. Московского университета. 1834. № 8. С. 346.
- <sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> *Веселовский Алексей Н.* Этюды и характеристики. М., 1912. Т. 2. С. 234.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Ср.: *Гунтиус Вас.* Гоголь. Л., 1924. С. 217.

<sup>25</sup> *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»: *Илюшин А.А.* Реминисценции из «Божественной комедии» в русской литературе XIX в. // Дантовские чтения. 1968. М., 1968. С. 153.

<sup>26</sup> Подробнее о «Мертвых душах» как о поэме, в частности в связи с восприятием «Божественной комедии», – в наст. изд., с. 303 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. S. 63.

<sup>27</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 440.



# XXVI. 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.Ивановым<sup>1</sup>. Однако эти интерпретации, не говоря уже о том, что они не затрагивали упомянутую сферу в целом, во всем ее колоссальном 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...»<sup>2</sup>. Бахтин же решительно перенес акцент на целое, на социум, можно даже сказать — на исторический социум<sup>3</sup>, 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...»<sup>4</sup>.

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 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»<sup>5</sup>. Речь идет о карнавале 1787 г. В Средние же века, как известно, карнавальное действие нередко сопровождалось буйством и грабежами. При Сиксте V, прославившемся своими радикальными мерами по укрощению нравов, непременными атрибутами пьятца 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 Гёте — как напоминание о былых эксцессах и одновременно как предостережение — на пути следования карнавальнoй процессии в Риме «были заготовлены “корды”, небезызвестные орудия наказания в итальянской полиции»<sup>6</sup>.

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 ответит 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»<sup>7</sup>. 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»<sup>8</sup>. 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).

«...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 зримыми 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<sup>9</sup>.

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 случае 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 (сопровождаемой, конечно, определенными душевными движениями и имеющей определенную психическую подкладку) личность никогда еще не достигала такой степени свободы самореализации, как в карнавальную страду. Выражаясь языком Л.Пумпянского, карнавал демонстрирует «симпатию к воспроизведению человеческого рода»<sup>10</sup>. 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)»<sup>11</sup>. 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

Гёте, записанные Эккерманом 11 марта 1828 г.: по завершении своей миссии *«человек должен быть снова разрушен!»*. 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»<sup>12</sup>. 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»<sup>13</sup>.

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 известной формуле Хомякова, это свободное единство в любви<sup>14</sup>, 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)»<sup>15</sup>. Еще определеннее — в его статье о Рабле, помещенной в «Краткой литературной энциклопедии»: «Смех Рабле не претендует на сердечность и не вызывает к сочувствию».

Наконец, следует сказать и о том, что поскольку Бахтин описывает главным образом идеальную природу карнавала, его теория карнавально-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 в. 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 комеди, поражающее нас (и вполне оправданно) новизной и свежестью своего языка, имеет очень глубокие традиции, подготавливалось в различных формах исподволь и постепенно.

## 2

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»<sup>16</sup>. 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»<sup>17</sup>. 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 поноше-

ния от людей» и «с целью посмеяния миру»). Это проистекает 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»<sup>18</sup>. 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 число 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 лъстивого миродержца” (кондак бл. Василию), требовалась со стороны юродивых великая, неустанная духовная борьба»<sup>19</sup>.

По отношению к фактору времени выступает одно из главных отличий интересующего нас явления от карнавала. Карнавал всегда 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 повторяемости<sup>20</sup>. 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, окарикатуривания, 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 отбрасывается 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 лишену быти ми не токмо от Бога и от человек, но и пси гнушаются мене и отбегают»<sup>21</sup>. Авву Симеона преследуют дети: «“Вот идет авва дурачок!”», и бросились за ним бежать, и били его»<sup>22</sup>. В рассказах о юродивых отчетливо проступает агиографический топос: насмешки, избиения, преследования и приставание со стороны детей и т.д.<sup>23</sup>. Влияние этого топос’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, подневшееся, 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 не отличаются от того, что в домах выбрасывается как излишнее, как сор...»<sup>24</sup>.

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.Понырко интересно прокомментирован факт, когда девицы, посмеявшиеся над наготой Василия Блаженного, наказываются слепотой<sup>25</sup>. Добавим к этому, что здесь важен сам вид наказания — слепота: те, кто оказался духовно незрячим, теряют зрение и буквально, физически<sup>26</sup>. 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 материале<sup>27</sup>. Черти, язычники или просто плохие, недостойные люди попадают в смешное, подчас абсурдное положение. Святые и благочестивые люди дурачат их, обманывают, перехитряют, оплевывают (в буквальном значении слова — отсюда почти ритуальная роль плевок, оплевывания). Это явление комического посрамления 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 оду-



рачить 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 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 действие: 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 простеца<sup>28</sup>. 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 проистекает 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 изобличает «ум» и «мудрость», противопоставляя им «глупость» и «простоту» (неоднократно отмечалась связь образа юродивого с Иваном-дураком<sup>29</sup>). 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»<sup>30</sup>, и это тоже сближает подобное явление с карнавальной комикой. Кроме того, поведение 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»<sup>31</sup>; 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 беззлым (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»<sup>32</sup>. 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 традиции. 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»<sup>33</sup>.

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 попраiania 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 неприязательность 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 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»<sup>34</sup>).

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 поползновений 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 отправлениях, объединяемых понятием «низ»; наверху 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 (напомним экзамен, устроенный генералом Епанчиным князю Мышкину; впрочем, о переписывании Мышкина речь впереди). Если же обратиться к древности, то очевиден высший, божественный отсвет подобного рода деятельности, поскольку она являлась уделом 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»<sup>35</sup>, 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».

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, ответ, 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 «Es» (категория В.Кайзера), которое в бахтинской концепции карнавала персонифицировано 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 действие<sup>36</sup>, 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: родители и крестным никак не удастся 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 нагнетания 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»<sup>37</sup>. Крестившие Акакия Акакиевича отказались от дальнейших «поисков», уступили «судьбе». В сыне несчастья отца, проистекающие 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»<sup>38</sup>. Акакий 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 юродивому 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)»<sup>39</sup>. 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 как единого, многоголового, цельного коллектива. Субъект карнавала — особая толпа, толпа на площади<sup>40</sup>. 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 отди- рала танец самый вольный...». Совсем иной тон, иная «проработка» площади в «Шинели»: она глядит «страшную пустынею» или «мо- рем»; претерпевающий несчастье обречен на полное одиночество, помощь далека и чуть ли не запредельна (будочник с алебардой ка- жется находящимся на далекой береговой кромке и не имеет ника- кого 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 мажор- ная тональность карнавала как веселой относительности, всепобеж- дающего смеха. (Попутно заметим, что современное искусство, осо- бенно кинематограф, успешно использует эффект непривычной, про- тивоестественной, то есть обезлюженной и пустынной, площади, — вспомним «Комиссара», фильмы Бергмана и т.д.<sup>41</sup>)

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 «Ши- нели» всевозможные каламбурные выражения, звуковые жесты, по- данные «независимо от смысла», элементы «фамильярного многосло- вия» и другие приемы, создающие в целом манеру комического ска- за<sup>42</sup>. Важно подчеркнуть, что упомянутой манерой повествователь солидаризуется с отношением к Акакию Акакиевичу его сослужив- цев, причем эта солидаризация тем чувствительнее, что она проте- кает под видом опровержения недостойных высказываний, выходов и т.д. (модель такого поведения мы уже отметили в герценовском «Докторе Крупове»: преследование Левки с приговариванием: «Юро- дивого обижать не надо...»).

Пример представляют первые строки «Шинели». Называя чин Акакия Акакиевича, повествователь замечает, что над «вечным титу- лярным советником», «как известно, натрунились и наострились вдо- воль разные писатели, имеющие похвальное обыкновенье налегать 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 Ака- кия 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 на- ивно-ироническая и косноязычная манера рассказа камуфлирует источник насмешки, ибо неясно, где ее больше — в назывании одея-



ния Акакия Акакиевича капотом (ведь оно действительно уже мало похоже на шинель)<sup>43</sup> 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 амплуа, 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 повествователем безучастие и холодность, порою некомпетентность<sup>44</sup>, 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 зна-

ка, 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, впервые проведенной голландским исследователем Ф.Дриссенем в его диссертации «Гоголь как новеллист» (1955) и впоследствии получившей большую популярность (Я. ван дер Энг, Н.О.Нильсон, К.Д.Зеeman, Г.Макогоненко, Л.Амберг, Ч. Де Лотто и др.)<sup>45</sup>. 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 *pes 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.<sup>46</sup>. 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 мизерность 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...<sup>47</sup> 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 — повто-

рение 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.

«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 степень совершенства и главное — способностью переходить с одного шрифта на другой: средневековый русский, французский XVIII в., русский военнописарский, 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 «Смиранный 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: «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...»<sup>48</sup> 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 обществен-

ным статусом — его болезнью<sup>49</sup>; этот статус нельзя отменить, 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 намерением на Мышкина. Князь мучился «вопросом: как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такою явную 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 постараяемся... 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 жизни<sup>50</sup>. 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 мостовой и т.д. Все это словно проявления описанной Бахтиным «феноменологии гротескного тела», однако, как замечает Р.Лахман, эти проявле-

ния связаны с душою, проистекают из души: «Причудливо и демонстративно выставляет себя душа на обозрение, пользуясь телесным языком как набором инструментов»<sup>51</sup>. 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 внешне, 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»<sup>52</sup>.

Известно, что, по Бергсону, моменты размышления, сочувствия и сопереживания убивают комизм. «Комедия может начаться только там, где личность другого человека перестает нас трогать»<sup>53</sup>. Эту глубокую мысль нужно брать в движении, 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 самим своим присутствием звучания трагического: раскаиваясь в смехе, мы платим двойную дань любви и сострадания тому, над кем раньше лишь забавлялись.* И этот 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, порою довольно резко. Отталкивание происходит 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 стоимости<sup>54</sup>. 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...»<sup>55</sup>. 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 Новое время — человеческая культура выработала такие формы идеологии и художественной мысли, которые в системе целого отстаивают права любой клетки, 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 в., как Чарли Чаплин, Кафка, Булгаков, Платонов, Зощенко, служат тому убедительным подтверждением. Но, разумеется, это уже специальная тема.

1995

## Примечания

- <sup>1</sup> См., напр., его работу «Эллинская религия страдающего бога» // Новый путь, 1904, № 1–4, 8–9.
- <sup>2</sup> *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 719.
- <sup>3</sup> 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.
- <sup>4</sup> *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 271. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
- <sup>5</sup> *Гёте И. В.* Собр. соч. В 10-ти т. Т. 9. М., 1980. С. 216.
- <sup>6</sup> *Там же.* С. 216–217.
- <sup>7</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 211–212.
- <sup>8</sup> *Lachman R.* Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Fr. am Main, 1990. S. 237.
- <sup>9</sup> Ср. разбор приведенного места из книги Бахтина в статье Л. Баткина «Смех Панурга и философия культуры» // Вопросы философии, 1967, № 12.
- <sup>10</sup> *Пумпянский Л. В.* «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки. Таллинн, 1986. С. 102.
- <sup>11</sup> *Там же.*
- <sup>12</sup> См.: *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).
- <sup>13</sup> *Иванов Вяч.* Легион и соборность // Собр. соч. Т. III. С. 260.
- <sup>14</sup> *Струве Н.* О соборной природе церкви // *Струве Н.* Православие и культура. М., 1992. С. 182.
- <sup>15</sup> *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 200.
- <sup>16</sup> *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 72.
- <sup>17</sup> *Федотов Г. П.* Святые Древней Руси (X–XVII ст.). N.Y., 1959. С. 193.
- <sup>18</sup> *Ковалевский И.* Юродство о Христе и Христа ради юродивые. — Цит. по: *Иеромонах Алексий (Кузнецов).* Юродство и столпничество. СПб., 1913. С. 35.
- <sup>19</sup> *Протоиерей И. И. Кузнецов.* Святые блаженные Василий и Иоанн, Христа ради московские чудотворцы. Историко-географическое исследование. М., 1910. С. 340.
- <sup>20</sup> *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 20.
- <sup>21</sup> *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Указ. соч. С. 130.
- <sup>22</sup> *Там же.*
- <sup>23</sup> *Onasch Konrad.* Dostojewski als Verführer. Christentum und Kunst in der Dichtung Dostojewskis. Ein Versuch. Zürich, 1961. S. 90.
- <sup>24</sup> *Иеромонах Алексий (Кузнецов).* Юродство и столпничество. С. 57.
- <sup>25</sup> См.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Указ. соч. С. 123.
- <sup>26</sup> 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, «невиновный» орган чувств — зрение, подсказывая тем самым мысль об отсутствии ассоциативно связанной с ним духовной способности.
- <sup>27</sup> См.: *Curtius E. R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern und München, 1973. S. 425 ff.
- <sup>28</sup> Это явление в среднелатинской литературе проанализировано А. Гуревичем в уже упоминавшемся исследовании «Проблемы средневековой народной культуры» (с. 307 и далее). Упомянутый ниже пример берется из этой книги.



<sup>29</sup> «Иван-дурак, несомненно, отражает влияние св. юродивого, как Иван-царевич – святого князя» (Федотов Г.П. Святые Древней Руси... С. 193.)

<sup>30</sup> Там же. С. 192.

<sup>31</sup> Герцен А.И. Собр. соч. В 30-ти т. Т. 13. М., 1958. С. 190.

<sup>32</sup> Зеньковский В.В. История русской философии Т. 1. Ч. 1. Л., 1991. С. 42.

<sup>33</sup> Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Указ. соч. С. 130.

<sup>34</sup> Протоиерей И.И. Кузнецов. Святые блаженные Василий и Иоанн... С. 349.

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Об этом подробнее в наст. изд., с. 88 и далее.

<sup>37</sup> Jung C.G. Wandlungen und Symbole der Libido. Leipzig und Wien, 1938. S. 178.

<sup>38</sup> Вопросы литературы, 1986, № 4. С. 198.

<sup>39</sup> Топоров В.Н. Семиотика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам», XVIII. Тарту, 1984. С. 12.

<sup>40</sup> См. об этом, в частности: Morson G.S. Bakhtin and the Present Moment // The American Scientist. V. 60, № 2. 1991. P. 201–202.

<sup>41</sup> 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»).

<sup>42</sup> Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 315 и след.

<sup>43</sup> Капот – предмет женского гардероба, «женская просторная одежда с рукавами и сквозной застежкой спереди» (Курсанова 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.

<sup>44</sup> Примеры некомпетентности – случаи, когда рассказчик отговаривается незнанием, отсутствием интереса, плохой памятью и т.д.: «память начинает нам сильно изменять», «весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде». О «некомпетентности» рассказчика в «Шинели» со своей точки зрения, отличающейся от нашей, пишут 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).

<sup>45</sup> 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 в., Гоголь мог знать по четьям-миняям.

<sup>46</sup> 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. 87 и далее). Заметим, что М.Вайскопф, считающий работу Хипписли «ценной», все-таки несколько дистанцировался от приведенной точки зрения: «Показ грешной души, поработанной земными страстями (это Акакий-то Акакиевич поработан 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.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 547.

<sup>49</sup> Ср. реплику Рогожина Мышкину: «...совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит!» Связь образа Мышкина с мотивом юродства неоднократно отмечалась; см., напр.: *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-Лицинер в кн.: *Творчество Герцена в развитии русского реализма середины XIX века.* М., 1994. С. 62.

<sup>50</sup> *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 г.).

<sup>51</sup> *Lachman Renate.* Gedächtnis und Literatur... S. 276.

<sup>52</sup> *Onasch Konrad.* Dostojewski als Verführer... S. 105.

<sup>53</sup> *Бергсон А.* Смех. С. 169.

<sup>54</sup> 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: *Эткинд А.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 409 и далее.

<sup>55</sup> *Кохельбекер В.К.* Избр. произв. В 2-х т. Т. 2. М.; Л., 1967. С. 751.

# XXVII. Встреча в лабиринте

(Франц Кафка и Николай Гоголь)

## 1

В известном рассказе Анны Зегерс, опубликованном в 1972 г., повествуется о том, как однажды в пражском кафе встретились Эрнст Теодор Амадей Гофман, Франц Кафка и Николай Гоголь. Все трое поочередно пересказывают или читают отрывки из своих произведений, обсуждая творческие проблемы вообще и их конкретные решения в частности.

Кафка говорит Гоголю: «Мне ваша повесть “Шинель” нравится даже больше, чем “Мертвые души”... Призрак, который ночью летает по городу и срывает с сытых господ богатые шинели, — грандиозно придумано!»

Рассказ достаточно схематичный и наивный. Я уже не говорю о множестве курьезных деталей, по крайней мере, в части, касающейся русского писателя. Гоголь утверждает, что еще на школьной скамье он, «как губка, впитывал в себя все, что говорили о декабристах», Белинский аттестуется как «друг и учитель» Гоголя и т.д. в том же духе.

Привлекает в рассказе лишь одно — сама идея встречи трех писателей (рассказ так и называется «Встреча в пути» — «Reisebegegnung»). Причем не столько «встречи» Кафки с Гофманом, которая для западного читателя стала уже очевидным фактом, сколько Кафки с Гоголем, чьи родственные отношения еще предстояло осмыслить.

Специфический, отнюдь не научный характер приобрела эта проблема у нас. Люди моего поколения помнят, как клеймили Кафку и профессора, и публицисты. С одним известным литературоведом, кстати, специалистом по западной литературе, связывают гневное восклицание: «Эта Кафка, агент американского империализма!..» Специалист полагал, что писатель еще жив, что это женщина и что она состоит в интимных отношениях чуть ли не со всем Пентагоном... В этих условиях даже серьезные, знающие люди с осторожностью проводили параллели между Кафкой и Гоголем, как, впрочем, и любым русским классиком. Что у них может быть общего? С одной сто-

роны, ущербный декадент, оторванный от национальной почвы, не верящий в прогресс и созидательные силы народа; с другой — литература, исполненная душевного здоровья и «устремленная в будущее»...<sup>1</sup>. Но обратимся к реальному соотношению двух писателей.

Надо сказать, что вопреки хронологии инициатором их «встречи» явился не последователь, а предшественник, то есть не Кафка, а именно Гоголь. Объясню, в чем дело. Знакомство Кафки с гоголевским творчеством очевидно, упоминания им произведений русского писателя не единичны, но эти упоминания находятся в ряду множества других и, кажется, не заключают в себе ничего специфического, «кафкианского»<sup>2</sup>. С другой стороны, совершившийся в XX в., особенно ко второй его половине, выход Гоголя на авансцену мировой культуры, ощущение его как необычайно актуального художника, предвосхитившего тенденции иррациональности и абсурдизма в современном искусстве, — именно это событие выдвинуло соотношение двух имен как историко-литературную проблему.

Легко понять, что прежде всего бросилось в глаза сходство повестей «Нос» и «Превращение». Виктор Эрлих, которому принадлежит приоритет серьезной, действительно научной постановки вопроса «Кафка и Гоголь», уделил этому сходству большую часть своей статьи. «Хотя гоголевское алогичное повествование не заключает в себе черты экзистенциальной трагедии, ему так же, как более мрачному рассказу Кафки, свойствен контраст между “реалистическим” способом представления и совершенно невероятным центральным событием»<sup>3</sup>. Добавим: это сходство простирается и дальше, охватывая весьма важные элементы поэтики.

Прежде всего, нарочитая акцентировка объективности и «всамделишности» всего происходящего. Тут надо сказать о самом моменте сна. Конечно, этот момент играет определенную роль (у Гоголя большую, у Кафки меньшую); конечно, само совмещение различных обликов персонажей и перетекание одного в другой заимствуют свою логику у сновидений (это применимо особенно к гоголевской повести: «...я сам принял его сначала за *господина*. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был *нос*»; у Кафки же внешний облик персонажа после совершившегося превращения дан более устойчиво)<sup>4</sup>. Все это так, однако сходство со сном, вопреки существующему мнению, никак не определяет поэтику произведения в целом.

Дело в том, что сама событийность строится на отрицании сна, на утверждении ее абсолютной подлинности (у Гоголя содержащийся в черновой редакции намек, что все это приснилось персонажу, снимается; ср. также у Кафки: «Это *не было сном*»). Интерпретация случившегося как сновидения заведомо предотвращается совпадением реакции не одного только «претерпевшего», но и всех остальных

лиц: у Гоголя – чиновника газетной экспедиции, полицейского, врача; у Кафки – родных Грегора Замзы; и в том и в другом случае каждый из персонажей видит свою часть, свой «сектор» совершающегося события. Создается жесткая система связей, предписывающая каждому собственную «объективную» линию поведения. Если бы это был сон, то пришлось бы признать, что это такой сон, который одновременно снится многим лицам.

«Всамделишность» событий подчеркнута и особой манерой повествования, которая, будучи в значительной мере адекватной субъективному миру персонажа, все же оставляет место для авторского присутствия. Роль же автора в том, чтобы верифицировать если не все детали происходящего, то его опорные моменты. Широкое пространство, предоставленное читательскому воображению, ограничено лишь одним – ощущением природы той ситуации, в которую поставлены главные лица, при всем их отличии в психологии, уровне развития, морали и т.д.

Эта ситуация в высшей степени напряженная, единственная в своем роде. Речь идет не просто о перемене – рушится весь образ жизни, угроза нависает над коренными основами индивидуального существования, непроходимая черта отделяет претерпевшего от окружающих, в том числе и от самых близких, какими для Грегора Замзы являются его родители и сестра. Это ощущение катастрофичности и вытекающего отсюда непреодолимого барьера в комической манере выражено и в гоголевской повести: «Боже мой! боже мой! За что это 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 за окошко!» Поистине *Grenzsituation*, «пограничная ситуация»...

Весомость всего происходящего в обеих повестях усилена и с помощью мифологического фона, на который сравнительно недавно обратил внимание Роман Карст. Напомню: и Ковалев, и Грегор Замза, а также, скажем, К. в «Процессе» Кафки обнаруживают резкую перемену в своем положении утром, с пробуждением ото сна. «Метаморфоза – вестница ночи; изменение совершается во тьме и разоблачает свою тайну с рассветом, который приносит с собою рассеяние и облегчает создание нового»<sup>5</sup>. Вместе с тем именно ночной сон делит временное протяжение человеческой жизни на отрезки – дни, недели, месяцы, годы... Человек, не спавший ночь, не испытывает ощущения начала нового; наступивший день кажется ему продолжением предыдущего. У Кафки (как и у Гоголя) рубеж пробуждения приобретает еще более важную роль: с него начинается не только новый хронологический отрезок времени, но и новый строй взаимо-

отношений и связей, совершенно непохожий на все то, что было «вчера», начинается новая реальность — ирреальная реальность.

