



**Вопросы
поэтики**

В. Виноградов

**ЭТЮДЫ О СТИЛЕ
ГОГОЛЯ**

**Государственный
Институт
Истории
Искусств**



Ленинград 1926



ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ
ОТДЕЛОМ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

ВЫПУСК VII

ВИКТОР ВИНОГРАДОВ

ЭТЮДЫ О СТИЛЕ ГОГОЛЯ

«ACADEMIA»

ЛЕНИНГРАД

1926

ВИКТОР ВИНОГРАДОВ

ЭТЮДЫ О СТИЛЕ ГОГОЛЯ

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1926

ПРЕДИСЛОВИЕ

Внешние обстоятельства заставляют меня проблему «эволюции» разных форм стиля у Гоголя и связи художества Гоголя с поэтикой натуральной школы со всех сторон обрезать и вставить в те узкие рамки, которые предоставляет анализ открытых мною пародий.

Надеюсь, что в недалеком будущем получу возможность опубликовать полностью результаты своих изысканий в этой области. Во всех моих работах мне были полезны беседы с Л. В. Щербой, Б. А. Лариным, Б. М. Энгельгардтом, А. С. Долининым, Б. В. Казанским, Л. П. Якубинским, В. М. Жирмунским.

Им — благодарность.

Викт. Виноградов

Напечатано по распоряжению Отдела
Словесных Искусств Г.И.И.И.

Председатель Отдела:

В. Жирмунский

28 дек. 1925 г.

ВВЕДЕНИЕ

Изучение индивидуально-поэтического стиля может направляться по трем путям. Исторiku, углубленному в прагматическую связь и последовательное взаимодействие явлений, — важнее всего воспроизведение эстетического восприятия современников художника. И, конечно, здесь особенно необходима *полнота восстановления*: все основные формы восприятия — со стороны разных литературных лагерей — должны быть раскрыты. Только тогда могут определиться приемы переработки явлений индивидуального художества в последующих поэтических конструкциях. И только тогда всесторонне освещается своеобразие художественных достижений того писателя, который избран для исследования, и их отношение к ранним литературным традициям. В этой работе индивидуально-художественная речь вырисовывается, как новая система эстетической организации языкового материала, резко отличная от предшествующих и современных форм, — и в то же время, так или иначе, ими подготовленная, ими исторически вызванная, с ними нитями контраста или родственного сходства связанная. Рядом с этой схемой отношений — к прошлому и органически чужому настоящему — выясняется и характер воздействий данного художественного стиля в его разных излучениях на непосредственно-близкое окружение.

Однако, этим отысканием нитей, которые связывают художника с его предтечами и его ближайшими приемниками задачи историка не исчерпываются. Дело в том, что, раз возникнув на определенном историческом фоне, новый художественный мир не умирает. Он живет не только

в своем непосредственном потомстве. Уходя в далекое прошлое, окутываясь его туманами в разных частях, он все же блещет, как чудесный мираж, тем, кто поворачивается в его сторону, их покоряет и в их творчестве преломленно отражается. Исследование этих изменчивых теней, которые отбрасывает на новые эстетические объекты далекий по времени художник, не должно быть пренебрежено историком стилей.

И среди этого описания ролей оригинального писателя, как «вечного спутника» поэтов, обнаруживается вторая позиция, на которую может стать исследователь стиля. В тех случаях, когда он изучает формы восприятия известного художественного стиля сменяющимися литературными поколениями, он опознает и открывает науке те стороны «эстетического объекта» (или объектов), которые последовательно — в борьбе художественных принципов — привлекали внимание поэтов. В этих случаях исследователь наблюдает объективные факты взаимоотношений литературных, их реставрируя. И так ему все более и более, все разностороннее открывается не только субъективное созерцание произведений избранного писателя разными художниками, но и непреложно-объективные свойства той художественной системы, постичь которую ученый решился. Его восприятие, изоцряясь, все тоньше постигает надвременную, чуждую побочных, индивидуально-психических примесей, системную сущность стиля избранного творца. Устанавливается как бы непосредственная координация между ученым, как исследующим субъектом, и «эстетическим объектом», который теперь предстает интеллектуальной интуиции наблюдателя не в ограниченности индивидуально-воспринимаемых свойств, а в своей вечной, над-индивидуальной сущности. Это—второй путь изучения индивидуально-поэтического стиля, чрезвычайно важный для решения общих эстетических проблем. Он свободен от пут исторических условностей. Он приводит к постижению той системы стилистических соотношений в созданиях поэта, к которой односторонне подходили наблюдатели из разных эпох.

И этот метод «феноменологического» описания следует отличить от того лично-заинтересованного, пронизанного вкусами и влечениями одной эпохи, «импрессионистского» созерцания и изучения, которому подвергается творчество и стиль поэта в моменты высшего подъема, «воскресения» интереса к нему. Бывает, что мерцавший из дали прошлых лет художник, силой сложных причин или волею власти одной творческой личности, — вдруг вновь становится властителем эстетических дум, делается, воскреснув, «современником». Отражениями его стиля (конечно, уже в ином преломлении, чем в период его личного воздействия — при становлении его таланта) переполняются «эстетические объекты» известной литературной группы. Обостряется и научный интерес к воспроизведению стилистической системы поэта. Однако, он бывает скован цепями того понимания, тех эстетических предпосылок, которые внушены исследователю господствующей литературной школой. Сквозь призму творчества и эстетики мнимых воскресителей традиций великого художника искаженно созерцается его лик, его стиль. Этот метод «критического импрессионизма» в воспроизведении индивидуально - поэтического стиля не должен быть презрен наукой, когда он не обесцenen близорукой притязательностью и поверхностным дилетантизмом.

Все эти три пути не привели к Гоголю исследователя, который бы с достаточной полнотой и научной глубиной раскрыл в его творчестве смену стилистических систем и их описал¹.

Обзор изучений Гоголевского стиля позволяет сделать такие выводы:

1) Описаний стиля отдельных произведений Гоголя, как замкнутых систем сочетания символов, исследователями до сих пор не сделано.

2) Общее направление творчества Гоголя и характер изменений в методах стилистического конструирования целостных эстетических объектов в их хронологическом движении — не раскрыты.

Иными словами: «феноменологическое» изучение Гоголевского стиля еще в зародыше. Стиль Гоголя, как совокупность систем соотношения словесного материала, которые то возникали одна из другой путем органического развития, или путем синтезов со сторонними художественными воздействиями, то разрушали одна другую, обнаруживая противоречивые эстетические устремления, — стиль Гоголя в этой функционально-иманентной плоскости не описан. Лишь частичные, разрозненные указания можно найти у Мандельштама, Андрея Белого, Брюсова. Анненского, Эйхенбаума, Вас. Гиппиуса, Ал. Слонимского, В. Переверзева.

3) Те стилистические традиции, которые скрестились в творчестве Гоголя, исследователями не вскрыты (лишь отрывочные замечания об этом у Мандельштама и Гиппиуса).

4) Эволюция в стиле Гоголя той или иной разновидности поэтической речи, которую этот художник воспринял у современников или предшественников своих, не разъяснена.

5) Методы и характер стилистических преобразований, которым подверглись в художественной системе Гоголя воспринятые им формы поэтического стиля, не установлены.

Иными словами: отношение форм Гоголевского стиля к предшествующей истории поэтических стилей в соответствующих жанрах, методы синтеза их в творчестве Гоголя, приемы их преобразований, индивидуальное своеобразие стилистических построений Гоголя — на фоне унаследованных форм — все эти исторические проблемы остаются не решенными и даже — неподготовленными к решению.

6) Восприятие Гоголевского стиля сменяющимися литературными поколениями, отражение его в художественных конструкциях последующих писателей — эти вопросы лишь возникали, но освещение их было слабое. А, между тем, с ними связано определение понятия о натуральной школе, которая занимает центральное место в истории литературных стилей XIX века.

Здесь уместно окончить реестр выводов и остановиться на библиографии литературы по изучению влияний Гоголев-

ского стиля на его продолжателей. Критические этюды, которые отрывочно удостоверяют воздействие Гоголя на Ремизова (Рыстенко), Сологуба, Андр. Белого, Пильняка и др. близких к современности писателей, лучше всего оставить в покое, так как в них нельзя найти самого главного — сопоставления приемов и систематического анализа стилей. И вот тогда остаются лишь работы об отражениях Гоголевского стиля у его непосредственных преемников. Некоторые из них так и ставили проблему — об индивидуальном восприятии и использовании Гоголевских формул. В. И. Шенрок в статье: «К вопросу о влиянии Гоголя на последующих писателей»² ограничился беглым указанием реминисценций Гоголевских выражений в произведениях Григоровича, совсем не затронув вопроса об общей системе стилистических приемов этого писателя и о Гоголевской струе в ней. А. Зморович во введении к работе «О языке и стиле произведений П. И. Мельникова (Андрея Печерского)»³, привел несколько случайных сопоставлений повести П. М-к-ва: «О том, кто такой был Ельпидифор Перфильевич» с «повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иван Никифоровичем» — без подробных стилистических комментариев.

Особенно увлекали исследователей вопросы об отражениях Гоголевского стиля у Достоевского. Однако и в этом случае вопрос о связи Достоевского с Гоголем решался без выяснения того «натурального» фона, на котором выросла творческая индивидуальность Достоевского. В. Ф. Переверзев в критическом очерке: «Творчество Достоевского» (Москва, 1912) — первый вернулся к проблеме о влиянии на Достоевского Гоголевского стиля, той проблеме, без постановки которой редко обходились художественные рецензии на произведения Достоевского в 40-х годах. Но путь исследования Переверзева — это манера показывания чересчур общих ярлыков («лиричность речи», «закругленные периоды», «сплетение лиричности с шутливостью», «реторические восклицания», «серьезный тон о совсем несерьезных вещах»), конкретное содержание которых иллюстри-

руется сопоставлениями одной—двух цитат из сочинений Гоголя и Достоевского (правда, в некоторых случаях удачно подобранных). Те же сопоставления (с дополнениями «Гоголевских словеч, имен, фраз» из писем Достоевского) развиваются в брошюре Ю. Н. Тынянова: — *Гоголь и Достоевский*. (Опояз. 1921).

В своей статье о «стиле петербургской поэмы Достоевского «Двойник», я старался расширить круг стилистических сравнений, пытаюсь не только дать, по возможности, исчерпывающий реестр реминисценций из Гоголя в «Двойнике» и описать общие с Гоголевскими приемы фразового построения «сказа» и диалогов главного персонажа этой новеллы, но и определить новые стилистические тенденции Достоевского, новый метод комбинирования Гоголевских приемов. Передо мной неотступно стояла проблема о связи стиля Достоевского со стилем «натуральной школы» и о роли Гоголя в его организации. Однако в статье о «Двойнике», за недостатком материала, я принужден был ограничиться лишь случайными замечаниями по этим вопросам.

Вопрос о взаимоотношении Гоголя и Достоевского, их стилей на фоне натуральной школы был поставлен А. Белецким в статье: «Достоевский и натуральная школа в 1846 году» («Наука на Украине, 1922, № 4»). Однако, ни определения понятия о натуральной школе, об ее стиле, ни новых решений проблемы о Гоголевской стихии в стиле Достоевского, о методах ее художественного преобразования им здесь нет. Усилия А. Белецкого хотя и направлены на указание внутренних и внешних различий между «лирико-эпическим стилем» Гоголя и «лирико-драматическим стилем» Достоевского, но привели к положительным результатам только в разрешении некоторых вопросов сюжетной композиции «Бедных людей»⁴.

Гораздо более существенными, чем эти беглые лексические и стилистические параллели, являются попытки выяснить стилистическое наследие, переданное Гоголем натуральной школе.

Вопрос о характере гоголевского стиля тесно сплетается с проблемой о стиле натуральной школы. Но в истории русской литературы нет ясного понятия о стиле «натуральном». Даже те исследователи, которые пользовались этим термином, не влагали в него определенного содержания. Напр., К. К. Истомин в работе: «Старая манера Тургенева»⁵, когда говорит об отношении Тургенева к Гоголевскому стилю, не раз упоминает об «языке жизни» (натуральная школа), о «грубом и резком языке» натурализма, об его «резком, дерзком, безжалостном слове». Однако, у него нет различия между «фламандской школы пестрым сором», в «Параше», сгущенным слоем натурального стиля в «Помещике» и его аксессуарами в «Бреттере». Самые обычные обозначения отрицательных чувств и явлений К. К. Истомин считает за признаки натурального стиля (вроде: «ужасно злился... весело в нем шевелилась желчь»). Вполне естественно, что по таким приметам «натуральный стиль» нельзя обособить от других форм литературного изображения. И такой спутанности особенно содействует то обстоятельство, что К. К. Истомин по неизвестным причинам противопоставляет «натуральный» стиль «гоголевскому». Напр., о «Записках охотника» он говорит: «Тургенев, как мы уже видели, на смену романтизму и натурализму сознательно выдвигает теперь свое реальное чувство природы: оно дало ему точку опоры, а Гоголевский стиль дал ему манеру и краски для письма»⁶. И в дальнейшем изложении не раз «грубый тон» натурализма противопоставляется «Гоголевскому юмору и языку бытовых деталей, мимики и пластики»⁷. Впрочем, К. К. Истомин не выделяет с полной отчетливостью и Гоголевских элементов в творчестве Тургенева, «Путь художественных мелочей и деталей»⁸; не герой, а «незыблемый и непоколебимый быт», как главный объект изображения⁹; бытовой язык героя, индивидуально и подробно разработанный¹⁰; «мозаическая отделка диалога»¹¹; сочетание индивидуализации языка с «общей детальностью рисунка, с тонкой и детальной отделкой наружности, костюма, привычек, телодвижений героя»¹²; изобра-

жение лиц путем подчеркивания доминирующей страсти, их «задора»; выпячивание «какойнибудь бытовой детали, случайно брошенной», как прием характеристики — вот те общие принципы художественного воспроизведения, которые считает Истомин перешедшими к Тургеневу от Гоголя. Совершенно ясно, что, вращаясь в плоскости таких широких определений — без детального их расчленения, без отделения приемов рисовки от методов их словесного оформления, нельзя установить систему стилистических приемов, от Гоголя идущую к «натуралистам» 40-х и 50-х годов.

Гораздо более тонко вопрос о стиле натуральной школы поставлен К. Леонтьевым в книге: «О романах гр. Л. Н. Толстого»¹³. К. Леонтьев не дает точных теоретических формулировок стилистических приемов, но приводит длинные цепи ярких иллюстраций к ним, разбивая их на части и предлагая образные характеристики отдельных групп. Тяготение к дробному воспроизведению таких поз, движений и действий, словесные выражения которых, выхваченные обычно из вульгарно-разговорного обихода, имеют низкий «чувственный тон» (вроде «фырканья», «сопенья», «всхлипыванья», «нервного наливанья воды», «брызганья слюной» в гневе и т. д.)¹⁴; скопление вокруг них определений и склонность к постоянным повторениям полюбившейся «низкой» формулы, которая как бы прикрепляется к определенному персонажу, предрешая его действия¹⁵; перегруженность вещными деталями, описания которых воспринимаются, как «грубые», «неопрятные» пятна, а главное, — «лишние», органически несвязанные с характером изображаемого лица или обстановки («шишки», «колючки» и «ямы» натурализма¹⁶ — «насиженные мухами места»¹⁷; «сценичность изложения», ведущая к сокращению повествовательного стиля, «рассказа от автора», и — напротив — к полному воспроизведению разговоров и к бесконечным ремаркам, которые знакомят с сопровождающими диалог «движениями и мелкими выходками самих действующих лиц, нередко до ненужной, утомительной нескладицы»¹⁸; своеобразные принципы построения разговорной речи, переполненной «звукоподражаниями» и быто-

выми диалектизмами («ты чаво, шабала, Федьку спрашиваешь?»...) ¹⁹ — вот те проявления «какофонии и какопсихии нашего почти всеобщего стиля» («натурального»), созданного Гоголем («Гоголь — c'est un genre, а у других... — это ни к селу, ни к городу»...), которые показаны и «изобличены». К. Леонтьевым. Кроме этих стилистических в собственном смысле обнаружений натурализма, К. Леонтьев останавливался также на некоторых особенностях натуралистической «манеры рисовки» вроде «излишней придирчивости, подробности и даже тонкости наблюдения», злоупотребления физиологическими деталями, психических «подглядываний». Однако, ценность таких наблюдений для общей характеристики натурального стиля неодинакова: в то время, как одни из них (напр., нагромождение физиологических деталей) являются существенными признаками стилистической системы натуральной школы вообще, другие (напр., анализ подозрительности или излишнего подглядывания) характеризуют индивидуальную манеру творчества лишь некоторых писателей, вышедших из недр натурализма.

Этими указаниями исчерпывается сумма сведений о стиле натуральной школы в истории русской литературы. И странного здесь ничего нет, если само понятие о натуральной школе остается темным. Едва ли будет парадоксальным утверждение, что лишь литераторы — те, кто шел в русле ее, и те, кто преследовал даже призрак ее, — стремились раскрыть и уяснить эстетические принципы натуральной школы. Однако, идеологи ее, как Белинский при ее зарождении, не столько подводили под систему научных понятий явления эмпирической литературной «действительности», сколько сами вырабатывали нормы, которые еще нуждались в художественной реализации ²⁰. Враги же и недоброжелатели, как, напр., Шевырев ²¹, Булгарин ²², Масальский, Полевой и др., — каждый со своей точки зрения скользили по поверхности натуральной поэтики и «ковыряли» (выражаясь натуральным слогом) те места ее, которые им казались особенно злокачественными. Таким обра-

зом, показания современников о натуральной школе — это *литературные документы*, требующие интерпретации и систематизации, а не научные факты истории литературы.