Наконец, следует обратить внимание еще на один с точки зрения типологической общности, может быть, самый важный момент — полную немотивированность перемены. Обычно ее причиной, инициатором или агентом служил персонаж, воплощающий, как говорил Гофман, «злой принцип»: черт, ведьма или лицо, вступившее с ними в преступную или двусмысленную связь, иначе говоря, персонифицированное воплощение фантастики. Так было в некоторых из ранних повестей Гоголя, так было в его «Портрете», в первой редакции (ростовщик Петромихали в качестве воплощения Антихриста). Но не так — в повести «Нос», где сверхъестественный источник фантастики устранен. Угадывается только его след — на уровне стилистических оборотов, например, в комическом допущении майора Ковалева, что «черт хотел подшутить надо мною», или же в предположении того же Ковалева, что виновата Александра Подточина, пожелавшая женить его на своей дочери (рудимент мотива наговоров, причаровывания колдовскими или дьявольскими силами). Все это не находит подтверждения в повести, но сама фантастичность остается. Нетрудно увидеть, что именно благодаря этому создается эффект, который принято называть анонимностью сверхличных сил, и что именно в этом пункте произведение Кафки непосредственно продолжает гоголевское.

Добавим еще, что обе повести отличает то, что называют «абсолютным началом» (Беда Аллеманн). Странное событие наступает внезапно, неотвратно, без всякой подготовки и видимой мотивации. Полностью отсутствует предыстория; вместо нее предлагается мнимая предыстория, вернее, штрихи к ней, мелькающие в сознании одного персонажа (Грегор Замза полагает, что он устал, переутомился) или нескольких (Прасковья Осиповна, жена цирюльника, убеждена: ее муж во время бритья так тербит своих клиентов за носы, что последние «еле держатся»; Иван Яковлевич подозревает, что он был накануне пьян; сам майор Ковалев — что вмешалось третье лицо). Функцию предыстории — если обратиться к другим произведениям Кафки — могут брать на себя версии, предлагаемые даже «объективно», от лица повествователя, — но это ничуть не проясняет дела («Процесс» начинается словами: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К. ...»<sup>6</sup> — утверждение, которое также повисает в воздухе). «От заклятия нас всегда отделяет лишь один день: жертвоприношение свершилось вчера. Именно поэтому Кафка почти всегда избегает прямых указаний на предысторию... Его произведения герметичны по отношению к истории...»<sup>7</sup>. Конечно, любое художественное произведение суверенно, то есть «герметично», но в отношении «Носа» или «Превращения» это особенно наглядно: для реализации их действия

и смысла было необходимо, чтобы «отказали» какие-то коренные законы бытия.

## 2

Точки совпадения наблюдаются и в общей эволюции обоих писателей. Уже подмечено, что фантастика в прямом смысле этого слова присуща ранним произведениям Кафки, впоследствии же она уступает место более сложным, неявным формам<sup>8</sup>. Это имеет полную аналогию в гоголевском творчестве, причем рубеж пролегает как раз через повесть «Нос», после которой фантастика в прямом смысле сходит на нет, приобретая совершенно другое качество (что не исключает наличия сходных явлений и в хронологически более ранних вещах). В книге «Поэтика Гоголя» (изд. 1-е, 1978) автор этих строк попытался подробно описать упомянутое новое качество, определив его как *нефантастическую фантастику*. Последняя выражалась в перегруппировке моментов поэтики, складывавшихся в новую более или менее цельную систему.

Суть в том, что из художественного мира полностью исключался носитель фантастики (то есть образы inferнальных сил, а также лиц, подпавших под их влияние), исключалось и само фантастическое событие (наличествовавшее еще в «Носе») — и вместо этого по тексту рассредотачивалась широкая сеть алогичных форм на уровне характеристики, сюжета, оформления авторской и прямой речи, описания пейзажа и среды и т.д. Среди этих форм — нагромождение алогизмов в суждениях персонажей и в их поступках, непроизвольное вмешательство животного в сюжет, аномалии в антураже или во внешнем виде людей и предметов, дорожная путаница и неразбериха и т.д. Многие, если не большинство подобных форм встречаются и в произведениях Кафки, где они благодаря своей интенсивности и обилию задают тон.

Характерны уже аномалии, граничащие с уродством, во внешности персонажей, вроде перепонки между средним и безымянным пальцем у Лени («Процесс»). Теодор Адорно придавал упомянутой мелкой подробности монументальное значение: в самом деле, для этой сиренообразной женщины, источающей запах перца (то есть острый запах), сексуально особенно привлекательны клиенты ее хозяина-адвоката, то есть обвиняемые, — странное пристрастие, впрочем, органически вписывающееся в этот сплошь странный мир. Контрастный пример к Лени — абсолютно правильная рука «маленькой женщины» из одноименного рассказа Кафки, необычная именно своей правильностью<sup>9</sup>. Еще пример: чиновник Сортини («Замок») с его веерообразно расходящимися от переносицы морщинами («ничего

подобного я еще не видел»). Все это вполне аналогично каким-либо странностям во внешнем виде гоголевских персонажей, например, Ивана Антоновича из «Мертвых душ», у которого «вся середина лица выступала... вперед и пошла в нос».

Сюда же нужно отнести такое явление, как полная похожесть иных персонажей, вроде двух помощников («Замок»), которые «отличались только именами, в остальном же были сходны, как змеи». Вообще, как замечает тот же Адорно, Кафка любит двоичность — любит ее и Гоголь. Вспомним Бобчинского и Добчинского или словесные маски-подобия — дядя Митяй и дядя Миняй, Мокий Кифович и Кифа Мокиевич и т.д. Мотив двоичности имеет давние традиции, уходящие в глубь художественной истории. В романтизме, в частности, он связан с кардинальной идеей: в подобии и взаимоотражении (например, отражении в водной поверхности облаков или стоящего на берегу храма, замка, дерева и т.д.) проявляется неисчерпаемость и бесконечность универсума. В произведениях же Кафки (как и Гоголя) этот высокий мотив получает другой смысл. Сходство и подобие персонажей пробуждают впечатление, будто возникли эти существа без участия живой силы, с помощью некоего автомата (по Бергсону, это основной источник комического), или же впечатление некоего каприза, «игры природы» (характерное гоголевское выражение, встречаемое, кстати, и у Кафки, — «ein Naturspiel»). Впрочем, в случае с помощниками из «Замка» добавляется другое значение: они сходны еще своей настырностью, привязчивостью, увертливостью («как змеи»).

Устойчивую сферу проявления необычного составляет у Кафки и область привычек, произвольных движений и поступков: Кламм («Замок») имел обыкновение спать в сидячем положении за письменным столом; агент («Супружеская пара») — манипулировать со своей шляпой: то повозит ее на колене, то внезапно наденет и столь же внезапно снимет и т.д.

Показателен пример из «Verschollene» («Америка») — один из чиновников «ein kleiner Geräusch mit den Zähnen vollführte». Эта деталь, никак не связанная с чиновничьей службой персонажа, по своему назначению словно должна нас к нему приблизить, представляя его со стороны бытовых привычек, слабостей, а на самом деле — отчуждает, особенно потому, что автор отказывается от обычного оборота «mit den Zähnen knirschen», создавая гротескную конструкцию<sup>10</sup>. Вспомним, что не мотивированная контекстом фокусировка на какой-либо детали внешности, иногда с лексическим сдвигом, — излюбленный прием Гоголя.

И у Гоголя, и у Кафки действие сопровождается порою шумовыми эффектами — бюрократическими, что ли. В канцелярии «шум от перьев



был большой и походил на то, как будто бы несколько телег с хвостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями» («Мертвые души»). Шумовой фон – и в комнате старосты во время разборки актов («Замок»). Особенно впечатляет прерывание монотонности внезапными звуковыми эффектами, которые в свою очередь становятся устойчивым фоном. У чиновника Сортини «везде громоздятся груды папок с делами... а так как все время оттуда то вытаскивают папки, то их туда подкладывают, и притом все делается в страшной спешке, эти груды все время обрушиваются, поэтому непрерывный грохот отличает кабинет Сортини от всех других».

Шумовые эффекты, как видим, связаны со сферой бумажного, делового производства, которое, по выражению Макса Вебера, воплощает «метафизику чиновничества» («*Metaphysik des Beamtentums*»)<sup>11</sup>. Людские связи выражаются через бумагу и с помощью бумаги (в «Замке» еще – через сходные по функции «речевые формы», прежде всего телефонные сообщения). Горы бумаг, нагромождение дел и папок – могильники человеческих отношений. Гоголь и Кафка (которые, кстати, имели и личный опыт чиновничьей службы) дали мировому искусству яркие картины формализованных, иерархических миров, с той только разницей, что у Кафки этот мир функционирует по законам механизма и если что-то отказывает, то это результат сбоя каких-то колесиков и винтиков; у Гоголя же (в полном соответствии с российскими обстоятельствами и ментальностью) возможны и «волевые решения», обходящие любую механику, вроде решения председателя палаты (в «Мертвых душах») взять с Чичикова только половину пошлинных денег, а остальные отнести «на счет какого-то другого просителя»... Общим, однако, остается понимание фактора бюрократизма как частного случая взаимоотношений. И тут мы должны остановиться еще на одном мотиве, сближающем обоих писателей.

### 3

Это мотив пространства, или, точнее, отношения человека к пространству, или – если быть еще более точным – *отношения пространства к человеку*, ибо вовсе не человек владеет пространством, инициативой выбора пути.

Дорожная путаница и неразбериха – очень характерная для Гоголя сфера проявления странно-необычного. В ранних его произведениях встречались прямые намеки на то, что это все дело нечистой силы (в «Ночи перед Рождеством» черт заставляет плутать Чуба и кума, «растягивая» перед ними дорогу; в «Вии» аналогичная ситуация предшествует встрече с ведьмой-старухой). Но в дальнейшем (в

«Мертвых душах», например) черт уходит со сцены, но дорожная путаница, неожиданные плутания персонажей, которые никак не могут найти нужный путь, — остаются.

Ситуация лабиринта, причем вне видимого влияния ирреальной силы, — и в произведениях Кафки: беспомощные блуждания Карла на корабле, доставившем его в Новый Свет, потом в загородном доме, потом в коридорах гостиницы «Оксиденталь» и т.д. («Америка»). Или еще «замок» в одноименном романе: образ этот получил самые различные толкования (по Макс Броду — символ Божественной благодати; по Альберу Камю — проекция собственных тенденций и устремлений изолированного человека, и т.д.); однако, отвлекаясь от его символики, обоснование которой всегда условно и не бесспорно, нельзя не увидеть его первичного, наглядного смысла: нечто постоянно отдаляющееся, уходящее вдаль, то, к чему землемер К. никак не может найти правильную дорогу, так как всегда сбивается и отклоняется в сторону.

Лабиринт и круг (как показано в исследовании Х.Политцера<sup>12</sup>) являются опорными элементами поэтики «Замка», одним из ее первых и последних аккордов. Странствование по лабиринту есть произвольное возвращение в исходное состояние, есть движение по кругу. И тут можно вспомнить, какое место отведено мотиву «колеса» (то есть круга) в гоголевских «Мертвых душах»: разговор о колесе на первой же странице (в Москву «доедет», а в Казань «не доедет»), переосмысление Селифаном чина своего барина («сколеской советник»), значащие имена приобретаемых Чичиковым «мертвых душ» (вроде Ивана Колеса или Григория Доезжай-не-доедешь), неисправность того же самого «колеса» перед отъездом-бегством Чичикова из города NN плюс к этому бесконечные, как говорил Андрей Белый, «боковые ходы», блуждания главного героя по российским дорогам и всеям<sup>13</sup>.

Вообще перспектива, вырисовывающаяся перед почти любым персонажем Гоголя и действительно любым персонажем Кафки, всегда обманчивая, всегда ограниченная и усеченная: каждый видит только то, что под носом. Но об этом несколько ниже.

Символ движения на месте, совмещения динамики и статики — изображение рыцаря, которое Йозеф К. рассматривает в соборе: «Казалось, что этот рыцарь внимательно за чем-то наблюдает. Странно было, что он застыл на месте без всякого движения». По этому поводу Б.Аллеманн замечает: «“Станным” является организация времени процессуального мира, в котором действительно, как в изображении рыцаря, сливаются в одно целое сильнейшая устремленность к движению и состояние покоя (Intentionalität und Stillstand)»<sup>14</sup>.

Два слова о типологии героев. Макс Брод различает разновидности персонажей Кафки: юношески наивный, не чуждый чувству справедливости Карл Росман из «Америки», многим обязанный (как говорил сам писатель) героям Диккенса; колеблющийся, мучимый противоречиями Йозеф К. из «Процесса»; упорно добывающийся своей цели К. из «Замка»<sup>15</sup>. Есть, однако, общая черта у этих и многих других героев Кафки: это не люди элиты, они относительно заурядны, обычны.

Показательна трансформация фаустовского мотива у Кафки. О предполагаемом окончании романа «Замок» Макс Брод рассказывает, опираясь на свидетельство автора: «У постели (умирающего землемера. — Ю.М.) собирается община, и из замка поступает решение о том, что хотя К. не имеет права жить в деревне, но, учитывая определенные побочные обстоятельства, ему все же разрешается здесь проживать и работать. Таким (во всяком случае, очень отдаленным и иронически редуцированным до минимума) откликом на гётевское “Чья жизнь в стремлениях прошла, / Того спасти мы можем” должен был завершиться роман, который, вероятно, можно назвать фаустовским произведением Франца Кафки... Однако этим новым Фаустом движет не стремление к последним целям и высшим познаниям человечества, но потребность в элементарнейших жизненных условиях...»<sup>16</sup>.

Аналогичное смещение в характерологии в русской литературе было намечено, в частности, Гоголем. На смену «прекрасной душе», гофмановскому типу художника (показательно уже опрошение и заземление фамилии художника из «Невского проспекта» — Пискарев вместо Палитрин) пришли чиновник Поприщин и майор Ковалев — именно они становятся объектами резкой перемены или «превращения», воображаемого, как в первом случае, или действительного — во втором.

Характерны и профессии героев Кафки: коммивояжер («Превращение»), прокурис ( «Процесс»), землемер («Замок»). Все обычно, буднично, «буржуазно». Нечто невероятное и непредвиденное вторгается в повседневный и тривиальный распорядок вещей. На контрасте экстраординарности и тривиальности построена реакция персонажей. Альбер Камю в известном эссе о Кафке писал: удивительнее всего, что герой последнего «вообще ничему не удивляется», — «по этим противоречиям узнаются черты абсурдного романа» (и абсурдной повести тоже — жанр здесь не следует понимать слишком буквально). Затем, однако, Камю вносит важное уточнение: Грегора Замзу превращение в насекомое «заботит... только потому, что патрон будет недоволен его отсутствием. Вырастают лапки, пробиваются

усики, изгибается хребет, белые точки обсыпают живот — не скажу, чтобы это совсем его не удивляло, пропал бы эффект, — но все это вызывает лишь “легкую досаду”. Все искусство Кафки в этом нюансе»<sup>17</sup>. «Нюанс» состоит в том, что удивление персонажа по поводу странного события приобретает вполне будничные, даже практический оборот. Так и гоголевского Ковалева, у которого сверхъестественным образом сбежал нос, заботит то, как он покажется «без такой заметной части тела», как будет общаться с дамами и т.д. Уже здесь, в повести «Нос», найден эффект реального отношения к ирреальности.

Этот эффект особенно возрастает там, где алогичному событию противопоставляется логика. К умозаключениям, к доводам рассудка прибегает герой «Процесса», чтобы доказать свою невиновность или по крайней мере выяснить характер вины, но все безрезультатно, так как выбраны неподходящие средства. Прокурор К. находится на почве логики, но на какой почве стоят его противники и кто эти противники?..

Это со стороны персонажа; со стороны же нашего, читательского восприятия все осложняется тем, что сама ирреальность, или невероятность, происходящего вполне сознается, но вытекающие отсюда ожидания никак не оправдываются. Кажется, вот-вот наваждение пройдет, будь то превращение Грегора Замзы в насекомое или навязанный кем-то и за что-то процесс прокурору К., и все вернется в свою обычную, естественную колею. Но этого как раз и не происходит, и из ирреального, казалось бы, вздорного допущения вытекают вполне серьезные последствия, вплоть до гибели героя.

Перечитаем финальные строки «Процесса». Йозеф К. перед убийством видит, как в окне дома появляется человек, который, казалось, протягивает к нему руки. «Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы?.. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони. Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил ему нож глубоко в сердце и повернул его дважды».

Мы уже знаем, что у Кафки диапазон повествования не всегда адекватен субъективному миру персонажа. Поэтому у автора (и соответственно читателя) есть некое смысловое преимущество: он видит больше в течении событий, но в то же время — меньше во внутренней сфере персонажа, так как резко отделен от нее, не знает, что там происходит. Совсем иной характер носят только что приведенные строки — типичный пример несобственно-прямой, или, как говорят немцы, «пережитой речи» (*erlebte Rede*). Без сомнения, автор

ведет здесь рассказ из перспективы героя, объединяет себя с героем, с его болью, недоумением, последними уже угасающими надеждами. Это место «содержит максимум участия рассказчика в своем главном герое, и не случайно Кафка позволяет себе этот относительный максимум лишь к концу романа»<sup>18</sup>. В черновом наброске этого пассажа фигурировало, кстати, авторское местоимение «я»<sup>19</sup> с вытекающей отсюда более безучастной, холодной тональностью информации. Между тем сохранение объективного момента в повествовании (эта речь все же только *несобственно-прямая*, а не *прямая*, не «внутренний монолог») позволило объединить авторскую экспрессию и сочувствие с недвусмысленной констатацией трагического финала: гибель главного персонажа подана как неотменяемый и неоспоримый факт.

В далекой от трагизма гоголевской повести, конечно, все иначе: исчезнувшая часть тела майора Ковалева оказывается на своем месте, восстанавливается статус-кво, но, заметим, — само событие не дезавуируется, что было, то было, никуда от этого не уйдешь. Тут тоже скрыт немалый эффект: художник демонстрирует ничем не сдерживаемую силу фантазии, однако он, оказывается, ничего не может поправить или изъять из того течения дел, которое совершается по какой-то своей скрытой логике.

А вообще-то правильнее говорить не о «превращении» во что-то (это только частный случай), но о *поражении*: человек поражен чем-то, достигнут врасплох. Нечто невероятно страшное запутывает в свои сети не только обратившегося в насекомое Грегора Замзу, но и сохранивших свой облик главных персонажей «Процесса», «Замка» и т.д. И возникает непроходимая грань между тем, кто поражен, и остальными: «Вы не из замка, и вы не из деревни, вы — ничто» (слова хозяйки к землемеру К.). Томас Манн, опиравшийся на исследование Макса Брода, писал, что это «специфически еврейское чувство, распространенное на художника, на человека (*auf den Künstler, den Menschen*)»<sup>20</sup>. Очевидно — *всякого* человека, ибо право на отчуждение уже не обусловлено, как в романтизме, элитарностью, интеллектуальной или национальной исключительностью и т.д. Поэтому и преимущественное положение протагониста (если можно говорить о преследовании как преимуществе) по отношению к второстепенным лицам тоже относительное: в следующий момент любой может оказаться в подобном положении.

## 5

И тут мы подходим к важнейшей тенденции, ведущей от Гоголя к Кафке; я бы определил ее как *редукцию двоемирия*. Романтический писатель, по словам Лилианы Фурст, всегда сохранял представление

о параллелизме двух миров: «мир реальности, как бы он ни был затемнен, всегда стоял рядом с миром воображения»<sup>21</sup>. Но у Гоголя, особенно после «Носа», контуры обоих миров слились, и писатель уже не нуждался в «эликсире дьявола» для того, чтобы вызвать ощущение дьяволиады, можно добавить еще — *скрытой, латентной* дьяволиады.

Тот же самый эффект, только многократно усиленный, у Кафки. Нет и намека на участие ирреальной силы в ее персонифицированном обличье, но сама дьяволиада налицо. Подвох и неожиданность подстерегают на каждом шагу. Чердачная комнатка художника Титорелли («Процесс») оказывается соединенной с судебным присутствием (каким образом — неизвестно); девчонки, досаждающие ему, «тоже имеют отношение к суду» (какое конкретно — тоже неизвестно). Пространственные, временные и прочие расстояния и связи скрадываются и сокращаются. Вместе с тем они могут бесконечно растягиваться и усложняться (аналог дорожной путаницы и «ситуации лабиринта», о чем говорилось выше): землемер полагает, что он связался наконец с замком по телефону, но это вовсе не так — кто-то мог подшутить или сказать заведомую неправду, и ответу нельзя верить.

Другой мир начинается не где-то за чертой, он здесь, посреди этого мира. Арест прокурора К. лицами неизвестной инстанции происходит в его комнате, на глазах хозяйки и соседей; в качестве понятых фигурируют его сослуживцы; наказывают стражей этого таинственного суда в помещении банка, где служит К., в каком-то чулане, причем, заглянув сюда на следующий день, можно увидеть ту же сцену экзекуции, как в остановившемся времени. Не только К., но и сослуживцы знают, что у него процесс, но никто не задумывается над его легальностью, о соотношении с наличными учреждениями и установлениями и т.д. Своеобразна сама форма ареста: в жизни К. официально ничего не меняется, ему оставлена полная свобода передвижения, работы, времяпрепровождения, и в то же время за его спиной, рядом с ним, совершается что-то непонятное и непоправимое. Другой мир прячется где-то в складках текущего, повседневного бытия, и все принимают это соседство как естественную данность.

Это не значит, что «другой мир» стремится к публичности, наоборот, в лице суда (или тех, кто выдает себя за суд) он отказывает К. в «открытом обсуждении злоупотреблений»; с тайной сопряжена деятельность многих лиц и инстанций, с которыми столкнул прокурора его «процесс»<sup>22</sup>. Но в самом полагании этой «тайны» есть что-то невозмутимо-спокойное, непреложное, никем не поставленное под сомнение. В основе криминального романа как жанра, как вида литературы лежит четкое разделение легального и нелегального, на чем и основано понятие преступления и его преследования.

В художественном мире Кафки эти сферы смешиваются или игнорируются.

Но оттого все действия персонажей, особенно главных, развиваются словно на неверной почве. Характерна полная независимость сюжета от чьей-либо субъективной воли. Ничего нельзя предвидеть или предусмотреть, все происходит иначе. Как в «правиле», сформулированном Гоголем для комедии: «уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанно<го> предмета на огромное расстояние»<sup>23</sup>.

Отсюда общее для Гоголя и Кафки нагромождение якобы целенаправленных действий, которым персонажи отдаются со всем увлечением, но которые не ведут ни к каким результатам (вроде длительных поисков в доме старосты акта о приглашении землемера). Трансформируется и понятие сюжетного противостояния в противостояние мнимое: прокурист К. в судебном разбирательстве произносит страстные речи, обличает коррупцию, беззаконие, домогается сочувствия аудитории, полагая, что чего-то добился и кого-то убедил, но все — как в вату. Это не неудача, не встреченное сопротивление, а просто «мимоговорение». Само присутствие иных персонажей кажется нонсенсом: таково появление двух «помощников» в деле, законность и уместность которого еще надо доказывать; тем не менее «помощники» К. уже прибыли и что-то делают, не вызывая никаких недоуменных чувств даже у противников землемера.

Абсурдность художественного мира Кафки Альбер Камю передавал с помощью притчи о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне. «Врач, у которого были свои идеи о психиатрическом лечении, спросил его: “А если клюнет?” — и получил суровую отповедь: “Быть того не может, идиот, это же ванна”». «Мир Кафки, — поясняет Камю, — поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет»<sup>24</sup>. Значит, герои Кафки в тайниках души сознают абсурдность окружающего и не такие уж сумасшедшие? Как бы то ни было, но они при этом самозабвенно предаются алогичным и бесцельным занятиям.

Под стать ловле рыбы в ванне эпизод из «Процесса». Адвокатам необходимо получить какую-либо информацию у ведущего дело чиновника, которого в свою очередь тяготят всякие посещения и расспросы. «Уже к утру, проработав двадцать четыре часа без видимых результатов, он подошел к входной двери, спрятавшись за ней и каждого адвоката, который пытался войти, сбрасывал с лестницы. Адвокаты собрались на лестничной площадке и стали советоваться, что им делать. С одной стороны, они не имеют права требовать, чтобы их пустили... С другой стороны, каждый проведенный вне суда день для них потерян, и проникнуть туда им очень важно. В конце кон-

цов они договорились измотать старичка. Стали посылать наверх одного адвоката за другим, те взбегали по лестнице и давали себя сбрасывать оттуда при довольно настойчивом, но, разумеется, пассивном сопротивлении, а внизу их подхватывали коллеги. Так продолжалось почти целый час, и тут старичок, уже сильно уставший от ночной работы, совсем сдал и ушел к себе в канцелярию... И только тогда они поднялись наверх и, должно быть, не посмели даже возмутиться».

Какая-то маниакальная последовательность в действиях, необъяснимый пиетет перед заведомо бесцельным образуют, быть может, кульминационную точку гротескной логики Кафки. Мы помним, что Гоголь ставил проблему все-таки в другой плоскости — отдаления цели в результате неожиданных «помешательств», то есть помех, препятствий. Тем не менее уже Гоголем намечено решение, травестирующее традиционно романтическую коллизию мечты и действительности: Хлестаков до конца и совершенно безупречно выдержал свою роль именно потому, что не имел никакой определенной цели, не вел никакой игры и ни к чему осознанно не стремился. Кафка, можно сказать, начал с этого рубежа, при всем различии его произведений по тональности и типу от гоголевских. У него есть рассказ, который в этом смысле является почти программным, — «Голодарь».

На первый взгляд перед нами — в попытке установить рекорд голодания — огромное напряжение сил, самоограничение, борьба с собой и своей плотью, а оказалось, что это требовало минимум усилий, ибо голодарь, по его признанию, сделанному перед смертью, просто еще не встречал «пищи, которая пришлось бы мне по вкусу»...

## 6

Знаменательное совпадение: эстетические суждения Гоголя и Кафки, а также их художественные вкусы (поскольку они запечатлелись в каких-либо документах) дают весьма неполное представление об их собственном творчестве. Гоголь благоговел перед Рафаэлем, но оставил без внимания, скажем, барочную живопись. В то время как Макс Брод, по его словам, в студенческие годы любил все «странное, необузданное, непристойное, циничное, безмерное, преувеличенное», его друг Кафка тяготел ко всему гармоническому и уравновешенному<sup>25</sup>. Возможно, в отношении Кафки мемуарист упрощал, но большая доля истины здесь была. «Совершенно случайно, — отмечал другой автор, — что в чешской литературе Кафку больше всего очаровывала “Бабушка” Божены Немцовой, книга, в которой буквально пропета хвалебная песнь гармонической жизни, подлинным человеческим отношениям»<sup>26</sup>.



Все это имеет глубокий смысл, выходящий за рамки нашей темы. По широко распространенному мнению, эстетические суждения писателя являются прямой проекцией его творчества, как бы продолжением или мотивировкой (обоснованием) последнего. На самом деле они отражают лишь часть общего объема собственно художественной деятельности, а иногда даже находятся с нею в непростых, конфликтных отношениях. Все это хорошо видно на примере Кафки.

С одной стороны, он тянулся к произведениям Серена Кьеркегора, в которых находил сложное решение антиномии морали и религии, соответствовавшее его собственному трагическому мироощущению<sup>27</sup>; считал «кровно близкими» себе Клейста, Грильпарцера, Флобера, Достоевского (дневниковая запись от сентября 1913 г.). С другой – в произведениях, подобных повести Божены Немцовой, он искал некий противовес этим художественным импульсам и если не путеводную надежную нить из лабиринта, то все же некое ощущение устойчивости и определенности. И это тяготение к противоположному характеризовало способ его эстетической ориентации.

Крайне показателен отзыв Кафки о рисунках Оскара Кокошки к книге Альберта Эренштайна «Тубуч»: «Я их не понимаю. Рисунок – производное от слов “рисовать”, “разрисовывать”, “обрисовывать”. Мне они обрисовывают лишь великий внутренний хаос и сумятицу художника». По поводу другой картины Кокошки, изображающей Прагу и выставленной на вернисаже экспрессионистов, писатель сказал: «...на картине крыши улетают. Купола как зонтики на ветру. Весь город взлетает и улетает. Но Прага стоит – вопреки всем внутренним раздорам»<sup>28</sup>. И это говорит автор «Описания борьбы», странного, фантастического рассказа, действие которого происходит в призрачном городе, причудливо отразившем, в частности, впечатления от Праги!..

Разумеется, такая эстетическая ориентация, которую мы назвали тяготением к противоположному, находила преломление и в художественном творчестве Кафки, хотя несколько иначе, чем у Гоголя.

Ощущение устойчивости мира русский писатель (по крайней мере, начиная с «Мертвых душ») пытался сохранить в авторской партии своих произведений – прежде всего это относится к лирическим пассажам поэмы, например, рассуждению о «прямом пути» и уводящих в сторону, в «непроходимое захолустье» дорогах, – своего рода напутствие, как выбраться из «лабиринта». У Кафки такой авторской партии нет, или же она сведена к минимуму, или же, вместо того чтобы устанавливать перспективу и вносить ясность, она еще больше будоражит совесть и обескураживает мысль (финал «Процесса»). Именно поэтому гоголевский стиль красочнее, теплее, подчас риторичнее, и определение «холодный гротеск», применяемое В.Кайзером к Кафке, к русскому писателю, пожалуй, не подойдет.

У Кафки наблюдается другой способ художественной реализации названной тенденции – так сказать, жанрово-дифференцированный. Тут уместно вновь сослаться на Макса Брода, чье восприятие Кафки так отличается от сегодняшнего, да и от складывавшегося уже в его время. Брод подчеркивал «позитивное, дружественное по отношению к жизни, земное начало» его творчества, в котором «потерянность, отчуждение, отчаяние, трагизм не играли решающей роли»<sup>29</sup>. Но в другом месте критик делает знаменательную оговорку о том, что это ощущение оптимистичности и веры в разум он черпает из афоризмов Кафки, ибо здесь, как и в некоторых своих письмах, писатель «принуждает себя к самоконтролю», в то время как «в романах и очерках», «подчиняясь повествовательной форме (*um erzählerische Gestalt willen*), он отдается своему творящему гению, своему порою в высшей степени жестокому воображению»<sup>30</sup>. Не очень логично то, что критик отдал пальму первенства вещам, где Кафка «принуждает себя к самоконтролю», перед произведениями, где он действует стихийнее и свободнее, однако само различие жанров по их экзистенциальной наполненности имело свое основание. Очевидно, афоризмы, по крайней мере некоторые, играли ту роль противовеса, которая, вне художественного творчества Кафки, приходилась на «чужие» произведения вроде повести Немцовой. У Гоголя, нужно добавить, подобная роль выпадала еще на его литературную критику (особенно автокомментарий к собственным вещам) и, конечно, на письма, объединенные и стилизованные им в качестве самостоятельного произведения («Выбранные места из переписки с друзьями»).

## 7

Доказано воздействие Достоевского на Кафку как на автора «Процесса». Существует даже мнение, что «Процесс» представляет собою прямой ответ на «Преступление и наказание», подобно тому как «Америка» является репликой Диккенсу<sup>31</sup>. «Ответ» формируется в русле так называемого философски-криминального, или, как считал Адорно, детективного, жанра. «Его большие произведения – это одновременно детективные романы, в которых разоблачить преступника не удастся»<sup>32</sup>. Другое дело – «Преступление и наказание», где, как все помнят, преступник выводится на чистую воду. Но различие не только в этом.

У Кафки известен обвиняемый, но неизвестны обвинители; больше того, неизвестно преступление, его состав, мотивы. Неизвестны законы, по которым его судят. «Герои “Процесса” и “Замка” виновны не потому, что на них лежит вина, – нет ее на них; они виновны в том, что попытались добиться для себя справедливости»<sup>33</sup>.

Далее, «обвиняемый» у Кафки – вовсе не мученик идеи, как Раскольников или Иван Карамазов, не тот, кто стремится «мысль разрешить»; он вообще не идеолог, у него свои, частные, вполне житейские интересы, впрочем, вполне естественные и законные. Он зауряден, обычен, массовиден, если не пошл. Во всем происходящем нет никакой его инициативы или почина. И тем не менее «наказание» или, во всяком случае, постигшая его перемена, последовавшая за неназванной виной, – непреложный факт, каким бы он ни казался многозначным и сложным.

Кафка попадает тем самым в поле действия художественной мысли Гоголя, отчасти, может быть, сознательно, но главным образом объективно. Имея в виду трансформацию им традиций «Преступления и наказания» в направлении, близком гоголевской поэтике, можно сказать, что Кафка движется от генетических или контактных литературных связей к типологическим.

Проведенные параллели между двумя художниками вовсе не говорят об их тождестве. Характерна, например, незамкнутость пространственных измерений у Гоголя, в отличие от Кафки. Если же такая замкнутость налицо, то она взаимодействует с открытостью перспективы, борется с нею, из чего возникают дополнительные смысловые эффекты (так в «Мертвых душах»: с одной стороны, ограниченные и изолированные друг от друга «углы», в которых, как в клетках, заключены помещики; с другой – бесконечные пространства, уходящая в необозримую даль панорама Руси). И все же у обоих писателей есть сходство принципиальное. Дело в том, что в смысле развития особого качества фантастики и запечатлевшейся в ней абсурдистской и иррациональной тенденции Гоголь подготовил творчество Кафки, вероятно, в большей мере, чем это сделали многие другие классики, в частности немецкие романтики. «Даже в романтических произведениях Э.Т.А.Гофмана, где дверная ручка неожиданно превращается в змею (подразумевается «Золотой горшок». – Ю.М.), речь идет о вторжении определенно более высокого мира мечты и духа в эмпирическую сферу. У Кафки же иерархия расположения образов устранена»<sup>34</sup>. То же самое имело место и у Гоголя. Но одновременно Кафка унаследовал и всю вытекающую отсюда знакомую уже Гоголю проблематику разлада, состоящую в поисках противовеса и устойчивости, а также в мучительном, обессиливающем сознании их необходимости и недостижимости.

## 8

Общее место современной критики: Кафка и Гоголь опередили время, предвосхитив то, что довелось увидеть и почувствовать людям

середины и второй половины XX в. Теодор Адорно сказал о Кафке: «Сбылись его пророчества террора и пыток — и не только эти: под лозунгом “Государство и партия” заседала на чердаках и буйствовала в трактирах, как Гитлер с Геббельсом в “Кайзерхофе”, банда заговорщиков... В “Замке” чиновники — как эсэсовцы — носят особую форму, которую не имеющий на нее права в крайнем случае может сам себе пошить, — такой же самозваной была и элита фашизма. Арест превращается в налет, суд — в акт насилия. С этой партией у ее потенциальных жертв постоянно идут некие сомнительные, извращенные сношения — как с кафковскими недосыгаемыми инстанциями...»<sup>35</sup>.

Фридрих Дюрренматт расширил круг потенциальных адресатов гротесков Кафки. Образ «необозримой администрации» из «Замка» «стал сегодня политической реальностью»:

«Если в XV веке германский император Фридрих III вместе со своей администрацией, состоявшей из канцлера и, вероятно, нескольких писарей, проехал через всю страну на одной бычьей повозке, то сегодня все быки Федеративной Республики были бы не в состоянии перевезти ее администрацию». «В коммунистических же странах господствующее положение администрации выражается и в языке. Правит не президент или премьер-министр, а секретарь...» «И администрация США заключена в “Замке” Кафки. Пусть эта администрация время от времени подвергается частичной перетряске, она сохраняется как целое и остается такой же необозримой, как любая другая администрация в других частях замка»<sup>36</sup>.

В смысле *такой* актуальности Гоголь не идет ни в какое сравнение с Кафкой. Какие могут быть параллели между взятками борзыми щенками, которые берет Ляпкин-Тяпкин, и современным безудержным хищничеством и коррупцией? Между высеченной ни за что ни про что унтер-офицерской вдовой и государственным подавлением и уничтожением тысяч и миллионов граждан, своих и чужих? Можно вполне понять сегодняшних читателей (особенно молодых), искренне недоумевающих, из-за чего вокруг Гоголя разгорался такой сыр-бор и чем не угодили такие «милашки», как Хлестаков или Чичиков.

Очевидно, есть вещи посильнее состава преступлений и иерархии пороков. Это сама природа или, как говорил Гоголь, «состав» мироощущения художника и, соответственно, структура его произведений. И поэтому к тому, что уже сказано выше о сходстве двух писателей, добавим еще один штрих.

Одна из главных эмоций, наполняющих произведения Кафки, — страх. Это была и личная, биографическая черта писателя: страх перед отцом, страх накануне женитьбы и т.д.<sup>37</sup>. Понятие страха у Каф-

ки отчасти восходит к Кьеркегору, к которому он, как уже говорилось, проявлял большой интерес. Дело в том, что именно датский философ провел грань между двумя видами страха — «Furcht» и «Angst». Первый вид относится «к нечто определенному», в то время как второй вид связан с духом (Geist) и имеет общий, неконкретный характер. Поэтому животному не свойствен такой страх, как Angst, ибо в своей естественности оно не обладает духовностью<sup>38</sup>. Увы, этот вид страха слишком знаком героям Кафки, постоянно ожидающим опасность не от конкретного лица, но — ниоткуда или (как в «Процессе» и «Замке») «сверху».

А гоголевские герои? Характерен «Ревизор»: дело не только в том, что это разлитое море страха (его персонажи трясутся, «как лист», смотрят друг на друга «выпучив глаза» и т.д.), но прежде всего в том, что это *особый* страх — перед «ревизором». Друг друга они так не боятся, но Хлестаков для них — высшая инстанция, страшная, непонятная, таинственная, от которой всего можно ожидать. Это эманация высшей силы, пусть в ее недолжном, извращенном обличье. Но острота переживаний, особая форма страха — именно оттого, что переживается все это как встреча с самим роком. «Страшная месть» (в одноименной повести) именно потому «страшная», отличающаяся от других видов мести, что это месть самого Бога.

Справедлива ли, добра ли высшая власть к человеку? Применительно к Кафке есть такая точка зрения: «Подобно другим религиозным писателям, смысл этого мира он полагает в Боге. Но вне мира. Поэтому для Кафки смысл этого мира непостижим. Все, что есть Бог, невольно предстает лишенным смысла — бессмысленна справедливость, бессмысленна небесная милость. Человек не знает, почему он виновен, почему над ним устроен процесс, почему он приговорен к смерти и казнен и каким образом можно обрести милость. Кафка отклоняет не веру в Бога, но веру в возможность его постижения. Поэтому для него не имеет смысла вопрос, справедлив Бог или несправедлив, милостив или нет, так же как и вопрос, бессмыслен ли этот мир или исполнен смысла. Человек должен подчиниться абсурдности Бога, или он обречен на то, чтобы задавать бессмысленные вопросы, на которые нет ответа»<sup>39</sup>. Соответственно в таких произведениях, как «Превращение», «Процесс» и «Замок», видят парафраз старозаветных историй о жертвоприношении Авраамом своего сына Исаака и об испытаниях Иова. Не следует только упускать из виду и различия: рука Авраама была в последний момент отведена Божьим ангелом, страдания Иова вознаграждены высшей силой; милость же к героям упомянутых произведений Кафки так и не была явлена или же пришла слишком поздно...

Может быть, все происходит оттого, что между Богом и страждущими затесался сонм видимых или невидимых посредников? Этот вопрос подсказывают параболы Кафки о том, каким образом «закон» или важная «весть» достигают простого смертного, — «Перед Законом», более раннее «Введение к Закону» (в девятой главе романа «Процесс») и «Как строилась китайская стена». Труден, извилист, прихотлив путь высшего послания, которое так и не дошло до адресата... Значит, при другом стечении обстоятельств возможен другой результат?

Во всяком случае, неопределенность и неопределимость таких категорий, как «судилище» (в «Процессе») или «замок», открывают возможность для различных моральных применений. Одно из них сделал тот же Дюрренматт: «Человек может подчиниться абсурдному Богу, но не абсурдному правительству»<sup>40</sup>. Другой вывод состоит в том, что никакого отношения гротески Кафки к общественным институтам не имеют<sup>41</sup>, что «виноват» сам герой, скажем, прокурисст К., ибо его процесс не что иное, как внутренняя податливость обвинению. Этой точке зрения как будто бы идет навстречу и сам автор: «Никто не может удовлетвориться одним знанием, но должен стремиться к тому, чтобы в соответствии с ним действовать. Для этого ему, правда, не дана сила, и он должен поэтому погубить себя (sich zerstören), даже рискуя тем, что взамен не получит необходимую силу, но ему ничего не остается, кроме этой последней попытки»<sup>42</sup>. Это напоминает вопрос, заданный прокуриссту К.: как ты можешь утверждать, что невиновен, когда не знаешь, по какому закону тебя судят? Человек в высшем смысле всегда грешен, всегда «виновен», но не забудем, что это лишь реплика одного из персонажей, а приведенные слова самого Кафки принадлежат одному из его «афоризмов», тех самых афоризмов, которые Макс Брод предпочитал другим вещам ввиду (как сказали бы уже наши критики) «ясности идейной позиции». Все это, конечно, не отменяет возможности моральных выводов и применений, в том числе и переадресовки содержательного материала произведений самой личности, ее субъективным возможностям, ответственности, чувству долга и т.д., — только заставляет помнить об относительности и неокончателности подобных операций.

Что касается Гоголя, то традиция такой «переадресовки» достаточно известна, причем обусловлена она сходной структурой художественного текста. Именно потому, что, скажем, категория «немой сцены» в «Ревизоре» так же таинственно-неопределенна и глубока, как понятия «судилища» или «процесса» у Кафки, возможно было толковать ее и в моральном смысле, в том числе — вместе с автором — и как эсхатологическое предвестие Страшного суда.

В чем своеобразие, в чем же сила такой художественной структуры? Это легко прояснить с помощью проводимого Максом Бродом сопоставления аллегории и символа (в данном случае с ним полностью можно согласиться): «Аллегория возникает, когда вместо одного говорят другое, но это другое само по себе несущественно. Якорь, означающий надежду, не интересует нас в своем качестве как якорь. Неважно, какого он цвета, формы и величины... Но стойкий оловянный солдатик Андерсена, воплощающий и полное терпения и любви сердце, и многое другое, уходящее в бесконечность, близок нам именно как оловянный солдатик, со своей личной, детально разработанной судьбой. Оловянный солдатик — уже не аллегория, а символ»<sup>43</sup>. То же самое можно сказать о произведениях Гоголя и Кафки, которые благодаря соединению неотразимой конкретности и таинственной неопределенности достигают высшей степени символизации и многозначности.

1999

### Примечания

<sup>1</sup> Мы не касаемся всей истории интерпретации Кафки в отечественном литературоведении и тем более истории его русских переводов. Последней проблеме посвящена статья: *Кацева Е.* Франц Кафка — по-русски. Вместо послесловия // *Франц Кафка.* Собр. соч. В 4-х т. Т. 4. СПб., 1995.

<sup>2</sup> В дневниковой записи от 14 февраля 1915 г. Кафка, говоря о «бесконечной притягательной силе России», упоминает «гоголевскую тройку» (из «Мертвых душ»), а несколько позже, 14 марта, его же «статью о лирике» (вероятно, «О лиризме наших поэтов» из «Выбранных мест из переписки с друзьями») // *Kafka F.* Tagebücher 1910–1923. Frankfurt am Main, 1976. S. 289, 291.

<sup>3</sup> «For Roman Jakobson...». The Hague, 1956. S. 102.

<sup>4</sup> Классическим примером этой свойственной сновидениям логики совмещения и перетекания образов один в другой может служить сон Шпоньки (в заключение повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»): «жена» превращается в «материю», сам Иван Федорович — в «колокол» и т.д. У Кафки есть похожий пример (разумеется, выдержанный в другой тональности): в письме к Милене он рассказывает, как во сне он и Милена попеременно превращались друг в друга, при этом их охватывал огонь, который они тушили (*Kafka F.* Briefe an Milena. Frankfurt am Main, 1977. S. 178).

<sup>5</sup> *Karst R.* Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Realen. Kafka und Gogol // *Literatur und Kritik.* Osterreichische Monatsschrift, 1980, Februar. S. 35.

<sup>6</sup> *Allemann B.* Kafka. Der Prozess // *Der deutsche Roman...*, B. 2. Düsseldorf, 1963. S. 236.

<sup>7</sup> *Адорно Т.* Заметки о Кафке // *Звезда*, 1996, № 12. С. 128.

<sup>8</sup> *Kayser W.* The Grotesque in Art and Literature. New York; Toronto, 1966. P. 147.

<sup>9</sup> Ср.: *Nicolai R.R.* «Eine kleine Frau» im Motivgeflecht Kafkas // *Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart*, herausgegeben von Sabine Cramer. München, 1996. S. 89–115.