Впервые же (если не считать Ап. Григорьева) к проблеме натуральной школы, как историко-литературному явлению, подошел Чернышевский в «Очерках Гоголевского периода». Однако и он говорил не столько о натуральной школе, как системе литературно-художественного оформления «действительности», системе, создававшейся под влиянием Гоголя — в синтезе со сторонними-русскими и иностранными воздействиями, сколько о «критике Гоголевского периода, т. е. о Белинском. И все же дальше Чернышевского (и Ап. Григорьева) история русской литературы в разработке вопроса о натуральной школе не пошла. Последующие исследователи старались, главным образом, ограничить роль Гоголя в ее создании (вопреки свидетельствам самих натуралистов) и восстановить «честь» Пушкина и даже Лермонтова²³. Понятно, что от таких голословных утверждений понятие о натуральной школе (и стиле) расплылось по всей художественной прозе XIX в., слившись с проблемой о реализме. И установить формально-эстетическое ядро натуральной поэтики, как она сложилась в сороковые годы, и проследить процесс перерождений ее, разветвлений и осложнений в дальнейшие литературные эпохи стало при такой разъединенности исходных вершин невозможным. Между тем, проблема натурального стиля органически вытекает из изучения Гоголя, в связи с современной ему художественной литературой. Эту мысль я положил в основу своей статьи: «Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди», в связи с вопросом о поэтике натуральной школы»²⁴, где дана общая характеристика стиля натуральных новелл конца тридцатых — начала сороковых годов XIX в., и книги: «Гоголь и натуральная школа», где намечены основные линии натуральных разделов. И теперь моя цель — детализация той же проблемы: стиль Гоголя — в его отношении к художественным формам того времени. Это отношение можно установить, при-

влекая, по возможности, исчерпанный литературный материал. эпохи и его сопоставляя со сменяющимися системами (уже вырисовавшимися) стилистических приемов Гоголя — или же обратившись к таким источникам, где схема взаимоотношений стиля Гоголя и его литературных современников в их партийных группировках предстает в основных чертах, как «данная». В том и другом случае необходимо, путем медленного и планомерного восхождения устанавливать формы связи стиля Гоголя в разные моменты его исканий с его литературным окружением, необходимо охранять художественные коллизии и стилистические самопротиворечия в творчестве Гоголя, а не делать произвольные выборки стилистических явлений из распластанных в ряд сочинений Гоголя разных периодов.

Всякий выдающийся художник — одновременно освободитель и поработитель. Он освобождает современную ему литературу от пут господствующих в ней традиций, создает на основе старых форм — путем гениально-творческого преобразования их — новый синтез. Но в то же время он деспотически внушает свой стиль группе современников, своей «школе». И вот перед исследователем художественного творчества поэта встает первая, неоткладываемая задача — понять «эстетические объекты», им созданные; как акт становления новых художественных форм, которые являются преодолением дотоле бывших и источником развития будущих. Замкнутая классификация литературных приемов этого художника — только первый шаг к ее решению. Она помогает лишь уяснить значение образов, символического инвентаря и принципов композиции в изучаемом художественном микрокосме и установить между ними систему соответствий. Но что современники, их различные литературные объединения должны были воспринять, как эстетическое ядро этой системы, — остается неизвестным. Конечно, это можно разглядеть, подымаясь из глубины предшествовавшей литературной истории. Но здесь легко потеряться в хаосе фактов и выбрать ненадежный путь их субъективного использования. Кажется более близким и це-

лесообразным *путь к художнику*, так сказать, *сзади*, от его непосредственных продолжателей, у которых центральное ядро его эстетической системы (для восприятия той эпохи) должно выступить в более обнаженном и грубом виде. Тут своего рода вехи к отысканию того апперцепционного фона, на который ложилось творчество писателя. Однако, при углубленном исследовании — трудностей на этом пути оказывается чрезвычайно много — и не всегда преодолимых. Прежде всего, циклы произведений эпигонов выдающегося писателя, произведений, в которых ярче всего отразилась их зараженность новизной его стилистических построений, надо установить. Свидетельства современников могут помочь в этой кропотливой работе. Но все же и здесь — хаос фактов, между которыми необходимо произвести отбор с точки зрения их совпадений в существе и соответствия эстетике художественной вершины, их притягивающей. Кроме того, само выделение из цикла подобранных произведений того ядра, которое им всем обще и характеризует их зависимость от одного поэтического стиля, сопряжено с преодолением великих препятствий.

Конечно, и при том и другом методе установки отношений писателя к предшествовавшей литературной традиции и к последующему литературному развитию должны иметь особенное значение голоса его непосредственных современников, свежие отклики критиков из разных лагерей на выход в свет его творений. Им — враждебная или близкая новизна сразу бросалась в глаза. Но, ведь, в редких случаях имеются углубленные комментарии к творчеству, обширные разборы произведений писателя со стороны его друзей или врагов. Не говоря уже о том, что они сами свою цену получают лишь после долгих комментариев, стройного анализа стиля в них почти никогда не бывает. Обычно звучат лишь намеки, которые надо раскрыть с помощью посторонних средств. Кроме того, критика, ведь, почти всегда рассчитана на толпу и поэтому — поверхностна. И все же, собрать все ее осколки; их углубить в конкретный материал произведений писателя, вокруг которого она вращается, на

основе этих впечатлений современников воспроизвести ту форму, в которую выливалось эстетическое восприятие художественной системы поэта, — эта задача сложная, но она должна предшествовать попыткам подойти к пониманию индивидуально-поэтического стиля со стороны его традиций или его позднейших отражений.

И в виду этого вполне понятно, что для историка стилей должны представить особенный интерес попытки современников проявить в синтетическом обзоре типические особенности того или иного художника. И, конечно, среди них на первом месте придется поставить литературные пародии, в которых специфические черты враждебного направления рисуются в намеренно утрированном, грубо-выпяченном и — вследствие этого — непосредственно для всех зримом виде.

Конечно, было бы наивно по ним судить об эстетической действительности пародируемых литературных форм и только по ним составлять их описание. Пародии лишь указывают на те стороны творчества художника, которые особенно поражали современников своей необычностью и сильнее всего вызвали насмешки и протесты староверов. Следовательно, пародии ценны лишь тем, что сознательно выделяют в стиле враждебного писателя комплекс наиболее острых по своей новизне форм. Кроме того, для точного определения ценности их художественных показаний очень важно знание эстетических принципов того литературного лагеря, из среды которого они вышли. Ведь только таким путем можно воспроизвести психический фон, которым апперцепировалось творчество писателя, подвергнувшегося пародированию. Так определяется степень «кривизны» зеркала пародий. Этими методологическими соображениями оправданы поиски пародий на стиль Гоголя и их анализ — в плоскости историко-литературной и лингвистической. Вместе с тем, этим методологическим введением предreshен порядок, в котором должны следовать *«Этюды о стиле Гоголя»*.

Первое место среди них отдано пародиям, намеки которых раскрываются в историко-литературных и лингвистиче-

ских комментариях. Несмотря на то, что указания пародий на стилистические приемы Гоголя не всегда существенно новы, все же интерес их очень велик: до сих пор таких пародий на Гоголя, которые ставили бы его стиль в *широкие рамки характерных типов новелы 30-х и 40-х годов*, не было известно. Была попытка увидеть пародирование стиля «Переписки с друзьями» в речах Фомы Опискина из романа Достоевского: «Село Степанчиково и его обитатели»²⁵. Суждение о ней большинства историков литературы (мне кажется) удобнее всего выразить словами М. П. Алексеева: «Утверждение, что Фома Опискин — пародия на Гоголя эпохи «Переписки с друзьями» — давно живет в устной легенде. Вопрос, однако, еще не решен окончательно. Статья Тынянова дает ряд интересных наблюдений и сопоставлений, которые все же подлежат пересмотру»²⁶. Я же лично думаю, что в образе Фомы Опискина, поскольку он имеет не общечеловеческий, а исторически-бытовой характер, соплощен собирательный тип претенциозного беллетриста — рутинера 40-х г., и что материал для его создания доставили литературные факты из деятельности Н. Полевого, Кукольника и других, а не только «Переписка» Гоголя. Впрочем, каков бы ни был конструктивный генезис типа Фомы Опискина, его речи, во всяком случае, не осуществляли чистых эффектов *стилистической* (в собственном смысле) пародии: они могли служить лишь средством проектировать на тип Фомы, как на экран, тень той или иной литературной физиономии.

Таким образом, пародии на стиль Гоголя, мною публикуемые, совершенно своеобразны. Из них извлекаются указания и на связи Гоголя с литературными традициями — особенно рельефно с двумя: с «стернианством» и с «неистойвой» школой. Этим устанавливается течение дальнейших этюдов о Гоголе: на втором месте располагается книга: «Гоголь и романтический — ужасный жанр», на третьем: «Гоголь и русское стернианство».

ПАРОДИИ НА СТИЛЬ ГОГОЛЯ

1. Отрывок из гумористически-шутливой повести.

I

В «Сыне Отечества» за 1839 год, т. IX, в отделе: «Проза» напечатаны «Отрывки из повестей в новейшем современном вкусе:

- I. Отрывок из повести в романтически-ужасном роде.
- II. Отрывок из повести в философско-светском роде.
- III. Отрывок из повести в особенном бивачно-офицерском роде.
- IV. Отрывок из гумористически-шутливой повести».

Вот характеристика их от лица «неизвестной особы». «Посмотрите, какая сила в истории Поля, какая наблюдательность в рассказе о Зинаиде, какая заманчивость в третьем отрывке и какая милая шутливость, какой гумор в истории Сучковатого!»...

«Отрывки» — анонимны. У них есть «послесловие» редакции: «Препровождая к вам *эти отрывки*», — *пишет неизвестная особа, от которой получили мы предложенные здесь четыре повести* (курсив мой. В. В.), я должен сказать вам, М. Г., что все они произведения одного юного литератора, который подает о себе великие и необыкновенные надежды. Скромность заставляет его скрывать покамест свое имя, хотя многие из его сочинений, анонимные и псевдонимные, уже восхищали читателей в журналах и альманахах.