<sup>10</sup> *Robertson R.* Kafka. Judentum. Gesellschaft. Literatur. Stuttgart, 1988 S. 79–80. Здесь также дана ссылка на книгу, оставшуюся мне недоступной: *Walser M.* Beschreibung einer Form. München, 1961. S. 71.

<sup>11</sup> *Weber M.* Wirtschaft und Gesellschaft. Köln-Berlin, 1964.

<sup>12</sup> *Politzer H.* Franz Kafka. Der Künstler. Frankfurt am Main, 1978.

<sup>13</sup> Здесь позволю себе небольшое отступление. В свое время пьесу В. Баясного по «Мертвым душам», которую Анатолий Эфрос намеревался поставить в Театре на Малой Бронной, никак не пропускали чиновники из Управления культуры. Наконец было назначено решающее обсуждение на коллегии Министерства культуры СССР. Анатолий Васильевич для защиты пьесы попросил меня подготовить «большую ученую речь», что я и сделал. Надо сказать, что коллегия, в общем, отнеслась к произведению вполне благожелательно и все утвердила, кроме одного – названия... Дело в том, что пьеса была озаглавлена «Колесо», и это название замечательно соответствовало духу всей постановки, и в частности декорациям, выполненным Левенталем (огромный нависший над сценой обруч колеса). Как ни убеждал присутствовавших Анатолий Васильевич (я тоже, помнится, приводил разные аргументы, ссылаясь и на разговор двух мужиков, и на «сколеского советника», и на Андрея Белого, касавшегося этой проблемы), ничего не помогло. Наконец член коллегии Солодовников, бывший директор Большого театра (в общем, весьма благожелательно отнесшийся к пьесе), предложил заменить «Колесо» – «Дорогой»; под этим названием спектакль и увидел свет рампы. Чем же так напугало «Колесо»? Конечно же, мыслью о блужданиях, мельтешении, повторении того, что было, – о замкнутом круге.

<sup>14</sup> *Alleman B.* Op. cit. С. 281.

<sup>15</sup> *Brod M.* *Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas.* Frankfurt am Main, 1959. S. 37–38.

<sup>16</sup> *Brod M.* Nachwort zur ersten Ausgabe // *Kafka F.* *Das Schloss.* Frankfurt am Main, 1996. S. 347.

<sup>17</sup> *Камю А.* Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки // *Сумерки богов.* М., 1989. С. 309–310, 311–312.

<sup>18</sup> *Alleman B.* Op. cit. С. 240. В этом эпизоде, отмечает другой исследователь, точка зрения незаметно перемещается «от рассказчика к переживающему», к герою (*Miller N.* *Erlebte uns Verschleierte Rede* // *Akzente.* 1958. 5. S. 214).

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Mann Th.* *Gesammelte Werke.* В. II. Berlin, 1955. S. 609.

<sup>21</sup> *Furst L.* Kafka and the Romantik. Imagination in Mosaik // *A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas*, III/4, 1970 P. 85.

<sup>22</sup> Ср.: *Nicolai R.R.* Op. cit. С. 97.

<sup>23</sup> *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. 9. [М.], 1952. С. 18–19.

<sup>24</sup> *Камю А.* Указ. соч. С. 312.

<sup>25</sup> *Brod M.* *Franz Kafka. Eine Biographie.* Prag, 1937. S. 59.

<sup>26</sup> *Frynta E., Lukas J.* *Franz Kafka lebte in Prag.* Prag, 1960. S. 140.

<sup>27</sup> По свидетельству Макса Брода, «Страх и трепет» («Furcht und Zittern») Кьеркегора принадлежал к числу любимых сочинений Кафки (*Brod M.* Nachwort zur ersten Ausgabe. S. 352). См. также: *Зусман В.Г.* *Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Монография.* Нижний Новгород, 1996. С. 82 и след.

<sup>28</sup> «Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой». Перевод Е. Кацевой // *Кафка Ф.* Указ. изд. Т. 4. С. 408.

<sup>29</sup> *Brod M.* *Franz Kafka...* S. 208.

<sup>30</sup> *Max Brod.* *Verzweiflung und Erlösung...* S. 20.

<sup>31</sup> См., напр.: *Dodd W.J.* Varieties of Influence: on Kafka's Indebtness to Dostoevskii // *Journal of European Studies*, 1984. № 14. P. 262–263.

<sup>32</sup> *Адорно Т.* Указ. соч. С. 133.

<sup>33</sup> *Там же.* С. 136.

<sup>34</sup> *Emrich W.* *Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung.* Frankfurt am Main–Bonn, 1960. S. 253.

<sup>35</sup> *Адорно Т.* Указ. соч. С. 129.

<sup>36</sup> *Dürrenmatt F.* *Dramaturgisches und Kritisches Theatralischen Schriften und Reden.* В. 2. Zürich, 1972. S. 262–263.

<sup>37</sup> См.: *Kafka F.* *Brief an den Vater.* Nachwort. Stuttgart, 1995. S. 106–107.



<sup>38</sup> *Kierkegaard S. Der Begriff Angst // Sören Kierkegaard. Gesammelte Werke, Abt. 11 und 12. 1965. S. 40.*

<sup>39</sup> *Dürrenmatt F. Op. cit. S. 263–264.*

<sup>40</sup> *Ibid. S. 264.*

<sup>41</sup> Эта точка зрения особенно популярна сегодня. Новейший пример: рассказ Кафки «В исправительной колонии» – «отнюдь не политическая параболa, в которой изображаются ужасы современного лагеря уничтожения. Напротив... это такое изображение процесса казни, от которого отчужден любой комментарий. Загадка машины смерти заключена в ритуальной аккумуляции образа ужасного». Если рассказ прочитывается как изображение «процесса самоуничтожения», это не отменяет того факта, что писателем «предложены образы, которые молчат» (*Bohrer K.H. Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis // Merkur, Н. 4. Stuttgart, 1988. S. 239*). К этому необходимо все же добавить, что «молчание» образов есть свойство их природы, их «язык», что и позволяет делать соответствующие политические и общественные применения.

<sup>42</sup> Цит. по кн.: *Allemann B. Op. cit. S. 287.*

<sup>43</sup> *Brod M. Franz Kafka... S. 237.*

# XXVIII. Укрощение гротеска

(Об одной тенденции позднего Гоголя)

## 1

Как видно из названия этих заметок, речь идет о тенденции в сфере поэтики, однако начать придется с категорий онтологических, прежде всего категории зла, поскольку, как известно, гротеск со всем этим неразрывно связан. В статье «Светлое воскресенье», завершающей «Выбранные места из переписки с друзьями», между прочим, сказано: «Дьявол выступил уже без маски в мир. Дух гордости перестал уже являться в разных образах и пугать суеверных людей, он явился в собственном своем виде» (VIII, с. 415). Между тем это утверждение, произнесенное чуть ли не категорическим тоном декларации, не совсем соответствует логике гоголевского творчества — от ранних произведений к более поздним.

Дело в том, что «в собственном своем виде», так сказать, *in corpore*, нечистая сила выступает именно в ранних произведениях Гоголя: многочисленный сонм чёртей и ведьм в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», колдун в «Страшной мести» из тех же «Вечеров», предводитель страшных существ Вий в одноименной повести, дьявольский ростовщик Петромихали — по версии религиозного живописца, сам Антихрист — в первой редакции «Портрета».

Со временем, однако, статус нечистой силы в гоголевском художественном мире заметно изменился. В аспекте поэтики это выразилось в трансформации персонажей, являющихся суверенными источниками фантастических событий, то есть персонажей, которых мы называем *носителями фантастики*. Вначале Гоголь отодвинул носителя фантастики в прошлое, в предысторию действия, оставив в современном временном плане его влияние, «след». Затем Гоголь снял носителя фантастики, пародируя поэтику романтической тайны, сна и т.д. (полнее всего этот фазис воплотился в повести «Нос»). И наконец, он обратился к «натуре», вообще освобожденной от носителя фантастики, но сполна сохранившей фантастичность. Фантастика ушла в быт, вещи, повседневные обстоятельства и поведение людей, в их способ мыслить и говорить. С точки зрения поэтики это выра-

зилось в многочисленных формах странного вмешательства животного в действия, дорожной путаницы и неразберихи, алогичных умозаключений как персонажей, так и повествователя, произвольных гримас, неконтролируемых телесных движений, субстантивированных действий<sup>1</sup> и т.д. Словом, выразилось во всей совокупности примет, которые составляют гоголевский гротескный стиль, точнее, переход гротеска на преимущественно стилистический уровень текста.

Это явление мне уже приходилось неоднократно описывать (прежде всего, в монографии «Поэтика Гоголя» — см. наст. изд., с. 107 и далее) — поэтому не буду повторяться. Но должен отметить, что ко времени, к которому относится статья «Светлое воскресенье», то есть к середине 1840-х годов, этот процесс продолжался и даже усиливался. И нет ни одного произведения Гоголя указанной и более поздней поры, в котором бы дьявол или чёрт действительно выступал в собственном обличье. Соответствующие, так сказать, inferнальные ассоциации вводятся лишь косвенно, с помощью сторонних уподоблений или сравнений, зачастую не отличимых от чисто словесных, ходовых, риторических оборотов. Так, о Чичикове, проявлявшем на таможне чудеса проницательности, «начальство изыяснялось, что это был *чёрт*, а не человек». Манилов своей неопределенностью и безличием вызовет реплику «*Чёрт* знает, что такое!» О внешности старого понытчика (тоже «Мертвые души») сказано, что «частые рябины и ухабины, истыкавшие их, причисляли его к числу тех лиц, на которых, по народному выражению, *чёрт приходил по ночам молотить горох*». Наконец, облик портного Петровича из «Шинели», используя гоголевское словечко, буквально «истыкан» inferнальными деталями: у него кривой глаз, что дает основание жене называть его «*одноглазым чёртом*», «рябизна по всему лицу» (тоже результат молотбы гороха чёртями?); он «охотник заламывать *чёрт* знает какие цены»; он упрямится, «точно как будто его *чёрт* толкнул» и т.д. Последние два случая — со старым понытчиком и Петровичем — заслуживают особого рассмотрения.

Но вначале еще одно общее соображение — об этических аспектах фантастики, то есть об ее соотношении со злом. Дело в том, что у Гоголя первой половины 1830-х годов лишь в одном случае ирреальная сила откровенно добрая (утопленница-панночка в «Майской ночи...»), во всех остальных — определенно злая, различен лишь калибр зла, от мелкого каверзничества чёрта в «Ночи перед Рождеством» до губительного влияния Басаврюка, «дьявола в человеческом образе», или колдуна — великого грешника, или Петромихали, ассоциируемого с Антихристом. Феномен Мефистофеля («Я часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла») с гоголевской ирреальной силой не соотносится, даже если результат ее действия бла-

готовлен, то есть конкретно — реализует матримониальные устремления любящих. Таково содействие чёрта Вакуле в «Ночи перед Рождеством»; в аспекте поэтики тут объединены две традиции — собственно фольклорная (чудесный помощник) и комедийная (слуга как активный двигатель интриги и устроитель судьбы молодых). Однако чёрт способствует удаче Вакулы отнюдь не в силу своего свободного выбора или чувства благодарности, но подчиняясь воле и хитрости благочестивого героя. Ближе к мифистофелевскому феномену ситуация помощи Грицько со стороны цыган в «Сорочинской ярмарке», поскольку они предположительно связаны с подземным хтоническим миром. Однако мы не можем квалифицировать их устремления как определенно злые или добрые в отношении кого-либо из героев — у них просто *свои* интересы («Что, Грицько, худо мы сделали свое дело? <...> Волы ведь теперь мои?»). Словом, в гоголевском художественном мире в целом действует другой, «немефистофелевский» принцип: ирреальные силы *хотят* зла и поступают *в интересах* зла; вопрос лишь в том, насколько им это удастся. А это значит, что и этическая направленность гоголевского гротеска (или гротескного стиля) преимущественно негативная.

## 2

Возвращаясь к таким персонажам, как старый повытчик и Петрович, мы должны сказать, что эти случаи в этическом аспекте более сложные. Можно ли вообще считать эти лица агентами зла? С одной стороны, старый повытчик являет собой образ «каменной бесчувственности и непоколебимости»; «ничего не было в нем ровно: ни злодейского, ни доброго, и что-то страшное являлось в сем отсутствии всего». Эта та форма обезличенности, гладкости, опустошенности, которые в гоголевском художественном мире представляют одну из высших степеней демонизма, причем в его повседневном, почти бытовом, недемоническом (= нефантастическом) выражении (вспомним восклицание о не имеющем ничего своего Манилове «Чёрт знает, что такое!» — в отношении старого повытчика эта реакция еще более уместна). Но с другой стороны, тенденция этого персонажа иная, неожиданная: в видах будущего своей дочери он обнаруживает и человеческое чувство, и интерес, и именно он в конце концов выступает в роли жертвы и обманутого Чичиковым («Надул, надул, *чёртов* сын!»). Однако в одном отношении статус этого персонажа что ли повышен: встреча с ним имеет некий судьбоносный, роковой смысл, правда, в отношении не его самого, но Чичикова, для которого поступок со старым повытчиком означил поворотный рубеж на жизненном пути; назовем эту сюжетную ситуацию *эффектом порога* («Это был самый

трудный порог, через который перешагнул он /Чичиков/. С этих пор пошло легче и успешнее»).

Что же касается Петровича, то его, с легкой руки Д. Чижевского, определенно принято рассматривать как агента зла. При этом к inferнальным деталям, упомянутым выше, прибавлено много других, довольно спорных, например, «манера покачивать головой и маркированное пристрастие к табаку» (тут я цитирую Михаила Вайскопфа), «справедливо расцененное многими западными исследователями как одно из указаний на бесовскую природу Петровича»<sup>2</sup>. Но вспомним, что пристрастие к «люльке с табаком» отличало и Тараса Бульбу, послужив даже амбициозным поводом для его гибели («...Не хочу, чтобы и люлька досталась вражьим ляхам!»), — Тарасу Бульбе, однако, эта слабость сошла с рук, и никто его в связях с бесами не обвинил, а вот Петровичу не сошла...

Внутренняя же логика такого толкования в том, что приобретение Акакием Акакиевичем новой шинели интерпретируется как ситуация грехопадения, в которой Петровичу отводится роль змея-искусителя. Грехопадение якобы выразилось в переходе из состояния невинности, духовной углубленности и самодостаточности в мир материальной суетности и привязанности к вещам. Дмитрий Чижевский: «На пути к приобретению шинели Акакий Акакиевич вступил на путь “накопительства” или “приобретательства”, примкнув к приобретаемым Гоголя», включая «Чарткова, Чичикова и «игроков». «...Главной задачей “Шинели” было — указать на опасность даже мелочей, даже повседневности, на опасность, гибельность страсти, “страстных увлечений”, независимо от их объекта, даже если их объектом является шинель»<sup>3</sup> — Алексей Ремизов: повесть выражает «жалость к «мизерному» человеку, задушенному жабой — страстью к шинели...»<sup>4</sup>. Anthony Hippisley: Гоголь в духе Юнга—Штиллинга развивает мысль о роковой привязанности непросветленной души к земным благам в ущерб ценностям высшим и духовным<sup>5</sup>.

Между тем реальная ситуация, в которой оказался главный герой, и сложнее и проще, и в то же время более драматична и более обыденна. Прежде всего, вполне извинительна овладевшая Акакием Акакиевичем идея новой шинели: в конце концов, это не предмет роскоши, особого комфорта, но вещь самая скромная и насущно необходимая. Рискую повториться, замечу вновь, что аскеза — это искусство, налагаемое *добровольно и на себя*, а не на других лиц; в случае с Башмачкиным получилось так, что трудный подвиг категорически потребован от него читателями-интерпретаторами. Проводимые при этом параллели к личным обстоятельствам и комментариям писателя не только не совсем корректны, — ввиду непозволительного сближения художественного текста и биографии его автора, — но и не точны:

Гоголь мог довольствоваться малым, быть непритязательным, но не отказывал себе в насущной пище и одежде (положение изменилось буквально в последние недели и дни, перед самой смертью, — но это особая тема). Не совсем верно, явно схематично обозначена и эволюция Акакия Акакиевича — от духовной полноты к внешнему и вещному. Напротив, вместе с идеей шинели в нем появились проблески незнакомых ему, новых чувств, обычных для нормального человека, но в Башмачкине словно атрофированных и сохранявшихся до сих пор лишь в виде смутного намека («...Встретил вещь вовсе незнакомую, но о которой, однако же, все-таки у каждого сохраняется какое-то чутье...»).

Словом, состояние главного героя можно определенно охарактеризовать как возвышение до нового, еще незнакомое ему, человеческого уровня, со всеми скрытыми в последнем коллизиями и опасностями. Если это и напоминает ситуацию грехопадения, то в том диалектическом смысле, в каком толкует ее Гегель в своей «Философии религии»: «Человек вкушает от древа и приходит к познанию добра и зла. Трудность, однако, состоит в том, что Бог будто бы запретил человеку достигнуть такого познания, ибо это познание как раз и составляет характер духа: дух есть дух только благодаря сознанию, а высшее сознание как раз и заключается в познании добра и зла. Как же это можно было запретить?»<sup>6</sup>. «Состояние невинности», по Гегелю, должно было быть снято, «как только возникает сознание духа. Это вечная история, и в этом природа человека»<sup>7</sup>. Где-то у начала этой ситуации оказался и гоголевский персонаж — именно у начала, потому что дальнейшее его движение было прервано, оборвано роковым стечением обстоятельств и вмешательством других лиц.

Отсюда и особая функция Петровича, явно превышающая роль простого адского искусителя. «Казалось, он чувствовал в полной мере, что *сделал немалое дело* и что вдруг показал в себе бездну, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново». В сознаваемом Петровичем бытовом плане это гордость работника, смастерившего новую вещь. В несознаваемом им «метафизическом» плане это нечто большее: «немалое дело» означило содействие Петровича новому состоянию его клиента. В этом смысле Петрович сходен со старым понытчиком: оба знаменуют в отношении главного персонажа, Чичикова или Акакия Акакиевича, *эфф-фект порога*, с тем только различием, что для первого это действительно путь преступлений, корысти, словом, зла, а для второго — более сложное состояние, чреватое различными возможностями, в том числе и перспективой зла, но вовсе к ней не сводимое.

В аспекте же гротеска все это приводит к необычайно тесному сближению противоположных моральных начал. Парадокс в том,

что, оставляя поле прямого своего обнаружения и все более погружаясь в стиль, гоголевский гротеск выявляет ту амбивалентность высокого и низкого, которую автор «Предисловия к Кромвелю» считал отличительным достоинством гротеска, иначе говоря, нового искусства вообще.

Оба персонажа — старый понытчик и Петрович — относятся примерно к одному времени — началу 1840-х годов. А рассуждение о дьяволе без маски — к середине 1840-х годов, то есть это уже новое толкование Гоголем «злого принципа» (использую гофмановское выражение — *das böse Prinzip*). Что же здесь нового?

### 3

Вчитываясь в упомянутое рассуждение, приходишь к выводу, что смысл его не в том, что дьявол выступает в своем собственном облике, а в том, что он исполняет свою функцию прямее, определеннее и, самое главное, нагляднее. Верховенство «глупейших законов», «ничтожной, незначайшей моды» и ложного этикета («бесчисленных приличий»); господство заведомо лживой прессы («газетного листка»); власть не «Божиих помазанников», но всякого рода выскочек и карьеристов — пусть все это внушено дьяволом («чёртит исходящая снизу нечистая сила»; или в другой статье, «Занимающему важное место»: «...сам чёрт путаницы, который как тут во всякое время...»), но проявляется строго опосредованно, в *людских* поступках и в *людском* поведении. И общая равнодействующая этих поступков и поведения — извращение некоего высшего божественного замысла, подмена его другим «чёртежом», другой «системой», в том числе и системой власти. «Что значат эти странные власти, образовавшиеся мимо законных, посторонние, побочные влияния?». К этому месту из статьи «Светлое Воскресенье» есть параллель в речи генерал-губернатора (последняя из сохранившихся глав второго тома «Мертвых душ»), предрекающего гибель всей русской земли от того, что «мимо законного управленья образовалось другое правленья, гораздо сильнейшее всякого законного».

Вообще, прямое художественное соответствие пассажу о дьяволе без маски находится именно в указанной главе поэмы — очевидно, хронологически это близкие тексты (редакция, к которой относится глава, датируется предположительно 1845 г.). Я имею в виду фигуру юрисконсульта.

Характерно, что вводится этот персонаж таким обобщающим замечанием: «Тут было действительно что-то таинственное, и его бы можно было смело признать колдуном, *если бы история, нами описанная, принадлежала временам невежества*». Подчеркнутая нами фраза

условного допущения дистанцирует версию о персонаже как колдуне. А вместе с тем намечается стремление развеять атмосферу таинственности, неопределенности, загадочности, сопряженные обычно с гротеском.

Подобная операция, кстати, производится и с версией об антихристе (которая, как мы помним, вполне серьезно выдвигалась в первой редакции «Портрета»). Еще в первом томе «Мертвых душ» подхватившие слух о Наполеоне-антихристе поставлены в ряд тех, кто не верит в Бога, а верит во всякие предзнаменования, в «зашептывания» и «заплевки» и т.д., то есть тех, кто одержим средневековым «невежеством». В упомянутой главе второго тома: «...Расшевелились раскольники. Кто-то пропустил между ними, что родился антихрист <...>. Каялись и грешили и под видом изловить антихриста, укокошили неантихристов...» и т.д. В этом же ряду – «слухи, что наступает такое время, когда мужики должны <быть> помещики <...>, а помещики <...> будут мужики», то есть, с точки зрения Гоголя, полное извращение нормальных общественных связей.

Именно такое извращение – содержание и цель действий юрисконсульта, что еще можно определить словом *запутывание*. «...Как только обстоятельства становятся критические, первое дело спутать. Так можно спутать, так все перепутать, что никто ничего не поймет». Апогей этого запутывания – произведенная юрисконсультом в губернии «бестолковщина», когда «*донос сел верхом на доносе*, и пошли открываться такие дела, которых и солнце не видало...» (парадоксальное преломление темы Собакевича: «мошенник на мошеннике сидит...»). И еще реплика Чичикова, вдохновленного юрисконсультом, – подобрать «такие обстоятельства, которые способны *пустить в глаза мглу*». Юрисконсульт перенял способность к действию, которое в прямом, непереносном смысле осуществляли чёрты в ранних произведениях Гоголя (например, чёрт в «Ночи перед Рождеством», залепляющий людям снегом глаза, чтобы те сбились с дороги).