Кажется, что прилагаемые при этом отрывке подтверждают наши слова о таланте его, таланте, повторяю, необыкновенном... Слог автора — огонь, и какое при том знание языка, особенно там, где автор презирает ничтожные законы школьной грамматики и ферульной логики!». Далее «неизвестная особа» будто бы предлагает редакции «Сына Отечества» новые «отрывки из четырех повестей юного автора» — в Восточном, Русско-гуморическом, Испанско-Итальянском и философически-Гофмановском роде. И вслед затем — в форме мотивировки страсти юного таланта к отрывкам («Вы спросите, почему наш автор пишет только отрывки?») — дается недвусмысленно-ироническая характеристика «всей современной русской словесности»: «она вся составлена из отрывков, но это отрывки гениальные и объемлющие собою более, нежели целое прежних схоластических и классических времен».

«Это взрывы Везувия, это идеи, оправленные в слово, как обломки алмазов, как дикие звуки Бетховена, как цветные нити лучей солнца». Так, иронически оправдав юного литератора «условиями своего века», «неизвестная особа» уже не стесняется в его характеристике перейти к обнаженно-пародическому тону. Указавши на то, что «с талантом писателя соединяет он еще глубину мыслителя и ум критика, в роде Лессинга, по крайней мере» (курсив мой), она свое письмо заканчивает неожиданно такими строками: «К сожалению, наш автор сколько скромн, столько же и ленив. Он работает только по ночам, а днем, иногда по неделе, гуляет и ничего не пишет. К нему можно применить слова Грибоедова:

«Вот этаких людей бы сечь то, сечь то,
Да приговаривать: писать, писать, писать!».

Стиль «послесловия» и проникающий его тон не оставляют никакого сомнения в том, что оно является своеобразным литературным приемом, при посредстве которого мнимые «отрывки из повестей» юного таланта вырисовываются, как искривленно- типовые отражения господствующих форм

стиля в «современной русской словесности». Следовательно, они — литературные пародии. Кто мог быть их автором? Конечно, литературная физиономия «Сына Отечества» в те годы фактического редакторства Н. А. Полевого приспособляла свои выражения ко вкусам редактора²⁷. Таким образом, позиция автора пародий до некоторой степени определяется санкцией Н. Полевого. Но, конечно, все это чрезвычайно неопределенно. Однако, есть основания предполагать, что эти анонимные пародии вышли из под пера самого Н. А. Полевого. За это, помимо их анонимной близости к редакции, говорят совпадения мыслей «послесловия» с взглядами Полевого, развиваемыми им в «Очерках русской литературы»²⁸.

Из этих «обращиков повестей» для исследователя гоголевского стиля особенный интерес представляет «отрывок из гумористически-шутливой повести». Остальные три отрывка пародируют «романтически-ужасный жанр», к которому примыкали повести Н. Ф. Павлова, А. А. Павлова, Безумного, Емичева, первые рассказы И. И. Панаева и др.; «философски-светский род», возглавляемый кн. В. Ф. Одоевским, и «бивачно-офицерский стиль» рассказов Марлинского. Так представлены основные формы новеллистического стиля половины 30-х годов.

Связь «гумористически-шутливой повести» об Иване Прохоровиче Сучковатом с «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иван Никифоровичем», и, вообще, со стилем Рудого Панька, непосредственно очевидна. Правда, может возникнуть подозрение, что пародируется не столько стиль самого Гоголя, сколько его эпигонов. О них Леоп. Брант свидетельствует: «С того достопамятного дня, когда Гоголь выдал свету повесть свою, названную этими двумя знаменитыми и злополучными именами» (т. е. Иван Иванович и Иван Никифорович. В. В.), за ним потянулась целая стая подражателей, которые, желая смешить, достигают цели на свой счет, — смешны сами, скучны и приторны». (Воспоминания и очерки жизни. 1839 г. Ч. I. 173 стр.). По словам Л. Бранта, их «публика» звала «оркестром Гоголя».

О тех стилистических устремлениях, которые господствовали среди этого оркестра, о принципах художественной композиции, которая, в зависимости от стернианских форм, имитировала алогическую беспорядочность, могут дать достаточно яркое представление: П. Мельникова «Рассказ о том, кто такой был Елпидифор Перфильевич и какие приготовления делались в Чернограде к его именинам» (начало повести, которая, может быть, будет окончена, а, может быть, и не будет) (Литерат. Газ., 1840 г., №№ 52 и 80)²⁹, роман: «Похождения и странные приключения лысого и безносового жениха Фомы Фомича Завардынина» (Москва, 1840); отчасти: «Странный, жалкий и смешной случай» (рассказ Г., в котором видна попытка сочетать со стилем «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», приемы стиля «Старосветских помещиков» и «Мертвых душ» (Москвитянин. 1846 года. № 1) и др.

Едва ли не чаще стилистические формы, отражавшие влияние повести о двух Иванах, вступали в синтез с другими и при том разнородными стилистическими тенденциями, лишь местами прорываясь в обнаженном виде. Так, в «Кощелке И. И. Панаева (Альманах на 1839 г. СПб), в новелле Гребенки: «Вот кому Зозуля ковала» (Сборник на 1838 г. СПб), в сочинении Н. И. Бобылева: «Купидонов лук. Рукопись, найденная в бумагах покойного Ивана Ивановича» («Невский альбом». СПб. 1839 г.) и др. под.

Что пародист имел целью синтетически воплотить в искривленно выпяченном и эстетически обесцвеченном виде стилистические особенности всего этого цикла новелл,— не подвержено сомнению. Но несомненно и то, что эту цель он легче всего мог осуществить, взяв за образец ту повесть Гоголя, от которой пошел весь этот жанр. Детальный стилистический анализ пародии только подтверждает непосредственность связи, вернее — отталкивания от гоголевского стиля. Любопытнее всего то, что личные намеки на Гоголя, как на «писак», которому следует рассказчик новеллы, внедряются в отрывок из повести о Сучковатом, рассеивая всякие сомнения в его пародическом характере: «Знаете

ли? Не начать ли нам новой главы? Знавал я одного писаку — славно писал, собачий сын ³⁰: какие фигуры расчеркивал, то гуська (намек на «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем... за вздор — за гу-сака. В. В.), то вот этак собачку (комическое указание на «Записки сумасшедшего». В. В.), то этак ничего, так просто фигурки — вот он, бывало, испортит лист, посмотрит, до ножичком отрежет и начнет на другом. (Ср. композицию повести Гоголя: «Нос»). — Семка и мы — благославясь — отрежем!».

После того, как ясно стало, что повесть об Иване Прохоровиче Сучковатом — обнаженная пародия на ту форму гоголевского стиля, которая связана с маской Рудого Панька, нельзя устранить проблему о ценности стилистических указаний этой пародии. А для ее решения предварительно необходимо установить систему заключенных в ней стилистических приемов, раскрывая ее ссылками на Гоголя.

И, прежде всего, пусть самый текст пародии явится перед читателем:

Отрывок из гумористически-шутливой повести

Такого рода повести пишутся без эпиграфов

Примечание наборщика

Глава первая

Иван Прохорович и его житье-бытье.

Иван Прохорович Сучковатый... Вы знаете Ивана Прохоровича Сучковатого? Неужели вы его не знаете? Ах! Боже мой, да его вся Коломна знает: спросите в Канонерской, в Торговой, на Козьем Болоте — ей богу! его все там знают! Я однажды шел даже от Прачешного... Нет, как бишь он, вот этот мост, ну — тот, что там, через Пряжку, по Мясной улице — вот, мимо рта суется... Нет! не припомню! Еще подле него будка полосатая, а подле будки всегда располагается на лавочке будочник, который одна-

жды... Ох, господа! Это презабавное происшествие — об нем вся Коломна очень долго твердила, и все думали, что это шутки, выдумка Фомы Филипповича, известного своим остроумием во всей Коломне, не менее Вольтера в Европе во время оно... Ну, так, видите, ей богу правда — иду я, идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет, еще и в шинель завернулся — у него прекрасная шинель пьюсового цвета — сукно сам он выбирал в Гостинном Дворе, и образчики в лавке Челпанова взял, да помочил, посмотрел, как он выйдет в декатировке — ведь без того, пожалуй — подсунут... Народ ныне стал хитрый и ловкий! Так вот, идет себе Иван Прохорович Сучковатый, и я иду с боку, а навстречу ему идет человек — мизерный такой, вот словно чухонец на-веселе, когда он с веселья нюни распустил, и виц-мундир то на нем так уж плохенькой — Иван Прохорович не мог даже угадать: какой был на нем виц-мундир! То есть, не на самом Иване Прохоровиче, а на том мизерном то, что шел к Ивану Прохоровичу навстречу... Ну-с, вот и сошлись они. Иван Прохорович и хотел было пройти мимо, а тот вдруг ему не с того не с сего, таким пискливым голосом, да так, знаете, с маленькою хрипью: «Здравствуйте, батюшка, Иван Прохорович! все ли в добром здравьи».