Соответственно добродетельный герой в гоголевском художественном мире теперь тот, кто *распутывает*, кто вносит свет в крошечную тьму, кто открывает людям глаза, кто действует силой разума. Таков молодой чиновник в той же главе «Мертвых душ»: «Следить, разобрать по частям и, поймавши все нити запутаннейшего дела, разъяснить его – это было его дело». «...Не столько радовался ученик, когда перед ним раскрывалась какая-*<нибудь>* труднейшая фраза и обнаруживается настоящий смысл великого писателя, как радовался он, когда пред ним распутывалось запутаннейшее дело». Высшей же способностью распутывания наделяется Православная церковь: «Если бы седмицею крат были запутанней нынешние общества – все примирит и распутает наша церковь» («Выбранные



места из переписки с друзьями», глава «Просвещение», датированная Гоголем 1846 г.).

Категория «запутывания» родственна понятию «беспорядка природы», выдвинутому Гоголем в середине 1830-х годов и определявшему структуру его гротеска. Запутывание — то же самое извращение нормального и разумного, но еще решительнее преломленное в плоскость повседневных человеческих отношений. У запутывания находится конкретный источник, субъект действия, в роде юрисконсульта, и в этом смысле зло персонифицируется; но такой субъект недвусмысленно дистанцирован от сверхличной демонической инстанции в роде колдуна, чёрта, наконец, антихриста, — и в этом смысле зло еще более деперсонифицируется. Прежде такая операция приводила к усилению стилистического уровня гротеска (см. об этом в монографии «Поэтика Гоголя» — наст. изд., с.93 и далее); теперь эта тенденция все более взаимодействует с рационалистической и просветительской установкой писателя.

Удалось ли это взаимодействие и к чему оно привело? Тут необходимо процитировать малоизвестный документ — заметку Гоголя к «Мертвым душам», относящуюся к пассажию о страстях в XI главе (подлинник этой заметки не известен, однако ее аутентичность не вызывает сомнений): «Это я писал в *«прелести»*, это вздор — прирожденные страсти — зло, и все усилия разумной воли человека должны быть устремлены для искоренения их. Только дымное надмение человеческой гордости могло внушить мне мысль о высоком значении прирожденных страстей — теперь, когда стал я умнее, глубоко сожалею о «гнилых словах», — здесь написанных. Мне чуялось, когда я печатал эту книгу, что я путаюсь, вопрос о значении прирожденных страстей много и долго занимал меня и тормозил продолжение «Мертвых душ» <...> Здравая психология и не кривое, а прямое понимание души встречаем лишь у подвижников-отшельников. То, что говорят о душе запутавшиеся в хитро сплетенной немецкой диалектике молодые люди, — не более как призрачный обман. Человеку, сидящему по уши в житейской тине, не дано понимание природы души». К этому месту есть подстрочное примечание, принадлежащее, по-видимому, публикатору: «Прелесть — монашеский термин — обозначает почти то же, что и слово оболъщение»<sup>8</sup>.

Не вдаваясь из-за недостатка места в подробный анализ этого текста, отмечу только то, что прямо связано с темой настоящей статьи. Заметка Гоголя, как я сказал, относится к рассуждению о страсти Чичикова и о страстях вообще. Страсть Чичикова — приобретение, именно она толкает его на неблагоприятные поступки, определяет пошлый, низкий, как сегодня любят говорить, бездуховный жизненный настрой. Но здесь же повествователь предупреждал: «...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». Это значит, что страсть может быть и будет преобразована, получит другое, позитивное направление. Изменению и исправлению не подлежит лишь то, что ничего в себе не содержит; поэтому безжизненность, отсутствие всякого задора, обескровленность и опустошенность для Гоголя в это время – ярчайшее выражение демонизма; поэтому (повторим еще раз) и трактовка «идеи шинели» Акакия Акакиевича далека от постулата безоговорочного осуждения, которое ей пытаются приписать. Чем сильнее и личностнее страсть в ее негативном или этически-индифферентном выражении, тем больше гарантий ее последующего позитивного преобразования. Вся концепция «Мертвых душ» была задумана и в значительной мере осуществлена (в первом и втором томах) под знаком этого будущего преобразования, на что обратил внимание еще В.В.Гиппиус: «Особое значение в гоголевской теории и практике исправления имеет обращение к добру искаженных качеств <...>. В этой идее не отрицания, а преобразования мира уродов – корни гоголевской этики, социологии и политики»<sup>9</sup>.

Добавим: так было на протяжении почти всего творческого развития Гоголя, при любом изменении акцентов, перетекании одной фазы в другую, на что мы – поневоле бегло – стремились обратить внимание. Но к началу 1850-х годов наметилось нечто новое в интерпретации проблемы зла, в соотношении этой интерпретации с господствующими философскими системами (прежде всего немецкими – «немецкой диалектикой»), а также святоотеческой традицией и в конечном счете – новое в художественной характерологии. Произошло это буквально в последние годы или даже месяцы жизни писателя и, видимо, или не успело найти определенного художественного эквивалента в его творчестве (то есть прежде всего в продолжении «Мертвых душ»), или оказалось уничтоженным и нам недоступным. Однако ясно одно: намечившееся изменение требовало от автора «Мертвых душ» коренной перестройки всей художественной системы, обрекая его на изнурительную внутреннюю работу, из чего в немалой степени проистекла вся трагедия второго тома. Собственно об этом говорит и сам Гоголь, замечая, что «вопрос о значении прирожденных страстей», о причинах и природе «зла» «тормозил продолжение “Мертвых душ”».

Сверхзадача устремлений позднего Гоголя – уразуметь и распутать «беспорядок природы», свести его к определенным человеческим делам и поступкам, детерминировать зло, а в чисто эстетическом аспекте – укротить гротеск. Факт этот не единичный: почти одновременно с Гоголем жестокою критику таких явлений, как гротеск, ара-

бески и т.д., вел Н.И.Надеждин, выступавший в связи с этим против концепции гротеска у Гюго, казавшейся ему недостаточно христианской и моральной, прославлявшей отвратительное и уродливое в ущерб прекрасному и нравственному.

Однако если возвратиться к Гоголю, то все оказалось сложнее. Мы уже отмечали усиление нравственной и философской амбивалентности, протекавшей вместе с утончением гротескных форм, иначе говоря, передвижением их на стилистический уровень. Любопытно и другое: юрисконсульт, как мы видели, всемерно отграничен от высшей, сверхличной инфернальной инстанции, однако какие действия Вия или Петромихали могут сравниться с могуществом и поистине сатанинской ловкостью этого персонажа? Где еще с такой силой выражены свойственные гротеску эффект отчуждения и чувство уходящей из-под ног почвы, как не в заключительной главе второго тома «Мертвых душ»?..

Словом, в ходе гоголевской эволюции, при всех его устремлениях, а порою и вопреки им, гротеск обнаруживает ту живучесть, которую автор «Предисловия к Кромвелю» считал замечательным свойством гротеска нового. Если не чураться ходовых сравнений, то можно утверждать, что гротеск, с шумом выставляемый Гоголем за дверь, тихонько и крадучись возвращался в окно.

2005

### Примечания

<sup>1</sup> Эту гоголевскую форму выразительно передает гравюра Марка Шагала к «Мертвым душам», названная им «Канцелярия», и соответственно анализ этой гравюры Бодо Целинским: «Auf diese Weise werden die Beamten auf das reduziert, was sie sind: blosse Schreibereistenzen» (*Zelinsky B. Erzählen durch Illustrieren. Chagalls Radierungen zu Gogols Roman «Die Toten Seelen» // Wege zur Kunst und zum Menschen. Bonn, 1987. S. 260*).

<sup>2</sup> *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 333.

<sup>3</sup> *Чижевский Д.* О «Шинели» Гоголя // *Современные записки.* (Paris). Т. 68, 1938. С. 191, 194.

<sup>4</sup> *Ремизов А.* Огонь вещей. Сны и предсонье. Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский. 2-е изд. Париж, 1954. С. 27.

<sup>5</sup> *Hippisley A.* Gogol's «The Overcoat»: a Further Interpretation // *Slavic and East European Journal.* 20 Summer. 1976. P. 128.

<sup>6</sup> *Гегель Г.В.Ф.* Философия религии: В 2-х т. Т. 2. М., 1977. С. 108.

<sup>7</sup> *Там же.*

<sup>8</sup> *Матвеев П.* Гоголь в Оптиной пустыне // *Русская старина.* 1903, февраль. С. 303 (курсив в оригинале).

<sup>9</sup> *Гиппиус В.* Гоголь. Л., 1924. С. 174.

# XXIX. «...Как поэзия и литература это прекрасно...»

(«Размышления о Божественной литургии»)

## 1

Вероятно, целесообразно начать с фактической справки. Произведения под названием «Размышления о Божественной литургии» читатель не найдет ни в одном из советских изданий сочинений Гоголя, хотя это не набросок, не фрагмент, а целая книга, каких не так уж много в творчестве писателя. И обдумывались, писались и первоначально были изданы «Размышления...» именно как книга, которая затем оказалась не то чтобы забыта (специалисты ее, конечно, помнили и знали), но пропущена. Получилось так, что первое академическое Полное собрание сочинений Гоголя вышло без одной его книги. Впрочем, вначале редколлегия этого издания намеревалась опубликовать «Размышления...», о чем было сообщено в предисловии к первому тому, вышедшему в 1940 г. Но затем из комментариев к девятому тому (1952) стало известно, что книга печататься не будет, так как не представляет «литературного интереса».

Упоминаю об этом лишь для истории вопроса, но вовсе не для того, чтобы задним числом укорить редакторов: в те годы (да и в последующие) «пробить» подобный текст было практически невозможно, хотя он принадлежал перу одного из величайших русских писателей и неразрывно связан с его духовной и литературной биографией.

...В январе 1845 г. Гоголь переезжает из Франкфурта в Париж и останавливается у графа А.П.Толстого. Он собирает силы для завершения второго тома «Мертвых душ» (к лету будет закончена первая редакция); ему необходимо душевное спокойствие, равновесие, живое расположение к труду.

Позднее Гоголь напишет, что «провел эти три недели совершенным монастырем, в редкий день не бывал в нашей церкви и был сподоблен Богом и среди глупейших минут душевного состояния вкусить небесные и сладкие минуты...» Немало способствовал этому «состоянию» новый знакомый Гоголя Дмитрий Степанович Вершинский.

Настоятель Русской Православной церкви в Париже, он, по словам современника, являл собою «тип добродумно-русского человека» и к тому же чрезвычайно начитанного и образованного. Вершинский снабжал писателя книгами, которые были ему «потребны и пришлось по состоянию души». А «потребны» ему оказались сочинения, непосредственно связанные с «православным священнодействием» и, в частности, с чином литургии. Гоголь собственноручно делает выписки на латинском и греческом языках из чина литургии Иоанна Златоуста, обдумывает их, приводит в систему. Именно к этому времени Н.С.Тихонравов относит возникновение замысла «Размышлений о Божественной литургии». Вывод вполне обоснованный; нужно только иметь в виду, что, так сказать, предошущение этого замысла могло возникнуть у писателя и раньше; во всяком случае, он уже давно накапливал в душе те впечатления, которые затем вылились в форму книги. Еще за два с лишним года до приезда в Париж, 1 сентября (19 августа) 1842 г., Гоголь давал матери совет: «Если вы почувствуете, что слово ваше нашло доступ к сердцу страждущего душою, тогда идите с ним прямо в церковь и выслушайте Божественную литургию. Как прохладный лес среди палящих степей, тогда примет его молитва под сень свою».

Возвратившись в марте 1845 г. из Парижа во Франкфурт, Гоголь продолжал работу над новым сочинением. Надо сказать, что в Париже он свел знакомство с еще одним интересным человеком — Федором Николаевичем Беляевым, филологом-эллинистом, замечательным знатоком древности. По просьбе Гоголя Беляев приготовил список литургии Василия Великого на латинском и греческих языках. На этом списке (он сохранился) — дарственная надпись Беляева Гоголю, выполненная славянской вязью и датированная 16 марта 1845 г.

Посылая литургию Василия Великого, Беляев пишет Гоголю письмо, в котором, в частности, говорится: «...Благодарю вас тысячекратно за то, что вы меня натолкнули на мысль обратить внимание на наши православные священнодействия, которые возвышают мысль, услаждают сердце, умиляют душу и проч. и проч.»<sup>1</sup>. Строки эти проливают свет на те беседы, которые велись Беляевым и Гоголем в Париже, а также проясняют смысл надписи, сделанной последним на греческом «Евхолигионе»: «Сия книга дарится Федору Николаевичу Беляеву в знак дружбы и в наказание за неприятие Василия Великого, от Гоголя. Париж. Февраль 26, год 1845». Оказывается, влияние было обоюдным: не только Беляев «просвещал» Гоголя, но и Гоголь склонял Беляева к «приятию» Василия Великого — и в конце концов добился успеха...

Обдумывая свой труд, Гоголь интересуется и современными «изъяснениями литургии»: так, в письме из Гомбурга к А.О.Смирновой

(от 4 июня н. ст. 1845 г.) он просит выслать ему только что вышедшие вторым изданием «Беседы на Божественную литургию протоиерея Василия Нордова» (М., 1844)<sup>2</sup>.

Как протекала работа Гоголя в дальнейшем? Н. Тихонравов полагает, что ко времени путешествия писателя в Святую землю в феврале 1848 г. первая редакция была уже закончена. Однако позднее, вернувшись в Россию, Гоголь неоднократно возвращался к рукописи — перерабатывал ее, дописывал, сокращал — и так, по-видимому, продолжалось чуть ли не до последних месяцев его жизни. Встретившийся с Гоголем за несколько месяцев до его смерти врач А.Т.Тарасенков свидетельствует: «Перед этим же временем он окончательно отделал и переписал свое заветное сочинение ...».

«Наконец, после многих переделок, переписок, — продолжает мемуарист, — он остался им доволен, собирался печатать, придумал для него формат книги: маленький, в осьмушку, который очень любил, хотел сделать это сочинение народным, пустить в продажу по дешевой цене и без своего имени, единственно ради научения и пользы всех сословий... Одному из моих знакомых, перечитавшему почти все духовные назидательные сочинения, Гоголь прочитал эту “Литургию”, и, по уверению этого знакомого, никакая книга не производила на него такого впечатления. “Это сочинение нельзя и сравнить ни с каким другим сочинением того же рода: по силе слова оно превосходит все подобные сочинения, написанные на разных языках”, — говорил он мне»<sup>3</sup>.

Как видим, сам мемуарист в это время еще не был знаком с книгой, однако его слова, будучи даже отражением свидетельства другого лица (возможно, А.П.Толстого), все же очень важны, так как говорят о том значении, которое придавал Гоголь своему новому труду. Однако, в отличие от второго тома «Мертвых душ», о котором все были наслышаны, который все с нетерпением ждали, — а некоторые даже познакомились с рядом глав, — в отличие от этой работы, о «Размышлениях...» не знал почти никто, и поэтому обнаружение рукописи явилось всеобщей неожиданностью.

## 2

Произошло это весной 1852 г., когда через несколько месяцев после кончины писателя были вскрыты печати на пакете с его бумагами. Участвовавший в разборке бумаг А.П.Толстой (наряду с С.П.Шевыревым и московским гражданским губернатором И.В.Капнистом, сыном знаменитого писателя) вскоре дал подробный отчет своей сестре С.П.Апраксиной. Вторым пунктом в составленном им переч-

не после упоминания «четырех глав второго тома “Мертвых душ”» значилось: «Объяснение Литургии, которое, насколько я знаю, он никогда никому не читал, кроме меня, и которое он предполагал издать без имени автора (неполностью: есть лишь Проскомидия и Литургия Верных – остальное отсутствует)»<sup>4</sup>. Видимо, на первых порах рукопись была просмотрена весьма бегло, так как в действительности, хотя и в незавершенном и недоработанном виде, она заключала в себе не только названные части, но и Предисловие, Вступление, Литургию оглашенных, Заключение, т.е. собственно всю книгу.

Примерно в то же время Шевырев подготовил «Список бумаг, оставшихся после покойного Гоголя». Здесь также среди прочих «бумаг» было названо «Объяснение на литургию», причем делался важный вывод: «Все эти сочинения могут и должны быть напечатаны»<sup>5</sup>.

Между тем весть о новонайденном произведении стала распространяться в литературных кругах. Вера Сергеевна Аксакова, дочь писателя, написала об этом в Петербург своей двоюродной сестре Марии Григорьевне Карташевской<sup>6</sup>, Иван Сергеевич Аксаков также сообщил одному из своих корреспондентов, что «найденны» «Объяснения обедни»<sup>7</sup> и т.д.

А 16 мая Шевырев читал «Объяснение на литургию» у Назимова. Возможно, в целях предстоящей публикации он решил позондировать почву: Владимир Иванович Назимов занимал место попечителя Московского учебного округа и председателя Московского цензурного комитета.

Вскоре Шевырев стал предпринимать практические шаги для издания книги, о чем свидетельствуют написанные им прошение от лица матери к Николаю I (май 1853), а также собственное его письмо к шефу жандармов графу А.Ф.Орлову (22 мая 1853). В обоих документах, кстати, фигурирует название «Размышления о Божественной литургии». По-видимому, именно Шевырев сформулировал заголовок, под которым не озаглавленный автором текст появился затем в печати<sup>8</sup>.

Одновременно Шевырев и другие друзья Гоголя вели энергичные хлопоты, чтобы добиться разрешения на новое, посмертное издание его сочинений, включая и найденные главы второго тома «Мертвых душ». При этом для «Размышлений...» возникли дополнительные трудности, так как ввиду особого предмета книги требовалось разрешение духовной цензуры. Вначале Шевырев прибегнул к помощи московского митрополита Филарета (Дроздова), что несколько затянуло дело. 21 февраля 1854 г. Шевырев сообщал матери писателя: «“Размышления о литургии” до сих пор находятся у митрополита, который обещался пропустить их и сам хочет исправить»<sup>9</sup>.

Судьбу Собрания сочинений Гоголя решил уход с исторической арены императора Николая I, скончавшегося 18 февраля 1855 года. 15 мая следующего года его преемник Александр II разрешил публикацию сочинений, а спустя еще некоторое время, 26 июля, цензор И. Бессомыкин подписал к печати книгу, содержащую второй том «Мертвых душ». Однако для «Размышлений...» испытания и трудности еще не закончились.

13 августа того же года Комитет духовной цензуры в Петербурге, куда в конце концов была передана рукопись «Размышлений...», постановил, что в книге «при множестве прекрасных мыслей встречается немало объяснений обрядов Богослужения, произвольных и даже неправильных; есть даже выражения, противные учению православной церкви», а «посему и размышления эти не могут быть одобрены в настоящем их виде»<sup>10</sup>. Постановление это, подписанное «секретарем Иваном Вознесенским», вместе с рукописью книги было переслано в Москву профессору Московского университета Осипу Максимовичу Бодянскому. Известный ученый, земляк и давний знакомый Гоголя, он принимал участие в судьбе его сочинений.

Были ли затем внесены в рукопись изменения цензурного характера и если да, то какие именно, — все это еще предмет для специального изучения. Но факт тот, что через год все-таки появилась книга: «Размышления о Божественной литургии, Н.В.Гоголя. Издал П.А.Кулиш. СПб., 1857» (Разрешение «от С.-Петербургского Комитета духовной цензуры» подписано 15 мая того же года архимандритом Кириллом). Как того и хотел Гоголь, книга вышла малым форматом, «в осьмушку», но при этом не было выполнено другое его желание — издать ее без имени автора...

В дальнейшем труд Гоголя — в дореволюционной России — переиздавался неоднократно — и отдельно, и в собрании сочинений. Из этих изданий самым ценным по сей день остается публикация «Размышлений...» в IV томе «Сочинений Н.В.Гоголя», подготовленных академиком Н.С.Тихонравовым (указанный том вышел в 1889 г.). Последний сопоставил различные варианты рукописи и снабдил текст содержательным комментарием.

Достоинно упоминания и отдельное издание «Размышлений...», вышедшее в Петербурге в 1910 г. Книга эта интересна тем, что включает в себя семнадцать рисунков академика Ф.Г.Солнцева. Большой знаток русского быта, церковных праздников и установлений, художник сопроводил текст, как мы бы сегодня сказали, изобразительным рядом, наглядно представляющим весь ход и течение литургии. Примечательно и то, что эта книга получила официальную поддержку: Министерство народного просвещения рекомендовало ее библиотекам низших училищ и бесплатным народным читальням и библио-



текам, а Святейший Синод допустил ее в библиотеки церковных школ и те же народные читальни.

К этому времени нависшая было над «Размышлениями...» тень предосудительности и религиозного вольномыслия давно уже рассеялась и позабылась, тем более что появились куда более эпатирующие сочинения. Именно гоголевский трактат стали противопоставлять «саркастическому описанию литургии гр. Толстого» (в романе «Воскресение») в качестве текста более выдержанного и умиротворяющего<sup>11</sup>.

Что касается изучения гоголевской книги, то по вполне понятным причинам оно велось гораздо эффективнее и успешнее в зарубежной, чем в отечественной науке советского периода. Известный итог этому изучению был подведен в книге швейцарского ученого Лоренцо Амберга, который под углом зрения «Размышлений...» рассматривает все предшествующее творчество писателя<sup>12</sup>. Сошлюсь также на фундаментальную работу К.Фелми, который, кстати, определяет гоголевскую книгу как «самый значительный и самый известный» в XIX в. комментарий к литургии, принадлежащий перу непрофессионального теолога<sup>13</sup>.

### 3

На фоне уже сделанного и сказанного о «Размышлениях...» во весь рост встает задача осмысления их в художественном контексте как явления эстетической мысли Гоголя. Задача эта только-только поставлена. А ведь еще Всеволод Сечкарев в 1953 г. отметил, что книга показывает, «какие огромные силы словообразования (*ungeheure Kräfte der Wortformung*) находились в распоряжении писателя»<sup>14</sup>.

Конечно, произведение Гоголя решает свои специфические задачи и обладает поэтому своей особенной структурой, но вместе с тем, как любой текст, неразрывно связан с художественной стороной его бытия. А.Т.Тарасенков вспоминал, что «некоторые молитвы, некоторые псалмы приводили его в восхищение. Так, изречение Священного Писания “Творяй Ангелы своя духи, и слуги своя пламень огненный” он повторял по нескольку раз сряду и удивлялся красоте выражений славянского языка»<sup>15</sup>. Помимо удовлетворения от смысла, здесь проявлялось наслаждение самим звучанием, последовательностью и гармонией звуков. Нечто подобное ощущалось и в Божественной литургии.