Чудные, господа, делаются дела на белом свете, и уж каких философий и художеств не бывает. Вот, у нас таки в Департаменте, недалеко ходить, был экспедитор, умный человек, деликатный и солидный, всегда: с, прибавлял, когда, бывало, говорит, хоть бы бранился. — «Вы-с бумагу-с не переписали-с?», — бывало, начнет, а сам берется за табакерку, постучит пальцем по ней (табакерка была у него с кунштиком: очень хорошо изображен был на ней Султан Махмут, с трубкой), постучит и скрипнет так — *трр!*, а потом возьмет табачку двумя пальцами — «не переписали-с? а-с? Вы-с ленивец! Не прикажете ли табачку-с?» — и выговор и милость! То то был начальник прекраснейший! А еще, господа, я знал одного Немца, сапожника, которого дразнили: *марковку съел!* И вот, бывало, потеха — закричит, застучит ногами: «какой твоя марковку съел? Плют

ты, неkotяй — я твоя будит кулаки дам! Я будет моя на будошник пошла. — Цур тейфель! Сама твоя моркофка скушала! Не будишь под другой канал делал — сама будет упал туда (а это значило у него «не рой под другим ямы, сам в нее ввалишься»)! Вот пришел к нему однажды заика, и уж курьезный был у них разговор, вот что мой покойный учитель Иван Софроныч (упокой, боже, душу его!), называл *куриозитас натуре*. Тот, видите, Немец то думал, что заика насмехается, или, как мой сосед Иван Иваныч говорит: *надсмехается*, а куда тебе насмехаться — его так уж угораздило родиться; и тот Немец, что к нам в Петербург приезжал, машинку привозил и заикам под языки подкладывал, и книжечку выдал об этом, и тот уж сказал: «не будет вылечил». Однакож, куда это мы заехали околицей от Ивана Прохоровича — эвона, как оно хватило: к заике — да это, словно, русский извозчик напрямик с дороги сворачивает! Вишь — «ближе», говорит... Позвольте ка, на чем бишь мы остановились? На Немце? нет; на заике — нет; на мизерной встрече Ивана Прохоровича? И то нет! Знаете ли? Не начать ли нам новой главы? Знавал я одного писаку — славно писал, собачий сын: какие фигуры расчеркивал, то гуська, то вот этак собачку, то этак ничего, так просто фигурки — вот он, бывало, испортит лист, посмотрит, да ножичком отрежет и начнет на другом. — Сем ка и мы — благословясь — отрежем!

Глава вторая

Продолжение прежнего.

Иван Прохорович Сучковатый, в ту пору, как я зазнал его, а было это уж давно, очень давно, думаю, чуть не с того ли года, как Федора Ивановна женилась — ох! бишь замуж вышла за Федора Иваныча — именно с того времени — как теперь помню: меня тогда с Федором Ивановичем познакомил Никифор Петрович Тетерькин — славный малый был, только чарочкой зашибался; не знаю, право, куда уж он делся потом — говорили, будто женился, а другие — будто

уехал в Тамбов, кажется, по соляной части служить. Я был еще тогда молод, робкой такой. Никифор Петрович говорит мне: «Пойдем, братец, — у Федора Иваныча сегодня вечер; барышни будут сегодня у него славные, и вина очень хорошие, и хозяин человек обходительный». И не обманул: Федора Ивановна мастерски приготавливала селедки с лучком: как то, возьмет, бывало, косточки вынет, а селедку изрубит — объединение, право, так! Настойка у них была лекарственная. Когда Федор Иванович на следствие ездил в Малороссию, так ему за великий секрет открыл состав один лекарь в Глухове, очень знающий старик — уж не с нашими настойками сравнить! Этакой вкус: и горько, и сладко, и кисло, и солоно, а уж как полезно! Барышни тоже у Федора Ивановича были тогда все такие хорошенькие, вот так бы взял, да и женился... Эх, господа! греха таить не стану: я таки тогда одной пожал ручку, как пошли танцевать зкоссеэ. Она очень стыдливо на меня поглядела, и говорит мне: «Полноте-с!» Боже ты мой, господи! все то это было, и все то это прошло! Вот уж и у соседа моего Елифана Матвеевича почти дочь невеста, да будь приданое: так уж давно бы и замужем была. В прошлом году сватался какой то шематон, и хороший бы малый, да, ведь, какие ныне требования: дай два салопы, да денег спрашивает, сколько дадут — видите, спрашивает! А что, мол, он сам-то, много получает? Ну, хоть и штатное место имеет, пусть так, да, четырем-то стами штатного немного разъездишься в салопы... Тьфу ты, проклятой — я даже вчуже рассердился тогда — Елифан Матвеевич отказал, таки решительно отказал, выдержал характер! — Но, позвольте же об Иване Прохоровиче — продолжим. Вижу вот я, знаете, сидит у Федора Ивановича кто то, уж я тотчас догадался, что должен быть человек солидный, а не то чтобы этак, что говорится, ни того, ни сего, а так, чего изволите! Виц-мундир опрятный такой, и знак беспорочной не модный, а настоящий, казенный; кавалерий тогда у Ивана Прохоровича еще не было — недавно он получил за отличие Станислава 4-й. Вот и подают нам сигарки — Федор Иванович прекрасные

покупал тогда у Фаллера, по пяти рублей сотню — теперь стали дороже: тогда еще акциза на табак не было — времена были проще, и Петр Егорыч ездил тогда на одной и в дрожках, а теперь — смотри ка, ездит на паре, и в фэ-тоне! Гляжу я — Иван Прохорович поклонился хозяину, когда тот поднес ему сигарки.

«Нет-с, мой почтеннейший Федор Иванович, я сигарок не курю-с!» (Он поправил галстук, и провел большим и указательным пальцами правой руки по устам).

— А что же так-с?

«Люблю посущественнее-с, поспокойнее, мой почтеннейший!» (Он сделал выразительный знак губами, как будто выпускает дым, и правою рукою, как будто держит чубук).

Знаки были так скромны, но и так выразительны, что Федор Иванович тотчас понял, пошел за ширму, что он называл кабинетом (а за другою ширмою у Федоры Ивановны было устроено, что называла она булуар, помнится, или булдуар, а одна из ее знакомых, отлично знавшая французский язык, обыкновенно называла *коммодите* — кто ж их разберет!). Вот и вынес Федор Иванович табашницу, жестянку, в виде картуза табаку на блюдечке, с надписью по-голландски: *Batavia*. Ему подарили для мыльницы, да он уж обратился на табак. Мило и учтиво поклонился Иван Прохорович, открыл жестянку, нюхнул, обратился к Федору Ивановичу и, усмехаясь, сказал тихо: «Гишаровской». — «Да-с», — отвечал Федор Иванович. — Иван Прохорович уклонился к уголку, почистил трубку в плевальницу, поправил перышко в чубуке, продул чубук, обвернул кончик его бумажкой, ввернул его в трубку, и тихо, ловко начал набивать, не туго и не слабо, разминая пальцами табак (он немного слегся и ссохся). Вдруг вид его сделался немножко заботлив, но не угрюм — он чего то, как будто, искал взорами, не мешая, однакож, хозяину, не развлекая разговора гостей. Я наблюдал его движения, догадался (иногда догадка бывает вдохновением каким то, так, и сам не знаешь, откуда берется), догадался, что ему надобна бумажка. Как он ласково поклонился мне, как ловко отодрал длинную полоску,

вершка этак в два длины, и с пол-вершка ширины, загнул ее, зажег на свечке... Федор Иванович увидел в это время его замешательство — чубук был длинноват, рука Ивана Прохоровича доставала. Федор Иванович бросился взять бумажку, Иван Прохорович не давал; тот настоял — этот не допускал..., видя, что бумажка, между тем, догорает, Иван Прохорович ловко положил ее на трубку, пыхнул, и — трубка запылала. Боясь, не оскорбился ли Федор Иванович, он схватил его руку, пожал, сел, и закурил тихо, медленно, со вкусом, смакуя дым, не беспокоя гостей, прихлебывая из чашки, перед ним стоявшей, и тихонько выбивая еще пальцами что то по столу; показалось мне: «Что в свете приятней», или «Мальбрюк в поход поехал...»

Так, сударь, познакомился я с почтеннейшим Иваном Прохоровичем, и с тех пор знаю его, и с тех пор знакомство наше, как хороший уксус, время от времени становилось крепче и крепче — говорю: уксус, хоть знаю, что дружбу сравнивают с вином, но едва ли справедливо. Мой знакомый купил однажды боченок ренского, и поставил, но через неделю оно совершенно скисло — мерзость стала такая, чорт знает: ни квас, ни вино, ни наливка — бурда просто! Ведь вылили, сударь, просто, вылили — никуда не годилось! И после этого, как же дружбу с вином сравнивать? Николи!

Теперь, когда я познакомил вас немного с Иваном Прохоровичем Сучковатым, скажу вам подробно, кто он такой, откуда родом, где служит, чем живет — подробности очень любопытные и весьма занимательные, так что вы, конечно, спасибо скажете, а я за это уж предварительно и покорнейше благодарю...

2. Анализ архитектоники и соображения о ее генезисе.

Гоголь — «Русский Стерн»

В этой пародии раньше всего бросается в глаза архитекtonика новеллы. Сказ организуется путем постоянного пе-

перезывания той сюжетной линии, которая в заглавии определяется, как основная, побочными эпизодами, «презабавными происшествиями», всплывающими внезапно, в результате вольного, не сдерживаемого логическими преградами течения ассоциаций. В сущности, сюжетно-композиционная схема рисуется в форме как бы механически скрепленных отрезков («А еще, господа, я знал одного немца, сапожника»³¹), между которыми сознательно разрушена логическая связь. Однако, эти отрезки не всегда прикреплены непосредственно один к другому, уводя читателя далеко от того сюжета, разработки которого он ожидает от автора, поверив его намекам. Чаще, напротив, случайно нагроможденные детали, стремительным ассоциативным скачком явившийся анекдот, подвески разрозненных лирических воспоминаний рассказчика, словом, все уклоны беспорядочно мечущегося потока ассоциаций, — идут непосредственно от линии, которая выдается за основную. Получается такая схема: начинается сказ о центральном герое — иллюзия традиционного зачина; но внезапно — скачковыми движениями — отклоняется в сторону случайно-прицепленных эпизодов и деталей; далее они как бы отсекаются, зачеркиваются — вновь повторяется зачин, и снова отбрасывается — ради вводных «философий и художеств». Словом, перед нами — имитация той композиции, в которую укладывается «околесная» речь. И она дается в обнажении: «Однакож, куда это мы заехали околицей от Ивана Прохоровича — звона, как оно хватило: к зайке — да это, словно, русский извозчик напрямик с дороги съорачивает! Вишь — «ближе», — говорит... Позвольте ка, на чем бишь мы остановились? На немце? Нет; на зайке? — нет; на мизерной встрече Ивана Прохоровича? И то нет!». Так построена первая глава повести о Сучковатом. В сущности — и архитектура второй главы немногим отличается от первой. Разница в том, что там «основная» тема комически загромождена не имеющими никакого отношения к ней «вставными» эпизодами и совсем скрылась за ними; здесь же — она медленно развивается, хотя и с непрерывными пере-

боями, отклонениями в разные стороны. И любопытно, что сама основная тема, узнаваемая по имени героя, становится источником художественной «издевки»: под видом ее — вместо ожидаемой характеристики героя — в нарушение биографической канвы, с обременительными подробностями описываются некоторые внешние и ничего не значущие, «общечеловеческие», так сказать, аксессуары жизни. И лишь к концу — звучит ироническое обнажение такой композиции — с обрывом в бесконечность: «Теперь, когда я познакомил вас немного с Иваном Прохоровичем Сучковатым, скажу вам подробно, кто он такой, откуда родом, где служит, чем живет — подробности очень любопытные и весьма занимательные, так что вы, конечно, спасибо скажете, а я за это уж предварительно и покорнейше благодарю»...

Чтобы судить, как тонко схвачены в этой пародии композиционные особенности новелл этого цикла, достаточно сравнить ее зачин с началом повести П. Мельникова об Елпидифоре Перфильевиче, где — тот же сказ, напоминающий, по словам П. Анненкова, «проделку западных пилигримов, которые ходили на поклонение, ступая один шаг вперед и два назад» (Современник, 1849 года, № 2)³², или с зачином романа о Фоме Фомиче Завардынине³³.

В этих примерах схема архитектоники с разрушенной связью частей связана с своеобразной формой «старческого» сказа. Но она могла явиться и вне такой мотивировки³⁴.

Генезис ее проследить нетрудно. В русской литературе принципы композиции, рассчитанной на разрушение логического сцепления частей и прямолинейного течения сказа, получили особенно широкое распространение со времени перевода романа Стерна: «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (СПб. 1804—1807) и разрабатывались под его влиянием. Чрезвычайно соблазнительно в одном сопоставлении повести о Сучковатом видеть непосредственные отголоски рассуждений Шенди. Обнажая ломаную линию композиционного движения, пародист восклицает: «... куда это мы заехали околицей от Ивана Прохоровича... да это, словно,

русский извозчик напрямик с дороги сворачивает!»... Это сравнение пародически-контрастно соответствует таким объяснениям Шенди («без чего мы не могли бы продолжать нашей истории»): «Историк не может так гнать свою историю, как повозчик гоняет лошаков, — все вперед... Он принужден раз пятьдесят сворачивать с прямой дороги за тем или за другим, чего ни под каким видом пропустить нельзя»... («Жизнь и мнения Тристрама Шенди». Соч. Стерна, т. I, 1804 г., 84 стр.). Но, конечно, это совпадение может быть и совершенно случайным и свободным от всяких пародических намеков.

Во всяком случае, необходимо помнить, что русское «стернианство» к 30-м годам было уже явлением, глубоко пустившим свои корни ³⁵.

И никак нельзя сомневаться, что история о Сучковатом подчеркивает «мастерские черты отступательного искусства», которые в русской литературе пошли от Стерна. Так он говорит о них в «Тристраме Шанди»: «... Дело вот в чем... хотя убегаю от своей матери и так далеко и так часто, как еще ни один великобританский писатель не бегивал, со всем тем я стараюсь устроить дела мои таким образом, чтобы во время моего отсутствия, главной мой предмет не оставался в бездействии. Например, я взял перо, с тем, чтобы представить вам главные черты весьма странного характера моего дяди Тоби; но вдруг на дороге попалась нам бабушка Варвара с своим кучером, и повела нас на несколько миллионов миль от земли, в самый центр планетной системы.— Несмотря на это, вы видите, что абрис характера дяди Тоби во все это время подвигался вперед: — не главные черты его, — это невозможно; — а некоторые примечательнейшие его оттенки постепенно показывались, между тем, как мы с вами ходили или летали. — Словом, мое сочинение вдруг отступательное и прирастительное»... (Т. I, изд. 1804 г., 170—171).

«... Отступления в действиях своих подобны солнечному свету. Они суть жизнь, душа чтения; например, выбросьте их из этой книги, все равно будет, если вы и всю книгу вме-

сте с ними бросите; холодная вечная зима будет царствовать во всех ее частях; отдайте их опять автору, и он идет вперед, подобно красующемуся жениху, рассыпает остроты, прогоняет единообразие и скуку»... (ib., 172).

Что этот рецепт был положен в основу приготовления новелл того цикла, в которые метил пародист, — очевидно. Но мне представляется вероятным, что в пародии заключались явственные для современников намеки не только на Гоголя и его приверженцев, но и разоблачение того источника, из которого черпали они приемы художественного мастерства.

В самом деле, обрывки сюжетного движения, подобные тем, которые открываются в пародии, — с обнажением их — обычно самими авторами предшествующей Гоголю эпохи возводились открыто к Стерну. Так, граф Федор Растопчин в своей «наборной повести из былей, по-русски писанной»: «Ох, французы» (она напечатана по рукописи автора после его смерти в «Отечественных записках», 1842 года, т. XXIV) в седьмой главе («Лень») начинал вспоминать: «Вот уж десть бумаги измарал, а истории еще начала нет. Знаю, что писать надобно, и время есть, и фасада, и расположение, и входы, и выходы, и проходы, все готово. Что же не начинаю? Ох, багюшки, матушки! вить я человек, — лень. Пожалуйста, не браните; ей богу, напишу историю. Хороша ли будет или нет, сам не знаю — это ваше дело судить. Но в моей истории все есть..., только нет погребений. Но если кто из охотников потребует, то я тотчас черный лист приложу к книге. Пусть сам распоряжает церемонией»...

Далее — воспроизведение всех ассоциаций, относящихся к похоронам, вплоть до криков умирающего:

«Ах, кабы знал! можно ли было ожидать! батюшки, попа! отцы мои, доктора! голубчики, бумаги! сударики, спасите! пустите кровь! пропустите шалфейну! припустите пиявок! впустите ромашки! трите бок! виски! ноги! ай! ай! ай! плохо! ой! ой! ой! беда
! . . . ! . . . ? . . . ? . . .
. . . !, . . . ? , !, . . . ? . . . ? . . . ? , , , ! ! ! .

Но, час ударит! смерть махнет, — и всему конец. . . »

И опять — возвращение (мнимое) — к основной теме: «Умереть не хочется, а книгу писать надобно. Так и быть».

Но начинается лишь рассуждение о приемах портретного изображения и характеристики: «Расспрашиваем обыкновенно меньше о нравственности, о дарованиях и о делах его (когонибудь неизвестного), чем о приемах, и так подробно, как будто в полиции заявить надобно о побеге: велик ли ростом? Каков лицом? Какое платье?.. Беда старикам и старухам, хромым, кривым, горбатым, заикам или безобразным. Пропали они! Уж никто не пожалеет. А у всех на языке: туда ему и дорога.

Всему есть время и предел; но добродетель, великие дела, отличные дарования и важные заслуги должны бы, по справедливости, оставлять память вечную. Да память то на доброе у людей короткая, и большая часть, зная, что об них самих помнить нечего, не хотят и сами помнить о тех, кои переживают смерть, достав себе место в истории, в почтенном кругу, в честной семье; для этого то я и опишу подробно своих актеров, из коих два человека редкие, несколько изрядных, а прочие дрянь; однакож, они в действии. Иначе нельзя. Пороки для добродетелей столько же нужны, как тень для живописи или черная фольга для бриллианта. Если б дурных людей не было, то бы не замечали и хороших; одних больше, других меньше. Ну, да и свет велик! всем есть место и дело. Везде люди: и на земле, и на водах, даже и по воздуху летают... Вот куда залетел! попросту — заврался!».