К.Фелми подметил, что вслед за Василием Нордовым, но в еще большей мере, Гоголь обнаруживает «тенденцию к аффектации чувств участников литургии, при этом намеренные императивы заменяются наглядными представлениями и употреблением эмфатических

выражений»<sup>16</sup>. Писателя завораживает само действие, каждому участнику которого предписана своя роль. «Твердым, мужественным пением, водружая в сердце всякое слово исповедания, поют *певцы*, твердо повторяет *каждый* вослед за ним слова Символа. Мужествуя сердцем и духом, *иерей* <...> повторяет в себе Символ веры, и *все* ему сослужащие повторяют его в самих себе, колебля святой воздух над св. дарами». Вспомним описание «немой сцены» в «Ревизоре». «Городничий посередине в виде столпа... По правую сторону его: жена и дочь... за ними почтмейстер...» и т.д. Совсем другая интонация, другой колорит образов – и все же есть общее с приведенным отрывком из «Размышлений...». Гоголь режиссирует каждую сцену, добиваясь полного созвучия и гармонии ее элементов.

Во втором случае (в «Ревизоре») это гармония неподвижности, окаменения, возникшая словно на отлете жизни, на ее последнем дыхании. В первом – гармония высокой духовности и, как говорит Гоголь, «восстановившегося согласия мира в сердцах».

Гоголь режиссирует не только отдельные сцены, но и все действие Божественной литургии, скрепляя его сквозными смысловыми линиями<sup>17</sup>. Нельзя не обратить внимание в этой связи на то, какое место занимают в «Размышлениях...» разнообразные символы. Диакон с воздетым на него тонким лентием – как ангел на небесах; изъятие хлеба от хлеба – как изъятие плоти Христа от плоти Богоматери; дискос – как ясли, в которых лежал младенец; покровы – как покрывавшие его пелены; светильник – свет Христов; и т.д. Символы не только повторяются, но и варьируются, живут, переходя из одного смыслового плана в другой. Типичный пример – символ двери, столь важный для христианства («Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам, что Я дверь овцам». – Иоанн, 10, 7).

Вначале при произнесении диаконом «древнего возглашения» «Двери! Двери!» Гоголь напоминает, что оно означало веление привратникам предотвратить проникновение в храм посторонних людей, язычников. Но вместе с тем это и обращение «к самим предстоящим, чтобы берегли *двери* сердец своих, где уже поселилась любовь <...>, а *двери* уст и ушес отверзли бы к слышанию Символа веры...». Прямое значение слова перерастает в иносказательное. Точно такое же изменение претерпевало, скажем, понятие «дорога» в «Мертвых душах»: это и реальная дорога через российские города и веси, по которой мчится тройка Чичикова; это и дорога жизни одного человека или всего народа; это и путь к истине, к спасению – каждого и всех вместе.

Момент цельности, всеобщности (все вместе!) всегда играл исключительную роль в гоголевском мироощущении – отразился он и в книге о литургии. «...*Все* долу преклоняют свои главы...», «Посреди

храма останавливается *весь ход...*», «Диакон, как было у первых христиан, призывает *всех* ко взаимной любви...», «...*Вся* церковь вослед за ликом возглашает...» и т.д.

Цельность противостоит раздробленности, партикулярности, своекорыстию интересов. Цельность противостоит хаосу. Гоголь многократно описывал этот процесс – утраты и обретения цельности, протекавший с различным исходом, двойственным (как в «Ревизоре») или откровенно негативным, но что касается литургического действия, то его направление для писателя ясно и определено, и оно, это направление, много говорило гоголевскому и художническому, и гражданскому чувству. «...Если общество еще не совершенно распалось, если люди не дышат полною, непримиримой ненавистью между собою, то сокровенная причина тому есть Божественная литургия, напоминающая человеку о святой небесной любви к брату». Эти строки прекрасно объясняют, почему Гоголь написал эту книгу и почему он придавал ей такое значение.

И еще одно замечательное высказывание о произведении Гоголя, принадлежащее Борису Зайцеву: «Не берусь судить о нем со стороны богословской. Но как поэзия и литература это прекрасно, полно истинной гармонии, духовности и под скромным обликом описания церковной службы дает в самом напеве своем, в прозрачности, внутренней просветленности как бы отражение в словесности духа Литургии»<sup>18</sup>.

1990

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя. Т. 4. М., 1897. С.349.

<sup>2</sup> Отмечено знакомство Гоголя с другими источниками, относящимися к чину Божественной литургии, в частности, сочинениями А.Н.Муравьева, И.Дмитревского. См. подробнее: Флоровский Георгий, прот. Пути русского Богословия. Paris, 1983. С. 264 и далее; *Анненкова Е.И.* «Размышления о Божественной литургии» в контексте позднего творчества Н.В.Гоголя // Гоголевский сборник. Под ред. С.А.Гончарова. СПб. С. 131 и далее.

<sup>3</sup> *Тарасенков А.Т.* Последние дни жизни Н.В.Гоголя. М., 1902. С.11–12.

<sup>4</sup> Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 489 (публикация П.Г.Паламарчука; оригинал письма на французском языке).

<sup>5</sup> Русская мысль. 1896. Май. С. 180 (перепечатано в кн.: Гоголь: история и современность. С. 490).

<sup>6</sup> Литературное наследство. Т. 58. 1958. С. 756.

<sup>7</sup> Цит. по моей книге «В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель–критика–читатель». 2-е изд. М., 1987. С. 292, где этот документ опубликован в более полном виде.

<sup>8</sup> Отмечено В.Воропаевым (Гоголь: история и современность. С. 436).

<sup>9</sup> Русская мысль. 1896. Май. С. 191.

<sup>10</sup> Русская старина. 1902. Т. 3. Сентябрь. С. 651.

<sup>11</sup> Православно-русское слово. 1902. № 4. С. 271.

<sup>12</sup> *Amberg Lorenzo.* Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V.Gogol'. Bern–Fram Main–New-York–Paris, 1986.

<sup>13</sup> Felmy K.Chr. Die Deutung der göttlichen Liturgie in der Russischen Theologie. Berlin, 1984. S. 265. См. также: *Lilienfeld F.* Gogol' als Verfasser der «Betrachtungen über die Göttliche Liturgie» // *Wegzeichen.* Würzburg, 1979. S. 377–404.

<sup>14</sup> *Setschkareff V.* N.V.Gogol'. Leben und Schaffen. Berlin, 1953. S. 183–184.

<sup>15</sup> *Тарасенков А.Т.* Указ соч. С. 13.

<sup>16</sup> *Felmy K.Chr.* Op. cit. S. 295.

<sup>17</sup> См. также: *Видугирите Инга.* Театральный код в «Размышлениях о Божественной литургии» Н.В.Гоголя // *Гоголевский сборник.* Вып. 2(4). СПб.; Самара, 2005. С. 169–179.

<sup>18</sup> *Зайцев Б.* Жизнь с Гоголем // *Литературная учеба,* 1988. № 3. С. 123.

## XXX. Над бездной Гоголя

(К выходу в свет русского издания книги Андрея Синявского «В тени Гоголя»<sup>1</sup>)

Замечается повторяющееся явление: повествование о Гоголе предрасполагает к хронологическим сдвигам и композиционным перестановкам, поскольку невольно ожидаешь, что истина о таком загадочном писателе должна раскрыться именно на столкновении планов. «В тени Гоголя» тоже начинается с «Эпилога» — с кончины писателя и с версии, будто бы его погребли живым: «с ним это могло случиться»... Хотя именно в «это» слабо верится (больше того, можно определенно считать, что «это» не более «чем миф»), но своеобразная игра со смертью — факт гоголевской биографии. Писатель, как говорит А. Синявский, «носил в груди чувство гроба», превратив свою жизнь, по крайней мере последние ее годы, в медленный процесс умирания. И этот процесс сделался публичным зрелищем, вызывающим странные чувства и идущим наперекор тому природному инстинкту, который даже зверей учит «умирать незаметно, забиваясь под бревна, под хворост, чтобы никто не углядел унижения последнего издыхания». Чтобы прийти в такое состояние, нужно было пережить страшную метаморфозу, и о ней, собственно, книга «В тени Гоголя».

Об этом произведении также хочется говорить, прибегая к композиционным перестановкам, то есть начиная с последней главы. Здесь затронут мотив, отразившийся во многих гоголевских вещах, больше всего в «Портрете» и в «Вии», в последнем особенно. «Мания и магия зрительного чувства и зрительного внушения становятся скрытой, подспудной, собственно-гоголевской темой повести... Это повесть о страшном искушении и о страшной опасности — взглянуть и увидеть». Разворачивается напряженная драма лицезрения, когда естественнейшее и вполне невинное действие вызывает упорное противодействие — в виде обороняющегося жеста или даже магического заклинания и запрета на взгляд. В этой реакции — элементарное чувство самосохранения, потому что Гоголю виделось нечто такое, чего не видим мы, обыкновенные смертные, по крайней мере, не видим так ясно — бездну или, в современных понятиях, вселенскую дыру. «Смеясь и плача над угодившим в очередную беду человеком, Гоголь

констатировал некую мировую дыру, прикрытую камуфляжем характера, быта, семьи, общественных и индивидуальных привычек».

Необходимо еще заметить, что гоголевское чувство самосохранения было не только естественно-человеческим, но и художническим, поскольку оно сберегало его творческую способность, хотя, с другой стороны, высшие достижения писателя связаны именно с тем, что он дал выход этому чувству, позволил ему воплотиться. Тут хочется привести одно замечательно тонкое наблюдение Андрея Синявского (а таких масса!) — о роли света. Обычно время действия таинственных и злых сил — сумерки или ночь. Гоголь ночной поэтикой, «ночной стороной» человеческого существования отнюдь не пренебрегает, но вместе с тем вторжение сверхъестественного у него «ознаменовано светом и часто светом, имеющим как бы естественное происхождение, ибо фантастический свет не так ужасает, как это полное единение мистики и реальности». Тот же «Вий» годится в качестве примера: «Свечи лили целый потоп света. Страшная освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей». Свет как кульминационная точка зла и темени! Поистине это гоголевская логика...

Последняя глава дает вертикаль гоголевского мира; три предыдущих — его горизонталь, то есть художественное развитие от одного полюса к другому. Первый полюс назван определенно — «Ревизор» (кстати, единственное произведение, вынесенное в название главы); второй полюс располагается где-то в районе «Мертвых душ», еще их первого тома и, уж во всяком случае, определенно второго тома поэмы, не говоря уже о «Выбранных местах...». Ближайшим образом противоположность этих полюсов устанавливается по признаку присутствия смеха. ««Ревизор» — кульминация смеха в творчестве Гоголя, самое смешное, без остатка смешное его создание». «Боже мой, это же смешно! Животики надорвете! Ни до, ни после «Ревизора» так у нас не смеялись». А «Мертвые души»? «После «Ревизора» Гоголь не смог смеяться. Точнее он делал это остатками прошлых своих сотрясений». Я бы не подписался под этими словами, то есть под столь кардинальным противопоставлением, хотя признаю его смысл.

Конечно же, исследователь не хуже других знает, что и до «Ревизора» Гоголем писались далеко не только смешные вещи (упоминавшиеся уже «Вий» и «Портрет» — из их числа), а с другой стороны, «Женитьба» и «Игроки», от которых действительно «животики надорвешь», созданы или завершены позднее. «Ревизор» фигурирует у него в очень конкретном и одновременно условном или собирательном, что ли, смысле: это *творческая тенденция, лучше и полнее всего воплощаемая «Ревизором»*. Это почти знак, «в живой же истории все происходило, вероятно, куда более сложно и длительно, и две стихии,

столкнувшиеся в “мертвых Душах” (так в оригинале. — Ю.М.) — идущая от прежнего, легкомысленного сочинительства и от нового, осознанного и рассчитанного способа работы, — переплетались и спорили в Гоголе до завершения первого тома...».

Вот, оказывается, в чем дело! «Ревизор» в наибольшей степени смешон и комичен, потому что его автор в наибольшей степени художник — *еще только художник*. Это вовсе не значит, что художническое слово свободно от мирочувствия; напротив, последнее в нем-то и обнаруживается, но обнаруживается во всей глубине, свободно-стихийно и нескованно. Кто хоть немного знаком с творчеством и обликом автора книги «В тени Гоголя», легко догадается, что это давняя и выстраданная постановка проблемы; она отразилась и в другой его работе «на темы русской классики» — в «Прогулках с Пушкиным». Трудно, не погрешая против истины, упрекать Андрея Синявского в моральном и, смею сказать, религиозном индифферентизме, а между тем редко кто сейчас, как он, выступает с такой страстностью в защиту искусства, которое в прежнее время именовалось «чистым», а в наше — «безыдейным», «аполитичным», «порочным» и т.д. Что же это за непоследовательность, за измена принципам? А вовсе и не измена и не непоследовательность, ибо негоже требовать «от козла молока, от художника — чиновника, от искусства — пользы. Душа (и это, сдается, посерьезнее исконной отзывчивости на чужие несчастья или жажды самопожертвования) ни о чем так не страдает, не плачет, как о красоте».

В «Ревизоре» соответствие условиям «красоты» не затемняет, но позволяет понять его глубокие смыслы. И то, что драматург сконструировал живой образ города в тесных рамках «закрытого помещения», и то, что он побудил этот город к самораскрытию с помощью «ситуации ревизора», и то, что это самораскрытие носит отнюдь не шаржированный, но общечеловеческий характер (интерпретация известной просьбы Бобчинского сообщить в столице об его существовании как «удостоверение абсолютной ценности своего я»). «Ревизор» истолкован как философская вещь, что весьма близко к моему пониманию; кажется, я имею право на такое признание, потому что еще до Синявского в вышедшей более четверти века назад книжке давал сходное определение перечисленных выше особенностей, вплоть до аналогичного комментирования реплики Бобчинского («Комедия Гоголя “Ревизор”». М., 1966; см. соответственно страницы 48–49, 47, 156, 124)<sup>2</sup>.

Добавим, что «Ревизором» потому еще обозначен в книге Андрея Синявского один из полюсов — полюс художественности и комизма, что пьеса дает лучший пример ускользаемости гоголевского искусства от любого окончательного, определяющегося и ограничивающего

разбора. Исследователь здесь ничуть не обольщается — ни на свой счет, ни на чей другой: «Не радуйтесь: оно изменит и вам. Оно всем изменит. И уйдет, изменяясь, на века и века жить по собственной легкомысленной воле...»

«Мертвые души» как обозначение второго полюса тоже некоторая условность, хотя бы потому, что многое из сказанного исследователем о «Ревизоре» применимо и в этом случае: «Мертвые души» тоже никак не следует тащить в сатиру, многие страницы поэмы так же уморительно смешны и т.д. Словом, речь опять-таки идет не о произведении, а о тенденции. И то, что Андрей Синявский видит связь обеих тенденций, свидетельствует о тонкости его мысли, я бы добавил еще — о диалектической тонкости, если бы это слово не было так опошлено. Симптом перехода от одного полюса к другому видится уже в самом комизме и его силе. С одной стороны, смех легкий, естественен, абсолютно неутилитарен и бескорыстен, так как не признает никаких внеположенных себе целей. А с другой стороны, в смехе таится возможность власти над ближними и дальними душами, и это знает почти каждый одаренный комическим талантом даже и не гоголевского масштаба. Жизнестроительный и учительный пафос Гоголя вытекает из художнического мироощущения и непосредственно с ним связан. Поэтому как автор, скажем, «Выбранных мест...» или «Развязки Ревизора» он был совершенно искренен, когда говорил, что ничуть не изменяет искусству. «Писательские претензии Гоголя с годами не уменьшались, но возрастали. Нежелание производить эпоху в области литературной (которую Гоголь к тому времени уже произвел, в чем нисколько не сомневался) скрывало надежду литературными средствами произвести эпоху в истории...» Но такая «надежда» при свойственном Гоголю практицизме и стремлении обращать идею в дело ставила его в положение, как удачно говорит Андрей Синявский, бесконечной «тяжбы со своими же созданиями», когда писатель постоянно испытывал потребность что-то в них исправить, что-то за них досказать и вообще направить внимание аудитории в нужное русло. И тут надо остановиться еще на проблеме гоголевской религиозности, как она предстает на страницах книги.

Собственно, и здесь главное — это изменения, происходившие по мере приближения к полюсу «мертвых Душ». Широкая мистическая религиозность, проистекавшая из контакта писателя с иррациональными стихиями жизни, питаемая также таинственными родниками его души, все более воспринималась им как начало, требующее преодоления. И оно было взято «под контроль христианским вероучением, наложившим на мирозерцание Гоголя узду рационализма», хотя, добавим, никогда полностью не иссякло, не капитулировало.



Стоит внимательно проанализировать, чем неприемлемы Андрею Синявскому «Выбранные места...» и примыкающие к ним вещи. Прежде всего «крутым уклоном» «в сторону рационалистически истолкованной христианской морали и практики, вплоть до демонстративного отказа именоваться писателем» — при лелеемом в душе высоком представлении о своей писательской миссии. Неприемлем также догматической верой в некое одно звено, «потянув за которое, можно вытащить всю остальную цепь», — примеров такого рода упований на главное звено в истории русской общественной мысли было немало. Раздражает и «вульгарность иных демаршей, солдатская прямота и короткость распеканий и переполох, педалирование порой не очень разборчивых, популярных, захватанных штампов, наконец, фамильярно-выспренний, отеческий тон “Переписки”...»

На фоне сегодняшнего интереса к религиозности Гоголя и к «Выбранным местам...», интереса, который иногда стимулируется и погоней за модой и откровенным ханжеством, приведенные цитаты могут кого-то и шокировать. Но подозревать автора в покушении на религиозность можно с тем же основанием, что и в насаждении безнравственности. Его неприятие религиозной тенденции «Переписки» скорее эстетическое — не в том смысле, что она кажется ему недостаточно изящной, а в том, что несколько рискованно вторгается в область, где правят Красота и Искусство. Этим вовсе не перечеркивается принципиальное участие религии в художественном творчестве. Если у Гоголя, как говорит Андрей Синявский, «речь идет о каком-то взаимодействии высших духовных энергий, на скрещении которых выходит поэт», то одной из этих энергий является религиозное чувство — не всегда и не обязательно в определенном конфессиональном смысле, но скорее в смысле историософском. В том смысле, что религия — посредник между Абсолютом и отдельным человеком. Значит, логичны и различные виды «посредничества» или, может быть, правильнее сказать — различные представления об этом «посредничестве».

В школе русской религиозной философии конца XIX — начала XX в. не только были реабилитированы «Выбранные места...» и признано высокое значение Гоголя как религиозного мыслителя, но и получила определенное истолкование его художественная манера. Собственно, последняя и была признана как полнейшее выражение гоголевской религиозной мысли, ее эстетическое инобытие. Андрей Синявский специально этой традиции не касается, но легко заметить, что его труд находится по отношению к ней в некоторой оппозиции. Повторю во избежание недоразумений: оппозиция — не в смысле отрицания гоголевской религиозности или тем более пренебрежения ею, но в том смысле, что пути проникновения религиозной мысли в

мир художественности видятся непростыми, драматичными, порою резко конфликтными. Не знаю, как кому, но снова признаюсь, что мне ближе именно такой подход.

Ибо, как хорошо сказал один из критиков начала нашего века, причем имея в виду именно Гоголя, «призванным служить смиренно у подножия алтаря надлежит остановиться у его подножия и не пытаться проповедовать с амвона, как равно служителям алтаря не подобает смешиваться с будничной жизнью толпы, с ее скоропреходящими, суетными целями — иначе, во имя простой логики вещей, первым пришлось бы надеть рясу, а вторым совлечь ее с своих плеч. Солнце христианства питает и обогревает подвижников слова, но оно не может и не затемнить их взор, если они станут смотреть прямо против солнца»<sup>3</sup>.

Словом, каждому свое...

После всего сказанного, я думаю, ясна многосмысленность названия: «В тени Гоголя». Оно передает огромность явления, именуемого этим именем, раскинувшегося подобно гигантскому чуду-дереву. И его необозримость для взгляда простого смертного, разглядывающего лишь нижние ярусы ветвей и не способного увидеть верхушку, как ни запрокидывай голову.. Нет только значений спокойствия, укрытости, защищенности, казалось бы, легко вытекающих из смысла фразы (ср. у Пушкина: «В тени хранительных дубров...»). Не таков писатель и не таков его исследователь.

1993

### Примечания

<sup>1</sup> Терц Абрам. В тени Гоголя // Терц Абрам (Андрей Синявский). Собр. соч.: В 2 т. М., 1992.

<sup>2</sup> См. также в наст. издании, с. 163 и далее.

<sup>3</sup> Щеглов И. Подвижник слова. СПб., 1909. С. 74–75.