Таким темпом, с такими «околесными» блужданиями идет сказ в «наборной повести» Растопчина. Источник этой стилистической манеры назван прямо (в главе второй):

«Зачем сочинителю таскаться по домам и подносить всем без разбора книгу, которую не все читать будут, от которой пользы мало, за которую станут ругать, которая больше брань, чем поучение, и о которой вот что заговорят:

— «Какой вздор написан!

— «Дурное подражание Тристрама Шенди».

Нельзя сомневаться, что на фоне таких обнаженных подражаний Стерну туманные указания пародии должны были восприниматься в 30—40 годах более определенно и впечатлительно. Однако, поэтика Стерна в новелле тридцатых годов преломилась своеобразно. Гоголь в этом преобразовании стернианской традиции играл исключительную роль, хотя и шел параллельно с другими русскими «стернианцами».

Следы «интереса к Стерну в русской литературе конца XVIII в. и нач. XIX в.» изучены В. Масловым³⁶. Однако, эта работа, чисто библиографического характера, даже не ставит проблемы, как менялось на фоне смен литературных направлений в России восприятие поэтики Стерна, как поклонение стилистическим формам сентиментализма и приемам лирической, взволнованной композиции, отвлекаемым от сочинений Стерна, уступило место восхищению его юмором, теорией комического, воплощенной в его «Тристраме Шанди». «Знакомясь с русской литературой, относящейся к Стерну», — пишет Маслов, — «нельзя не заметить, что этот писатель привлекал к себе внимание не как юморист»... И еще: «Тристрам Шанди рисовал перед русскими писателями общее философское мировоззрение автора, выдвигавшее принципы крайнего индивидуализма, умеряемые лишь свойственными человеческой природе стремлением к добру и к состраданию ближним». Однако, аксессуары сентиментального стиля, в которых первоначально растворялись и комическое своеобразие композиционной «путаницы», отданной во власть непринужденного потока пестрых ассоциаций, и острые эффекты каламбурных столкновений слов, и приемы «натуралистической» рисовки, в восприятии поэтики Стерна с начала 20-х годов XIX в. начинают подвергаться пародированию и отмирать. Происходит пародическое смещение традиционной формы «чувствительного путешествия», в которую вкладываются натуралистические картины описания блужданий автора по «кондитерским лавкам» («Лавка Лореды»), «трактирам» («Трактир Лондон — комната № 7»), «кухмистерским столам» и прочим заведениям Петербурга.

Герой «Чувствительного путешествия по Невскому проспекту» (соч. П. Л. Яковлева)³⁷, «завидуя путешественникам», решается посмеяться над судьбой и предпринимает путешествие по трактирам Невского проспекта. Комически мотивирует он свое решение так: «Что это за путешествие? Как? Разве нет путешествия в карманы, путешествия по комнате, и мало ли каких других путешествий? — Я знал одного доброго человека, который путешествовал — на постеле! ..

Вот каким образом. Он так, как и я — был страстный охотник путешествовать... Этот добрый человек лежал обыкновенно на постеле, а подле себя, на столике, ставил колокольчик. — Вот он лежит, спит, просыпается и звонит... Входит человек... — «А! а! мы на станции», — говорит мой путешественник, — «пуншу»!.. Приносят пунш; он выпивает его и ложится. В полдень просыпается и звонит. Входит человек... — «А! а! мы на станции», — говорит мой путешественник, — «не худо бы позавтракать»... Приносят водку и закуску. Он пьет, ест и опять ложится спать. В три часа просыпается — и звонит. — «А! а! мы на станции», — говорит он, — «давай обедать!». Ест, пьет и ложится спать. Вечером опять просыпается и звонит. — «Сколько мы отъехали?» — спрашивает он вошедшего слугу. — «Двести верст», — отвечает тот. — «Хорошо, хорошо! давай же ужинать!» — ужинает, ложится спать и спит до утра. На другой день едет опять таким же порядком, и вот, как путешествовал мой добрый человек во всю жизнь свою!

Я знал и другого путешественника в этом роде. Он жил в Малороссии. У него была самая богатая коллекция карафинов, штофов, полуштофов... с разными водками. Вся эта коллекция помещалась в нескольких погребах; на каждой погребочке была надпись, например: Черниговская губерния, Киевская губерния и пр. В погребочке было столько штофов с водкой, сколько в губернии городов. Мой путешественник обыкновенно отправлялся с утра по губернии, и иногда объезжал две губернии в день»... (Стр. 3—5).

Любопытно, что в заключение автор, обсуждая свое произведение с хозяйкой того дома, где он впервые его читал, отстаивает выбор «низкой» натуры.

— «Я был в трактирах, чтобы узнать, какого рода люди их навещают — видел и описал».

«Но это *низкая природа*» ...

— «Но эта *низкая природа* встречается и в обществах и часто под маской людей порядочных. Надобно показать их в настоящем виде, посадить их в настоящее место, в собственном их кругу — и я посадил их в трактир!» (85 стр.).

Конечно, нельзя ни в каком случае видеть в этих заявлениях «осуждение той свободной манеры письма, которая с легкой руки Стерна вошла в литературное обращение» (Маслов), и в доказательство ссылаться на «злоупотребление литературными приемами Стерна», хотя бы в сочинении Якова де Санглена: «Жизнь и мнения нового Тристрама» (М. 1825—1829) ³⁸. Перед нами борьба не со Стерном, а с его сентиментальной интерпретацией на фоне растущего тяготения к приемам «натуралистической» рисовки и к комически-непринужденной «сказовой» болтовне, поддерживаемой влиянием Вальтер-Скотта. Под воздействием новых тенденций, отстоявшиеся сентиментальные «жанры» пародически наполняются новым содержанием, превращаясь в своих комических антиподов. Таково, напр., «Чувствительное путешествие в С.-Петербург деревенского дворянина» («Отечественные Записки», 1826 г., ч.ч. 27 и 28). Характерно то, что издатель в примечании называет автора этого произведения «русским Тристрамом Шэнди». По мере того, как сохнут сентиментальные формы или юмористически преобразуются; по мере того, как покрывается пылью та сторона произведений Стерна, которая была шаблонизирована его сентиментальными эпигонами и продолжателями, — начинает возрастать и развиваться «шендеизм». Стерн не умирает в литературной памяти писателей 20-х и 30-х годов и не только пародируется: меняется лишь его эстетический облик. Он внушает поэтический жар не «Сентиментальным путешествием», а некоторыми элементами

композиции и стиля «Тристрама Шенди». От Карамзина имя «русского Стерна» передается Гоголю. «Шендеизм», который до сих пор лишь слабыми, смягченными отражениями своими усложнял композиционный рисунок сентиментального повествования или давал материал для комического освещения отдельных эпизодов в биографическом жанре, напр., в «Записках» Винского («Мое время»), теперь выступает в обнаженно-комической сущности своей и с резким сгущением своих натуралистических атрибутов. Правда, рецензент сочинения Якова де Санглена: «Жизнь и мнения нового Тристрама» (Москва. 1825 г., а также ч. I—II. Москва. 1829), вооружаясь против автора, сражается и с его учителем, называя Стерна «великим, но уже закатившимся для нас светилом» ³⁹.

Однако, легко, вчитавшись в литературу 30-х и 40-х годов, доказать преждевременность и полемическую односторонность этого заявления ⁴⁰. «Неистовая» словесность, воцарившаяся в начале 30-х годов, боролась с Стерном лишь как с автором «Чувствительного путешествия», законодателем форм сентиментальной идеализации. Эту точку зрения отчетливо формулировал роман Jules Janin'a: «L'âne mort et la femme guillotinée», русский перевод которого (1831 г.) сыграл исключительную роль в выработке поэтических принципов «неистово-романтического» течения.

Между тем, «Тристрам Шэнди» продолжает жить и волновать писателей, побуждая их к подражанию, давая материал для сентенций и эпиграфов. Напр., Иван Ваненко, в котором сначала было «un peu de Gogol» — по выражению «Отечественных Записок» (1839 г., т. III, отд. VII), для повести: «Машенька» из серии: «Приключения с моими знакомыми» (Москва, 1839 г., в 2 ч.) эпиграфом избрал из «Лаврентия Стерна» разговор «дяди Товия» с «капралом Тримом» о любви, как иногда самом печальном деле в свете» (стр. 127).

Статью о Стерне, как о «живом» писателе современности, помещает Сев. Пчела в 1840 г., № 152.

Нет нужды распространяться о композиционных отражениях «стернианства» у писателей, с которыми Гоголь соприкасался лишь мимоходом, напр., у Марлинского, или у тех, которые были по своим стилистическим устремлениям чужды Гоголю, иногда даже — враждебны ему, напр., у Сенковского, Вельтмана, а также у тех, кто был эклектичен вплоть до простого сшивания (а не слияния) противоречивых художественных форм, как М. Воскресенский⁴¹, Машков П., и др.

В связи с анализом пародии на тему о Сучковатом достаточно отметить живую ощущаемость современниками близости некоторых форм архитектоники у Гоголя и его школы к поэтике Стерна. Об этом есть и прямые упоминания. В «Журнальной всякой всячине» (Сев. Пчела. 1845 г., № 106) Ф. Булгарин писал: «Образованные люди нового поколения и теперь прочтут с удовольствием романы Фильдинга (1707—1751), Стернова (1713—1768) *Тристрама Шанди*, романы Вальтер Скотта, Рабеля, Сервантеса, Лессаж, которым, скажем мимоходом, немилосердно подражают некоторые новые наши повествователи»... Это говорилось о Гоголе и его последователях⁴².