# Указатель имен

- Аверинцев Сергей Сергеевич 681  
Аверкиев Дмитрий Васильевич 580, 581, 584  
Агин Александр Алексеевич 260  
Адорно (Визенгрунд-Адорно) Теодор 686, 687, 697, 699, 702, 703  
Азбукин Владислав Николаевич 316  
Айзеншток Иеремия Яковлевич 229  
Акакий Синайский 673, 680  
Аксаков Иван Сергеевич 583, 718  
Аксаков Константин Сергеевич 518–520, 522–524, 541, 552–554  
Аксаков Михаил Сергеевич 583  
Аксаков Сергей Тимофеевич 154, 155, 229, 351, 380, 393, 424, 447, 514–516, 519, 520, 522–524, 531, 583  
Аксакова Вера Сергеевна 583, 718  
Аксаковы 511  
Александр I, имп. 474  
Александр II, имп. 719  
Алексеев Михаил Павлович 229, 370  
Алексий (Николай Николаевич Кузнецов) 679, 680  
Аллеман Беда (Allemanн В.) 685, 702–704  
д'Аллонвиль, семья 473  
Алперс Борис Владимирович 586  
Альфред Великий 527  
Амберг Лоренцо (Amberg L.) 371, 378, 673, 720, 722  
Аммирато Сципион 645  
Амфитеатров Александр Валентинович 38  
Анакреон (Анакреонт) 339  
Андерсен Ханс Христиан 702  
Андреев Николай Петрович 49, 53  
Андросов Василий Петрович 161, 504  
Анненков Павел Васильевич 160, 229, 313, 333, 351, 391, 394, 529, 530, 532, 533, 540, 541, 554, 633, 641, 647, 649  
Анненкова Елена Ивановна 722  
Анненский Иннокентий Федорович 74, 113, 351, 352, 361, 370, 371, 451, 452, 571, 639, 654  
Антоний Новгородский, архиеп. 26  
Апраксина (урожд. Толстая) София Петровна 717  
Апулей 286, 466  
Ариосто Лудовико 277, 478–480, 647  
Аристотель 195, 231, 503  
Аристофан 173, 174, 182–184, 214, 505, 537  
Арним Людвиг Ахим фон 97, 112, 257, 324  
Ауэрбах Эрих 317, 318, 650, 654  
Афанасьев Александр Николаевич 42, 52, 115, 116, 394  
Ахматова (Горенко) Анна Андреевна 635  
Баженов Александр Николаевич 586  
Байрон Джордж Ноэл Гордон 140, 358, 487, 558  
Бакунин Михаил Александрович 63  
Балабина Мария Петровна 528, 529  
Бальзак Оноре де 495, 621  
Балаянский Вениамин 703  
Барабаш Юрий Яковлевич 52  
Баратынский Евгений Абрамович 403, 458, 504, 511, 526, 529/530  
Баткин Леонид Михайлович 679  
Батюшков Константин Николаевич 477, 478, 538, 560  
Батюшков Федор Дмитриевич 407  
Бахтин Михаил Михайлович 11, 12, 14–17, 20, 21, 25, 27, 36–38, 84, 111, 114, 151, 286, 315, 360, 406, 407, 427, 444, 491, 500, 517, 564, 617, 623, 636, 639–641, 649, 654, 656–561, 670, 673, 676, 679, 681  
Башуцкий Александр Павлович 641  
Бегичев Дмитрий Никитич 328  
Безсонов Петр Алексеевич 473  
Белецкий Александр Иванович 632, 640  
Белинский Виссарион Григорьевич 27, 38, 51, 63, 112, 115, 119–121, 149–151, 161, 180, 198, 221, 229–232, 239, 260, 277, 288, 303, 305, 312, 314, 315, 317, 318, 333, 336, 338, 346–348, 352, 372, 378, 385, 393, 430, 461, 462, 485, 486,

- 490, 501, 508, 509, 514, 531–533, 552–555, 561, 564, 581, 583, 586, 591, 592, 596, 610, 613, 625, 633, 641
- Белли Джузеппе Джоакино 528
- Беллини Винченцо 406
- Белоусов Александр Федорович 371
- Белоусов Николай Григорьевич 537
- Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев) 40–42, 45–47, 49, 52, 106, 116, 134, 139, 151, 198, 235, 256, 261, 263, 312, 314, 315, 347, 419–422, 438, 443, 444, 453, 462, 483, 484, 501, 576–578, 689, 703
- Беляев Федор Николаевич 716
- Бенардаки Дмитрий Егорович (Георгиевич) 523
- Беранже Пьер Жан 495
- Бергман Ингмар 671
- Бергсон Анри 348, 350, 352, 615, 669, 677, 681, 687
- Берковский Наум Яковлевич 443
- Бессомыкин Иван Иванович 719
- Бестужев, Бестужев-Марлинский Александр Александрович (А.Марлинский, см.) 406, 516, 539, 643, 644
- Боболина (Бобелина) 446
- Богатырев Петр Григорьевич 233, 615
- Богданович Ипполит Федорович 477, 538
- Бодянский Осип Максимович 511, 719
- Боккаччо Джованни 469
- Бомарше Пьер Огюстен 182, 194
- Боткин Василий Петрович 508
- Ботникова Алла Борисовна 111
- Бочаров Сергей Григорьевич 111, 113, 115, 316, 439, 457, 617, 623
- Брандес Георг 342
- Брехт Бертольд 218
- Брод Макс (Brod M.) 689, 690, 692, 695, 697, 701–704
- Брюллов Карл Павлович 113, 163, 164, 175, 186, 203, 416, 417
- Брюсов Валерий Яковлевич 347, 571, 639, 654
- Брянский (Григорьев) Яков Григорьевич 160
- Брянский А. (Александр Михайлович Попов) 586
- Буало Никола 393
- Бузескул Владислав Петрович 241
- Булаховский Леонид Арсеньевич 403
- Булгаков Михаил Афанасьевич 678
- Булгарин Фаддей Венедиктович 104, 105, 116, 127, 289, 293, 315, 337, 487, 516
- Бурдин Федор Алексеевич 570
- Бутервек Фридрих (Bouterwek F.) 620, 641
- Бухов Яков Петрович 627–629, 641
- Бухарев Александр Матвеевич 309
- Бухарев Иоанн Николаевич 680
- Буш Ульрих 680
- Бюхнер Георг 217
- Бялый Григорий Абрамович 328
- Вайскопф Михаил 115, 360, 378, 490, 494, 501, 524, 680, 681, 708, 714
- Ваккенродер Вильгельм Генрих 525
- Вальцель Оскар 388, 393, 394
- Варнеке Борис Васильевич 598, 614
- Василий Блаженный 662, 663, 665, 679
- Василий Великий, Василий Кесарийский 716
- Вацуро Вадим Эразмович 359, 360
- Вебер Макс (Weber M.) 501, 688, 702
- Вейнберг Петр Исаевич 565, 566, 577
- Велес де Гевара Луис 339
- Вельтман Александр Фомич 167, 169, 178, 472
- Венгеров Семен Афанасьевич 234, 235, 240, 312, 407, 451, 452
- Веневитинов Дмитрий Владимирович 111, 112, 526, 556, 557
- Вергилий Марон Публий 339
- Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич 102, 115
- Вернер Фридрих Людвиг Захария 51
- Вершинский Дмитрий Степанович 715
- Веселовский Александр Николаевич 643, 654
- Веселовский Алексей Николаевич 317, 318, 480, 484, 509, 655
- Видуристе Инга 723
- Винкельман Иоганн Иоахим 319, 328, 537
- Виноградов Виктор Владимирович 9, 73, 78, 80, 113, 370, 554, 617, 628, 632, 640, 641
- Виралайнен Мария Наумовна 501
- Вишневская Инна Люциановна 232, 394
- Водозовов Василий Иванович 480, 484
- Воейков Александр Федорович 486
- Вознесенский Иван 719
- Войтоловская Элла Львовна 229
- Волконская Зинаида Александровна 373, 525, 528

- Волконский Александр 646  
 Волконский Григорий Петрович 114  
 Вольтер (Франсуа Мари Аруэ) 639  
 Вольф Алексей Андреевич 407, 587, 613  
 Воронский Александр Константинович 109, 177, 198, 230, 231, 261, 314  
 Воропаев Владимир Алексеевич 554, 722  
 Востоков Александр Христофорович (Остенек Александр Вольдемар) 535, 554  
 Вульпиус Кристиан Август 304  
 Вьельгорская (Виельгорская) Аполлинария Михайловна 522  
 Вяземский Петр Андреевич 161, 177, 200, 209, 231, 303, 395, 396, 399, 403, 425, 503, 509, 528–530, 539, 540, 545, 554, 556, 564, 654  
 Гайдебуров Павел Павлович 593–595, 599, 614  
 Галахов Алексей Дмитриевич 514  
 Галич Александр Иванович 355  
 Галлам (Халлам) Генри (Hallam H.) 165, 645, 654  
 Гарин Эраст Павлович 420, 421, 571, 575, 577  
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих 165, 257, 314, 357, 360, 479, 484, 650, 709, 714  
 Гейне Генрих 479  
 Гераклит Эфесский 25  
 Гердер Иоганн Готфрид 608, 613  
 Герцен Александр Иванович 230, 252, 303, 307, 314, 317, 330, 351, 437, 654, 665, 666, 680  
 Гёте Иоганн Вольфганг 11, 13, 37, 243, 357, 435, 453, 464, 466, 469, 526, 537, 639, 658, 660, 679  
 Гиндин Сергей Иосифович 654  
 Гиппиус Василий Васильевич 38, 149, 151, 170, 198, 231, 254, 295, 314–316, 323, 355, 360, 366, 370, 404, 472, 476, 484, 554, 564, 655, 713, 714  
 Гнедич Николай Иванович 356, 358, 647  
 Гнедич Петр Петрович 567  
 Гоголь Анна Васильевна 519  
 Гоголь Василий Афанасьевич 37  
 Гоголь Елизавета Васильевна 519  
 Голдсмит Оливер 22  
 Гольбейн (Хольбейн) Ханс 425, 436  
 Гольденберг Аркадий Хаимович 315  
 Гольденвейзер Александр Борисович 315  
 Гольдони Карло 654  
 Гомер 304, 305, 339, 647  
 Гончаров Сергей Александрович 316  
 Гораций, Квинт Гораций Флакк 503  
 Горев Аполлон Федорович 570  
 Горлин Михаэль (Gorlin M.) 111, 115, 352  
 Горький Максим (Алексей Максимович Пешков) 218, 230  
 Готовцева Анна Ивановна 540  
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 24, 54, 55, 58–60, 63, 66, 70–74, 84, 90, 91, 97, 109, 111–113, 211, 319, 324, 325, 412, 466, 469, 483, 616, 621, 640, 668, 698  
 Гранвиль (Жан Иньяс Изидор Жерап) 259, 314  
 Гредингер Михаил 451  
 Грей Джон 110  
 Грессе Жан 477  
 Греч Николай Иванович 127  
 Гриб Владимир Романович 209, 232, 315  
 Грибоедов Александр Сергеевич 127, 159, 171, 213, 396, 398, 490, 503  
 Григорьев Аполлон Александрович 149, 156, 195, 299, 341, 362, 370, 581, 586, 609, 610, 612, 615, 647, 654  
 Григорьев Петр Иванович 160, 161  
 Грильпарцер Франц 51, 696  
 Гроссман Леонид Петрович 315  
 Гугнин Александр Александрович 111  
 Гукровский Григорий Александрович 34, 38, 91, 92, 115, 116, 140, 145, 151, 169, 190, 199, 213, 229–232  
 Гуминский Виктор Мирославович 452  
 Гурвич-Лищинер Софья Давидовна 681  
 Гуревич Арон Яковлевич 39, 679  
 Гюго Виктор Мари 714  
 Гюнтер Иоганн Христиан 552  
 Гюнтер Ханс (Günther H.) 314, 679  
 Давид Жак Луи 321, 402  
 Давыдов Владимир Николаевич (Иван Николаевич Горелов) 570, 584, 585, 598  
 Даль Владимир Иванович 241, 314, 473  
 Данилевский Александр Семенович 11, 140, 356, 510, 521, 529  
 Данилевский Григорий Петрович 533, 653  
 Данилевский Ростислав Юрьевич 53  
 Данилов Владимир Валерианович 447, 451, 452  
 Данилов Сергей Сергеевич 232, 566, 567, 577, 595, 599, 614  
 Данилова Ирина Евгеньевна 231  
 Данте Алигьери 303–306, 311, 317, 318, 478, 484, 485, 489

- Дауенхауэр А. (Dauenhaueг A.) 53  
 Де Лотто Чинция 673  
 Де Санктис Франческо 317, 318  
 Дельвиг Антон Антонович 357, 518  
 Денисов Владимир Дмитриевич 112  
 Державин Гавриил Романович 472, 477,  
 538–543, 545–551, 554  
 Дершау Федор Карлович 312  
 Десницкий Василий Алексеевич 104  
 Дефо Даниель 298  
 Джулиани Рита 533  
 Дикий Алексей Денисович 578  
 Диккенс Чарлз 352, 697  
 Дилакторская Ольга Георгиевна 85, 501  
 Дмитриевский Иван Иванович 722  
 Дмитриев Иван Иванович 357, 360, 479,  
 511  
 Дмитриев Михаил Александрович 545  
 Долгоруков Иван Михайлович 547  
 Достоевский Федор Михайлович 62, 63,  
 87, 111, 315, 497, 561–566, 677, 616–  
 618, 626, 627, 629, 631, 634–641, 658,  
 667, 677, 696, 697  
 Дриссен Фредерик Кристофель 673  
 Дружинин Александр Васильевич 565  
 Дуров Лев Константинович 607  
 Дюр Николай Осипович 190, 193  
 Дюрренматт Фридрих (Düгgenmatt F.)  
 699, 701, 703, 704
- Егоров Игорь Вячеславович 316  
 Екатерина II, имп. 38, 368, 369, 400, 402  
 Елина Нина Генриховна 654  
 Елистратова Анна Аркадьевна 299, 313,  
 316, 447, 451, 456  
 Ермилов Владимир Владимирович 190,  
 198, 231  
 Есенская Милена 702
- Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих  
 Рихтер) (Jean Paul) 55, 89, 107, 111,  
 330, 355, 358, 360  
 Жанен Жюль 364, 495  
 Жданов Иван Николаевич 360  
 Жирмунский Виктор Максимович 360  
 Жолковский Александр Константинович  
 680  
 Жун (Этьен) Виктор Жозеф де 287  
 Жукова Мария Семеновна 469  
 Жуковский Василий Андреевич 28, 115,  
 157, 244, 358, 375, 400, 418, 426, 445,  
 449, 450, 478, 481, 486, 489, 490, 511,  
 521, 526, 529, 537, 560, 654
- Загоскин Михаил Николаевич 288, 351,  
 380, 402, 461, 511, 528, 538, 546, 549  
 Зайцев Борис Константинович 722, 723  
 Зайчиков Василий Федорович 401  
 Залесский Иосиф Богдан 373  
 Замотин Иван Иванович 73  
 Зарецкий Валентин Айзикович 362, 370,  
 372, 378  
 Звьянцковский Владимир Янович 151,  
 378  
 Зегерс Анна 682  
 Зеeman Клаус Дитер 673  
 Зелинский Бодо (Zelinsky B.) 403, 615,  
 714  
 Земенков Борис Сергеевич 523  
 Зеньковский Василий Васильевич 665,  
 667, 680  
 Зингер Федор Осипович 537  
 Зошенко Михаил Михайлович 678  
 Зубков Юрий Александрович 586  
 Зусман Валерий Григорьевич 703
- Ибсен Генрик 218  
 Иваницкий Александр Иванович 53  
 Иванов А. (Александр Иванович Урусов)  
 567  
 Иванов Александр Андреевич 522, 524  
 Иванов Вячеслав Всеволодович 421, 564  
 Иванов Вячеслав Иванович 173–175,  
 509, 639, 642, 656, 657, 679  
 Иванов Сергей Андреевич 524  
 Игнатов Сергей Сергеевич 59, 111, 343,  
 352, 618, 640  
 Изабэ Жан Батист 321, 402  
 Измайлов Александр Евгеньевич 104,  
 105  
 Измайлов Лев Дмитриевич 214  
 Ильинский Игорь Владимирович 207  
 Илюшин А.А. (Александр Анатольевич  
 Батюшков) 655  
 Иоанн Новгородский, архиеп. 26, 38
- Каган Юдифь Матвеевна 679  
 Казак Вольфганг (Kasack W.) 121, 150,  
 316  
 Кайзер Вольфганг (Kaysеr W.) 229, 316,  
 444, 459, 462, 669, 696, 702  
 Кайль Рольф Дитрих (Keil R.D.) 490,  
 562, 564  
 Каллаш Владимир Владимирович 614  
 Кальдерон де ла Барка Педро 644  
 Камю Альбер 689, 690, 694, 703

- Кант Иммануил 165  
Кантемир Антиох Дмитриевич 552, 553  
Канунова Фаина Зиновьевна 372, 378  
Капнист Василий Васильевич 167, 171, 330, 331, 382, 395, 401, 538  
Капнист Иван Васильевич 717  
Карамзин Николай Михайлович 477, 482, 547  
Каратыгин Петр Андреевич 470  
Карл V, имп. 324  
Карст Роман (Karst R.) 684, 702  
Карташевская Мария Григорьевна 718  
Карташова Ирина Вячеславовна 378  
Катенин Павел Александрович 645  
Кафка Франц (Kafka F.) 53, 116, 501, 678, 682–704  
Кацева Евгения Александровна 702, 703  
Каэль 614  
Квитка-Основьяненко Григорий Федорович 167, 179, 188, 386, 399, 555–558  
Кирай Дьюла 642  
Киреевский Иван Васильевич 402, 480, 484, 503, 525, 533, 555–558  
Киреевский Петр Васильевич 473, 476  
Кирилл, архиманд. 719  
Кирсанова Раиса Мардуховна 680  
Клейман Рита Яковлевна 681  
Клейст Генрих фон 75, 76, 217, 696  
Клушин Александр Иванович 486  
Кнабе Георгий Степанович 523, 524  
Княжнин Яков Борисович 382, 400, 401  
Ковалевский Иоанн Андреевич 667, 679  
Ковалевский Павел Михайлович 187, 580, 586  
Ковач Арпад 680  
Коган Петр Семенович 572, 578  
Кожухова Галина Петровна 614  
Козлов Иван Иванович 537, 558  
Кокошка Оскар 696  
Кологривова Елизавета Васильевна (Ф.Фан-Дим, см.) 490  
Кологривова Прасковья Юрьевна 214  
Колосова Галина Алексеевна 535, 542, 554  
Кольцов Алексей Васильевич 554  
Кольшмидт Вернер (Kohlschmidt W.) 324, 328  
Комаров Матвей 316  
Комарович Василий Леонидович 231, 404  
Кони Федор Алексеевич 161, 509, 565  
Корнель Пьер 390  
Коробка Николай Иванович 404, 405, 614  
Коровин Константин Алексеевич 567  
Косяровский Павел Петрович 166  
Котляревский Иван Петрович 120  
Котляревский Нестор Александрович 66, 112, 177, 198, 230, 231, 386, 393, 403, 447, 451, 614  
Коцебу Август Фридрих Фердинанд фон 396  
Кочубинский Александр Александрович 654  
Кошмаль Вальтер (Koschmal W.) 363, 370  
Красинский Зигмунт 654  
Кривонос Владислав Шаевич 370, 501  
Кронеберг Иван Яковлевич 194  
Кропотов 474, 475  
Крылов Иван Андреевич 386, 472, 477, 486, 490, 593, 596  
Кугель Александр Рафаилович (Номо повус) 585  
Кузнецов Иоанн Иоаннович 679, 680  
Кукольник Нестор Васильевич 536  
Кулжинский Иван Григорьевич 535  
Кульчицкий Александр Яковлевич 38  
Купрянова Елизавета Николаевна 393  
Курехин П.Ф. 599  
Курочкин Василий Степанович 565  
Курциус Эрнст Роберт (Curtius E.R.) 38, 394, 654, 663, 679  
Кьеркегор Сёрен (Kierkegaard S.) 696, 700, 703, 704  
Кюн Цезарь Антонович 600  
Кюстин Астольф де 501  
Кюхельбекер Вильгельм Карлович 90, 319, 486, 539, 540, 545, 546, 644, 678, 681  
Л.Л. (Василий Степанович Межевич) 586  
Лавров Кирилл Юрьевич 579, 585  
Лавровский Николай Алексеевич 554  
Ландражин Иван Яковлевич 537  
Лансон Гюстав 218, 232  
Ларин Илья (Илларион) Иванович 472  
Лафайет Мари Жозеф 340  
Лафатер Иоганн Каспар 117, 150, 601  
Лахман Рената (Lachman R.) 676, 679, 681  
Левенталь Валерий Яковлевич 703  
Левин Юрий Давидович 318  
Ленский (Воробьев) Дмитрий Тимофеевич 190  
Лермонтов Михаил Юрьевич 415, 546, 554

- Лесаж Ален Рене 194, 435, 466, 472  
 Лессинг Готхольд Эфраим 105, 116, 401  
 Либман Михаил Яковлевич 443  
 Лихачев Дмитрий Сергеевич 231, 679, 680  
 Лихонин Михаил Николаевич 546  
 Лозинский Михаил Леонидович 317  
 Ломоносов Михаил Васильевич 534, 535, 537–554  
 Лопе де Вега Карпью Феликс 209  
 Лотман Юрий Михайлович 38, 45, 46, 52, 434, 444, 463, 470, 471, 475, 476  
 Лукиан 427  
 Лукин Владимир Игнатьевич 386, 398–400  
 Луначарский Анатолий Васильевич 576, 578  
 Любич-Романович Василий Игнатьевич 526, 533
- Маврокордато Александр**  
 (Маврокордатос Александрос) 446  
 Майков Аполлон Николаевич 533, 626, 627, 629, 653  
 Майков Валериан Николаевич 452  
 Майков Леонид Николаевич 476  
 Макиавелли Никколо 645  
 Макогоненко Георгий Пантелеймонович 533, 673  
 Максимович Михаил Александрович 512  
 Макшеев Алексей Иванович 168  
 Мандельштам Осип Эмильевич 304, 317  
 Манн Томас (Manн Т.) 692, 703  
 Манн Юрий Владимирович 378, 523  
 Мари Дариа 473  
 Маркевич Николай Андреевич 38, 52  
 Марков Константин Иванович 308  
 Маркович Владимир Маркович 501  
 Марлинский А. (псевдоним А.А.Бестужева, см.) 288, 406, 637  
 Мартынов Александр Евстафьевич 588, 598  
 Матвеев Павел Александрович 714  
 Махлин Виталий Львович 679  
 Мацкин Александр Петрович 231, 403, 578  
 Машинский Семен Иосифович 314, 378, 476  
 Маяковский Владимир Владимирович 416  
 Медриш Давид Наумович 443  
 Межевич Василий Степанович см. Л.Л. Мейербер Джакомо (Якоб Либман Бер) 406
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич 348, 401, 419–421, 565, 573, 574, 576–578  
 Менандр 184, 230  
 Мерезковский Дмитрий Сергеевич 251, 313, 571  
 Мерзляков Алексей Федорович 303, 485, 644  
 Метьюрин Чарлз Роберт 361, 370  
 Милена см. Есенская М.  
 Миллер Всеволод Федорович 37  
 Миллер Герард Фридрих 608, 613  
 Милоков Александр Петрович 393  
 Мицкевич Адам 373, 499, 528  
 Мкртчян Карен Леонович 92, 115  
 Мольер (Жан Батист Поклен) 119, 155, 161, 181, 182, 184, 209, 218, 231, 266, 401, 505, 588  
 Монахов Ипполит Иванович 570  
 Мордовченко Николай Иванович 361, 370, 524, 591, 613  
 Москвин Иван Михайлович 568, 571, 598  
 Мостовский Михаил Степанович 452  
 Муравьев Андрей Николаевич 722  
 Муратори Лудовико Антонио 645  
 Мусоргский Модест Петрович 600, 614  
 Мюльнер Адольф 51
- Набоков Владимир Владимирович 116, 639  
 Надеждин Николай Иванович 113, 121, 150, 287–289, 292, 315, 487, 490, 496, 501, 503, 509, 514, 556–558, 564, 644, 654, 714  
 Назимов Владимир Иванович 718  
 Найдич Эрик Эзрович 315, 484  
 Наполеон I Бонапарт 290, 334, 445, 475  
 Нарезный Василий Трофимович 38, 99, 100, 104, 105, 412, 435, 466, 473  
 Нащокин Павел Воинович 514, 523  
 Некрасов Николай Алексеевич 39, 50, 53, 329, 351, 352  
 Нелединский-Мелецкий Юрий Александрович 547  
 Немирович-Данченко Владимир Иванович 161, 162, 208, 396, 419, 568  
 Немцова Божена 695–697  
 Непомнящих Ник. (Ким Непомнящий) 407  
 Нерон Клавдий Цезарь 653  
 Никитенко Александр Васильевич 463, 470  
 Николаев Дмитрий Петрович 318  
 Николаев Олег Рудольфович 360



- Николай I, имп. 546, 718, 719  
Никольский Александр Сергеевич 534, 541  
Никольский Парфений Иванович 535, 536  
Нильсон Нильс Оке 673  
Ницше Фридрих (Nietzsche F.) 13, 18, 37, 656, 679  
Нордов Василий Иванович 720  
Норов Авраам Сергеевич 645
- Оболенский Дмитрий Александрович 675  
Одоевский Владимир Федорович 59, 60, 63, 81, 82, 89, 112, 113, 230, 314, 320, 328, 426, 469, 495, 558  
Озеров Владислав Александрович 127  
Окен (Оккенфус) Лоренц 165  
Орлов Александр Анфимович 127  
Орлов Алексей Федорович 471  
Орлов Владимир Николаевич 490  
Орлов Федор Федорович 471, 472  
Орлова (Белинская) Мария Васильевна 592  
Остолоп Александр Львович 484  
Остолопов Николай Федорович 489  
Островский Александр Николаевич 641
- Павел I, имп. 474  
Паламарчук Петр Григорьевич 722  
Панаев Владимир Иванович 355  
Панаева (Головачева) Авдотья Яковлевна 160, 229  
Панов Василий Алексеевич 531  
Панченко Александр Михайлович 663, 679, 680  
Папанов Алексей Дмитриевич 586  
Пачини, Пачини Савой Леоне (Pacini Savoj L.) 473  
Переверзев Валерьян Федорович 595  
Перец Владимир Николаевич 125, 150  
Перовский Алексей Алексеевич (Антоний Погорельский, см.) 486  
Пессидж Чарлз (Passage Ch.E.) 73  
Петр I, имп. 501, 544, 549–552  
Петрарка Франческо 537  
Петров Василий Петрович 545  
Петров Николай Иванович 37, 49, 150  
Петровский Михаил Александрович 464, 470  
Пиндар 339  
Пинский Леонид Ефимович 150, 660, 679  
Писарев Александр Иванович 385
- Писарев Н.П. 406  
Писемский Алексей Феофилактович 565, 566, 588, 613  
Платон 124, 150, 537  
Платонов Андрей Платонович 230, 641, 678  
Плетнев Петр Александрович 157, 229, 236, 265, 292, 315, 316, 443, 487, 509, 511, 523  
Плучек Валентин Николаевич 586  
Погодин Михаил Петрович 53, 144, 151, 157, 170, 276, 288, 310, 330, 381, 489, 508, 511–514, 519, 523, 644  
Погорельский Антоний (псевдоним А.А.Перовского, см.) 59, 114, 460, 469, 486  
Подолинский Андрей Иванович 487  
Поздеев Андрей Александрович 230  
Полевой Николай Алексеевич 63, 288, 461, 502, 509, 513, 514, 526, 559, 644  
Полежаев Александр Иванович 530  
Политцер Хайнц (Politzer H.) 689, 702  
Полякова Елена Ивановна 111  
Померанцева Эрна Васильевна 112  
Понырко Наталья Владимировна 663, 679, 680  
Попов Андрей Николаевич 524  
Поспелов Геннадий Николаевич 65, 112, 230  
Потебня Александр Афанасьевич 252, 313  
Прокопий Устюжский 663  
Прокопович Николай Яковлевич 228, 463, 476, 646  
Пропп Владимир Яковлевич 71, 115, 681  
Птолемей Клавдий 60  
Пумпянский Лев Васильевич 544, 554, 659, 679  
Пушкин Александр Сергеевич 22, 31, 38, 62, 67, 81, 89, 114, 127, 140, 149, 160, 188, 194, 230, 231, 288–290, 300, 302, 310, 315, 316, 347, 377, 404, 408, 410, 412, 415, 471–473, 477, 478, 480–483, 487, 489, 495, 511, 513–515, 518, 519, 523, 524, 526, 537, 539, 540, 545–547, 551–564, 607, 635, 644, 647, 653, 676, 678, 680, 729  
Пушкина (урожд. Гончарова) Наталья Николаевна 516
- Рабле Франсуа 11, 15, 660  
Раич Семен Егорович 478  
Расин Жан 161, 182, 388

- Рафаэль Санти 695  
 Ремизов Алексей Михайлович 714  
 Рижский Иван Степанович 547  
 Рихтер Иоганн Пауль Фридрих *см.* Жан Поль  
 Роберт (Робер) Луи Леопольд 11  
 Родзевич Сергей Иванович 72, 78  
 Родиславский Владимир Иванович 155, 229, 391  
 Розанов Василий Васильевич 347, 350–352, 571, 639  
 Розов Владимир Алексеевич 38, 112  
 Ролле Дитрих (Rolle D.) 299, 316  
 Романо Алессандро 533  
 Романович В.И. *см.* Любич-Романович В.И.  
 Романович-Словатинский Александр Васильевич 451  
 Россини Джоаккино 528  
 Рудницкий Константин Лазаревич 578  
 Рулин Петр Иванович 605, 614  
 Рылеев Кондратий Федорович 330, 477, 554  
  
 Садовский (Ермилов) Пров Михайлович 612  
 Сазонов Николай Федорович 567, 570  
 Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 172, 230, 258, 304, 461, 563  
 Самарин Иван Васильевич 584  
 Самойлов Василий Васильевич 569  
 Сапрыкина Елена Юрьевна 317  
 Свербеев Дмитрий Николаевич 473  
 Свербилова Татьяна Георгиевна 407  
 Свифт Джонатан 172  
 Семашко Николай Александрович 196, 231, 573, 578  
 Семевский Василий Иванович 451  
 Семененко Петр 377, 654  
 Семибратова Ирина Всеволодовна 111  
 Сенковский Осип Иванович 89, 115, 177, 230  
 Сент-Бев Шарль Огюстен 528  
 Сервантес Сааведра Мигель де 178, 277, 435, 477–479  
 Сергеев-Ценский Сергей Николаевич 191, 192  
 Сечкарев Всеволод Михайлович (Setschkareff V.) 720, 723  
 Сикст V (Феличе Перетти) 657  
 Силард Лена (Szilárd L.) 679  
 Симеон, авва Симеон 663  
 Синявский Андрей Донатович (Абрам Терц, *см.*) 418, 564, 724–729  
  
 Скаррон Поль 231  
 Скафтымов Александр Павлович 638, 642  
 Скворода Григорий Саввич 121, 494, 501  
 Скотт Вальтер 109, 110, 116, 387, 395, 450, 484, 608  
 Слонимский Александр Леонидович 101, 111, 115, 158, 221, 229, 249, 313, 323, 328, 335, 352  
 Смирдин Александр Филиппович 515  
 Смирнова (урожд. Россет) Александра Осиповна 312, 414, 504, 716  
 Смирнова Елена Александровна 314, 484, 655  
 Смирнова-Чикина Екатерина Сергеевна 315, 447, 452, 476  
 Снегирев Иван Михайлович 522  
 Соболев Юрий Васильевич 571, 572  
 Соколов Иван Яковлевич 167  
 Сократ 124  
 Соллертинский Евгений Евгеньевич 315, 316  
 Солнцев Федор Григорьевич 719  
 Соловьев Владимир Сергеевич 673  
 Солодовников Александр Васильевич 703  
 Сомов Орест Михайлович 288, 426, 643  
 Сосницкий Иван Иванович 579–586, 589, 591  
 Софронова Людмила Александровна 654  
 Срезневский Измаил Иванович 535, 547  
 Сталь Жермена Анна Луиза де 643  
 Станиславский Константин Сергеевич 252, 314, 568, 571  
 Станкевич Николай Владимирович 63, 111, 230  
 Стахович Александр Александрович 577, 585, 586  
 Стендер-Петерсен Адольф 73, 83, 114  
 Степанов Николай Леонидович 52, 112, 158, 229, 317, 476, 597, 614  
 Стерн Лоренц 78, 79, 89, 113, 295, 296, 301, 482  
 Стоюнин Владимир Яковлевич 583  
 Струве Никита Алексеевич 679  
 Струков Д. 490  
 Судовщиков Николай Родионович 167  
 Суперфин Габриэль Гаврилович *см.* Черныш Г.  
 Тальников Д. (Давид Лазаревич Шпитальников) 578  
 Тмарченко Давид Евсеевич 317

- Танский Василий 119  
Тарасенков Алексей Терентьевич 717, 720, 722, 723  
Теренций, Публий Теренций Афр 181, 182  
Терц Абрам (псевдоним А.Д.Синявского, см.) 421, 564, 729  
Тик Людвиг 53, 75, 90, 106, 107, 412, 537  
Тименчик Роман Давидович 484  
Тимофеев Алексей Васильевич 526  
Тихонравов Николай Саввич 113, 404, 406, 654, 716, 717, 719  
Товстоногов Георгий Александрович 579  
Толстой Александр Петрович 523, 524, 715, 717  
Толстой Лев Николаевич 276, 311, 720  
Толстой Федор Иванович (Американец) 214, 312  
Томашевский Николай Борисович 316, 470, 533  
Топоров Владимир Николаевич 500, 670, 680  
Торвальдсен Бертель 528  
Тронская Мария Лазаревна 113  
Туманский Василий Иванович 445  
Тургенев Александр Иванович 646  
Тургенев Иван Сергеевич 213, 218, 323, 260, 308, 314, 317, 352, 437, 458, 565, 611, 615  
Тынянов Юрий Николаевич 83, 114, 554  
Тьерри Огюстен 165  
Тютчев Федор Иванович 33, 312
- Уоррен Остин 295  
Уралов Илья Матвеевич 571, 585  
Ушаков Василий Аполлонович 116
- Фан Дим Ф. (псевдоним Е.В.Кологривовой, см.) 645  
Федоров Владимир Викторович 313, 372, 378  
Федотов Георгий Петрович 661, 679, 680  
Фелми Карл Кристиан (Felmy K. Chr.) 720, 723  
Филарет (Василий Михайлович Дроздов) 718  
Филат Татьяна Витальевна 476  
Филдинг Генри 295, 296, 298–301, 313, 316, 478, 480  
Филиппов Владимир Александрович 600, 614  
Флегель Карл Фридрих (Flögel K.F.) 24, 38  
Флобер Гюстав 696  
Флориан Жан Пьер Клари де 479
- Флоровский Георгий Васильевич 722  
Фонвизин Денис Иванович 159, 171, 382, 398, 400, 401, 472, 538, 539, 604  
Фосс Иоганн Генрих 355, 357, 358  
Франк-Каменецкий Израиль Григорьевич 500  
Фрейд Зигмунд (Freud S.) 114, 656  
Фрейденберг Ольга Михайловна 39, 500, 524, 564  
Фролов Николай Григорьевич 111  
Фрэнклер Джеймс Джордж 664  
Фурст Лилиана (Furst L.) 692, 703  
Фурье Шарль 117, 118
- Хейзинга Иохан 662, 679  
Хемницер Иван Иванович 477  
Херасков Михаил Матвеевич 398  
Хетсо Гейр 403, 655  
Хипписли Антони (Hippisley A.) 680, 708, 714  
Хмельницкий Николай Иванович 593  
Хогарт Уильям 24  
Хомяков Алексей Степанович 546, 660  
Храпченко Михаил Борисович 198, 231, 314
- Царынный Андрий (Александр Яковлевич Стороженко) 112
- Чаадаев Петр Яковлевич 527, 530  
Чаплин Чарлз Спенсер 678  
Черныш Г. (Габриэль Гаврилович Суперфин) 533  
Чехов Антон Павлович 218  
Чехов Михаил Александрович 196, 197, 565, 571–574  
Чижевский Дмитрий Иванович (Tschizewskij D.I.) 370, 375, 378, 498, 501, 674, 708, 714  
Чичерин Алексей Владимирович 137, 151, 638, 642  
Чудаков Г.И. 90, 91
- Шагал Марк 714  
Шамбинаго Сергей Константинович 109, 116  
Шамиссо Адельберт фон 73, 74, 84, 113  
Шаховской Александр Александрович 382, 396  
Шевырев Степан Петрович 136, 230, 303, 305, 317, 419, 420, 462, 478, 485, 489, 490, 501, 513, 515, 531, 532, 537, 644–646, 648, 649, 651, 654, 655, 717, 718

- Шекспир Уильям 181, 182, 243, 388, 390, 392, 477, 486, 608, 644
- Шеллинг Фридрих Вильгельм 110, 116, 165, 310, 311, 318, 435, 444, 558, 652, 655
- Шенрок Владимир Иванович 150, 230, 376, 523, 524, 533, 542, 551, 554, 722
- Шестов Лев (Лев Исаакович Шварцман) 638
- Шиллер Фридрих 28, 473, 537
- Шкловский Виктор Борисович 574, 650, 654
- Шлегель Август Вильгельм (Schlegel A.W.) 157, 229
- Шлегель Фридрих . 485, 489, 490, 558
- Шлецер Август Людвиг 608, 613
- Шмид Вольф (Schmid W.) 452
- Штанцель Франк Карл (Stanzel F.K.) 316
- Штильман Леон (Stilman L.) 112, 411, 421, 460, 462
- Штридтер Юрий (Striedter J.) 290, 316
- Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич 567
- Щеглов И. (Иван Леонтьевич Леонтьев) 729
- Щедрин Н. (псевдоним М.Е.Салтыкова) см. Салтыков-Щедрин М.Е.
- Щепкин Михаил Семенович 155, 187, 215, 232, 391, 402, 498, 511, 519, 579–586
- Щерба Лев Владимирович 328
- Щербацкий Георгий 112
- Эйзенштейн Сергей Михайлович 342, 483, 484, 670
- Эйхенбаум Борис Михайлович 95, 103, 115, 116, 323, 325, 328, 344–346, 352, 623, 624, 626, 641, 670–672, 680
- Эйхендорф Йозеф фон 324
- Эккерман Иоганн Петер (Eckermann J.P.) 313, 453, 462, 464, 660
- Энг Ян ван дер 673
- Энгельгардт Николай Александрович 38
- Эренштайн (Эренштейн) Альберт 696
- Эрлих Виктор 683
- Эсхил 319, 412
- Эткинд Александр Маркович 681
- Этьен 232
- Эфрос Анатолий Васильевич 352, 597–599, 614, 703
- Эшенбург Иоганн Иоахим 316, 485, 644
- Юнг Карл Густав (Jung C.G.) 500, 680
- Юнг-Штиллинг Иоганн Генрих 370, 680, 708
- Яблоновский С. (Сергей Викторович Потресов) 232, 570
- Яблочкин Александр Александр 567
- Языков Николай Михайлович 53, 309, 416, 417, 473, 476, 517, 520, 521, 541, 546, 548, 558
- Якобсон Роман Осипович 408, 416, 419, 421
- Яковлева Ольга Михайловна 608
- Янушкевич Александр Сергеевич 490, 549, 654
- Alleman V. см. Аллеман Б.
- Amberg L. см. Амберг Л.
- Boele Otto 524
- Bohrer Karl Heinz 704
- Bouterwek F. см. Бутервек Ф.
- Brod M. см. Брод М.
- Bush R. 370
- Curtius E.R. см. Курциус Э.Р.
- Dauenhauer A. см. Дауенхауэр А.
- Dodd William (Bill) J. 703
- Dürrenmatt F. см. Дюрренматт Ф.
- Eckermann J.P. см. Эккерман И.П.
- Emrich Wilhelm 703
- Fanger Donald Karl 352
- Felmy K.Chr. см. Фелми К.К.
- Flögel K.F. см. Флегель К.Ф.
- Frank Susi 524
- Freud S. см. Фрейд З.
- Frynta Emanuel 703
- Furst L. см. Фурст Л.
- Fusso Susanna 233
- Gorlin M. см. Горлин М.
- Gramer Thomas 111
- Günther H. см. Гюнтер Х.
- Hallam H. см. Галлам Г.
- Hippisley A. см. Хипписли А.
- Jean Paul см. Жан Поль
- Jung C.G. см. Юнг К.Г.

Kafka F. *см.* Кафка Ф.  
Kaiser Gerhard R. 113  
Karst R. *см.* Карст Р.  
Kasack W. *см.* *см.* Казак В.  
Kayser W. *см.* Кайзер В.  
Keil R.D. *см.* Кайль Р.Д.  
Kierkegaard S. *см.* Кьеркегор С.  
Klotz Volker 403  
Kohlschmidt W. *см.* Кошьмидт В.  
Koschmal W. *см.* Кошмаль В.

Lachman R. *см.* Лахман Р.  
Langer Gudrun 360  
Leiste Hans Walter 231  
Lilienfeld Fairy 723  
Lukas Jan 703

Maguire Robert A. 151  
Mann T. *см.* Манн Т.  
Miller Norbert 703  
Morson Gary Saul 680  
Müller Hans von 328

Nicolai Ralf Rochus 702, 703  
Nietzsche F. *см.* Ницше Ф.

Onasch Konrad 679, 681

Pacini Savoj L. *см.* Пачини Л.  
Passage Ch.E. *см.* Пессидж Ч.  
Politzer H. *см.* Политцер Х.  
Proffer Carl R. 317

Robertson Ritchie 501, 702  
Rolle D. *см.* Ролле Д.

Schlegel A.W. *см.* Шлегель А.В.  
Schlieter Hilmar 403  
Schmid W. *см.* Шмид В.  
Scholz Friedrich 317  
Setschkareff V. *см.* Сечкарев В.М.  
Städtke Klaus 53  
Stanzel F.K. *см.* Штанцель Ф.К.  
Stilman L. *см.* Штильман Л.  
Striedter J. *см.* Штридтер Ю.  
Szilárd L. *см.* Силард Л.

Thalman Marianne 501  
Tschizewskij D.I. *см.* Чижевский Д.И.

Walzer Martin 702  
Weber M. *см.* Вебер М.  
Wessely Joseph Edward 38

Zelinsky B. *см.* Зелинский Б.



IV. О ситуации в «Ревизоре» .....	176
V. Хлестаков и «миражная интрига» .....	189
VI. О немой сцене .....	198
VII. Комедия характеров с гротескным «отсветом» .....	204
VIII. После «Ревизора»: «Женитьба», «Игроки», «Маленькие комедии», «Театральный разъезд...» .....	219
<i>Глава шестая. «Мертвые души». Общая ситуация</i> и «миражная интрига» на эпической почве .....	234
I. О художественном обобщении .....	234
II. О двух противоположных структурных принципах «Мертвых душ» .....	243
III. Контраст живого и мертвого .....	252
IV. О композиции поэмы .....	261
V. Два типа характеров в «Мертвых душах» .....	265
VI. К вопросу о жанре .....	276
<i>Глава седьмая. Эволюция одной гоголевской формулы</i> .....	319
Некоторые общие моменты поэтики Гоголя .....	329

### **Вариации к теме: традиции и параллели**

I. «Первая идиллия Гоголя» .....	355
II. Художник и «ужасная действительность». (О двух редакциях повести «Портрет») .....	361
III. Мотив и жанр. (К своеобразию повести «Тарас Бульба») .....	372
IV. Парадокс Гоголя-драматурга .....	379
V. Жанровый узел «Ревизора» .....	395
VI. Место и время. (Из комментариев к «Ревизору») .....	404
VII. Немая сцена и «скульптурный миф» .....	408
VIII. Художественная символика «Мертвых душ» и мировая традиция .....	422
IX. Где и когда? (Из комментариев к «Мертвым душам») .....	445
X. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» .....	453
XI. «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение .....	463
XII. Капитан Копейкин и его предшественники. (Из комментариев к «Мертвым душам») .....	471
XIII. Галерея «наставников-пиитов» в «Мертвых душах». (Из комментариев к поэме) .....	477
XIV. «Мертвые души» как поэма. (Дополнительные штрихи к старой теме) .....	485
XV. Смысловое пространство гоголевского города .....	491

XVI. «...Умнее я ничего не читывал по-русски». (О пьесе «Театральный разъезд после представления новой комедии») ...	502
XVII. Гоголевский образ Москвы. (Штрихи к теме) .....	510
XVIII. «Необходимость Италии» для Гоголя .....	525
XIX. Ломоносов в творческом сознании Гоголя .....	534
XX. Контрапункт статьи «Несколько слов о Пушкине» .....	555
XXI. На перекрестке литературы и театра. (К истории сценических интерпретаций гоголевского «Ревизора») .....	565
XXII. Сквозник-Дмухановский в двух ликах .....	579
XXIII. Грани комедийного мира. («Женитьба» в чтении и на сцене) .....	587
XXIV. Метаморфозы литературного героя: от Акакия Акакиевича Башмачкина к Макару Деушкину .....	616
XXV. «Память смертная». (Данте в творческом сознании Гоголя) .....	643
XXVI. Карнавал и его окрестности .....	656
XXVII. Встреча в лабиринте. (Франц Кафка и Николай Гоголь) ...	682
XXVIII. Укрощение гротеска. (Об одной тенденции позднего Гоголя) .....	705
XXIX. «...Как поэзия и литература это прекрасно...» («Размышления о Божественной литургии») .....	715
XXX. Над бездной Гоголя. (К выходу в свет российского издания книги Андрея Синявского «В тени Гоголя») .....	724
Указатель имен. Составитель <i>Е. Н. Балашова</i> .....	730



Научное издание

*Юрий Владимирович Манн*

**ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ: СМЫСЛ И ФОРМА**


Директор издательства проф. *Р.В. Светлов*  
Главный редактор *Т.Н. Пескова*

Корректор *Н.И. Кузьменко*  
Компьютерная верстка *В.Д. Лавреников*

Подписано в печать 21.08.2007.  
Гарнитура NewtonС. Формат 60х90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 46,5. Уч.-изд. л. 46,1.  
Тираж 1000 экз. Зак. № 423

Издательство С.-Петербургского университета  
199004, Санкт-Петербург, В.О., 6-я линия, 11/21  
Тел. (812) 328-96-17; факс (812) 328-44-22  
E-mail: editor@unipress.ru  
www.unipress.ru

Типография издательства СПбГУ.  
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41

A quill pen with a light-colored, feathered shaft and a dark, pointed nib. It is positioned diagonally, resting on a red, circular object that appears to be the rim of a hat or a similar accessory. The background is dark and textured.

Творчество  
Гоголя  
Смысл  
и форма