Любопытно, что вначале Библиотека для Чтения старалась не «смешивать малорусской потехи с юмором Стерна» (Библ. для Чт., 1836 г., № 4).

В творчестве Гоголя композиционные отражения «стернианства» ярко обнаруживаются уже в повести об Иване Федеровиче Шпонько и его тетушке⁴³, хотя в приемах рисовки поз и движений, в общей манере художественного созерцания вещей зависимость от Стерна чувствуется и раньше, особенно в речах Рудого Панька. В сложных и при том разнородных синтезах принципы художественной композиции, утвержденные в русской литературе влиянием романа Стерна, — реализуются в «повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и в «Носе»⁴⁴. А в «Записках сумасшедшего» эти построения, перенесенные в своеобразную рамку дневника, получают сложную психологическую мотивировку и — в новой худо-

жественной» обстановке — резко преобразуются. Отголоски созданной Гоголем под этим влиянием системы композиционных приемов звучат и в «Мертвых душах» ⁴⁵.

Проблема восприятия Гоголем Стерна и его поэтики, как при непосредственном воздействии его произведений, так и под влиянием его русских продолжателей — нуждается в подробном, особом исследовании.

Однако, говоря о воздействии стернианских приемов композиции на Гоголя, исследователь должен учитывать своеобразие их художественного приспособления к общей эстетической системе Гоголя. С самых первых шагов своих на путях искания новых форм новеллистического сказа Гоголь ищет оправдания композиции в речи, в разных способах речевого высказывания. В виду этого принципы разбросанной, ломаной композиции ощущаются в начале его творчества не как комический трюк или пародическое обнажение, а как особая форма монологической речи, характеризующая определенный тип старческого говорения. Сперва Гоголь стернианские приемы пересаживает на ниву мало-русских интерлюдий, при их посредстве лишь обостряя манеру непринужденной болтовни прологиста или разрабатывая особый стиль семейно-соседской беседы созданных им персонажей — рассказчиков — Фомы Григорьевича и Степана Ивановича Курочки. Таким образом, центр художественных устремлений у Гоголя постепенно перемещается с композиции на язык. В начале эту революционную работу разрушения традиционных форм литературно-книжной речи и замены их сложными амальгамами разговорных стилей, слитыми из смешения профессиональных, народно-диалектических, семейно-бытовых форм речеведения, Гоголь совершает под покровом художественно-психологических целей: он создает вереницу рассказчиков, которые и упражняются в разных приемах «сказа». Затем, все расширяя круг приемов диалектической разговорной речи, которые подвергались художественной трансформации, вышедши совсем за пределы родных украинских традиций, Гоголь отказывается от номенклатурного прикрытия повествовательных

стилей разными масками. Он свободно творит художественное произведение, как гамму сложных и резких перебоев речи, которые внушают иллюзию непрестанной смены рассказчиков и неожиданной метаморфозы их в писателя — «книжника». Эта черта произведений Гоголя резко подчеркнута пародией Масальского в «Сыне Отеч.» 1843 г., № 4. В пародии же о Сучковатом обнажается как бы первый шаг Гоголя на этом пути отвлечения особых «жаргонных» форм речи от определенной маски.

3. Рудый Панько и рассказчики из романов Вальтер-Скотта.

Есть явные историко-литературные указания, что отделение стиля от лица рассказчика, который впервые был психологически связан с определенной манерой речи, сквозь нее целостно созерцаясь, Гоголем было замыслено, как комический прием, лишь позднее, в связи с резким уклоном его в сторону «натурализма».

Зато, что в раннем художественном творчестве Гоголю психологический образ и стиль предносились, как две стороны одного и того же задания, говорит явная зависимость Гоголя от Вальтер-Скотта при созидании фигуры Пасичника в роли издателя «Вечеров» и героя предисловий. Легко найти убедительные параллели между Рудым Паньком и «Джедедием Клейшботом пономарем и учителем Гандер-Клюфского прихода», между темами их предисловий и даже стилистическими приемами.

В романе «Шотландские пуритане» (Повесть трактирщика, изданная Клейшботом, учителем и ключарем в Гандер-Клейге» ⁴⁶, — введение от лица издателя мотивирует выступление провинциала в большой свет:

«Поелику зависть, признаюсь откровенно, всегда нападает на достоинство, и при том найдутся люди, которые будут шептать, что хотя нельзя не отдать справедливости моим познаниям и добрым правилам, однако, место, занимаемое в Гандер-Клейге, не могло доставить мне обширного

сведения о светских обыкновениях настоящего поколения, то да послужит им ответом сие предисловие.

Прежде всего, скажу им, что Гандер-Клейг есть средоточие Шотландии, ибо отправляющиеся в Эдинбург или Глазгов не могут миновать одного и часто останавливаются в нем ночевать. Скептик обязан согласиться, что я, проводивши в течение сорока лет все вечера в больших креслах, которые находятся по левую сторону очага в трактире, имеющем на вывеске герб Валласа, видел столько же свету, сколько может видеть и тот, кто много и долго путешествовал по всей Англии». И далее Джедедий Клейшботем комически рисует себя, как литературный центр околodka:

«Скажу также, что если мудрейший из греков прославился своими путешествиями, то и я в том отношении могу с ним поспорить. Я был дважды в Эдинбурге, три раза в Глазгове и за сие по возвращении прослыл оракулом Гандер-Клейга и всего околodka». Впрочем, после этой самозащиты издательской, Джедедий Клейшботем обнажает свою роль подставного лица: «А если и этого не довольно, чтобы заставить критиков молчать, то разом зажму им рты, сказав, что я Джедедий Клейшботем не сочинитель, не издатель, не собиратель повестей трактирщика, и потому не беру на себя ответственности ни за единую в них букву»...

Этим заявлением открывается простор для характеристики рассказчика. Болтливым тоном, с комическими подробностями и отступлениями, восхваляются достоинства трактирщика. Характеристика дается не столько путем прямого перечисления достоинств, сколько — от противного, путем комического отрицания неблагоприятных толков.

Так таможенному сборщику на обвинение в продаже водки, покупаемой у корчемщиков, Клейшботем отвечал: «Могу уверить его, что под Валласовым гербом не продавалось ни капли водки. Правда, там пили спиртуозный ликер под именем *Горной росы*; но запрещен ли он каким нибудь законом?... Пусть мне покажут такой закон»...

Те, кто упрекали трактирщика за то, что он в долг не верит, — слышали такую отповедь от учителя: «Но я обязан сказать, что трактирщик мой не был равнодушен к страданиям человека, мучимого жаждой, и всегда позволял пить настолько, чего, напр., стоили часы, табакерка, даже платье, исключая, однако ж, того, которым покрывалась нагота нижних частей тела и которого он никогда не соглашался брать в залог из уважения к благопристойности в своем доме» . . .

Вместе с общим определением характера рассказчика раскрывается и манера его «беседы» (она «уподоблялась зданию, тщательно выстроенному и имеющему красивую наружность»). В заслугу трактирщика вменяется то, что, хотя удовольствие слушать его, по общему признанию «стоило кружки пива», он «никогда этой статьи не включал в подаваемый счет».

В заключение, помимо комического самовосхваления, Джедедий Клейшботем обещает продолжение повестей трактирщика, ссылаясь на невозможность напечатать все вместе: «книгопродавец, шутливый и лукавый проказник, сказал, что на первый раз довольно для публики четырех томов».

Трудно отрицать тематическую близость этого введения к предисловию Пасичника и общность манеры их «сказа». И у Гоголя — в начале речи «критиков», возмущенных литературными выступлениями «народу всякого звания и сброду», на них ответ Рудого Панька, «высунувшего нос из своего захолустья в большой свет» ⁴⁷, затем характеристики рассказчиков (иногда также «от противного»: «он никогда не носил пестрядевого халата» . . . «у нас никто не скажет на целом хуторе» . . . и т. д.) — среди игры комическими деталями (и обещание «другой книжки», так как «у меня, пожалуй, лень только проклятая рыться, наберется и на десять таких книжек»).

Еще ярче это сходство между Пасичником и Джедедием Клейшботемом выступит, если привлечь к сравнению другие романы Вальтер Скотта; напр., «Эдинбургская темница, из собрания новых сказок моего хозяина, изданных Джедедием Клейшботемом пономарем и учителем Гандер-Клюфского при-

хода»⁴⁸. Здесь учитель говорит с читателем уже совсем запросто, как с «лучшим из всех друзей», рисуя те перемены, которые произошли со времени издания «Сказок моего хозяина».

«Если они заслуживали иногда твою улыбку своими смешными и пышными описаниями, если тебе нравились приключения, в них описанные, то признаюсь, что и я улыбался от всего сердца, видя, как мое скромное Гандер-Клюфское жилище украсилось вторым этажом: стены оно довольно крепки для поддержания сей тяжести; не без удовольствия также увидел на себе *новый кафтан табачного цвета с металлическими пуговицами* и со всеми прочими обстоятельствами и принадлежностями⁴⁹. Итак, мы оказали друг другу взаимные услуги; но услуги, оказанные мне, гораздо прочнее, ибо второй этаж и новое платье лучше новой книги и старой песни, следственно, я обязан изъяслять громче благодарность свою... Но как изъяслять ее? — конечно, не словами, но самым делом.

В сем то намерении, а совсем не для того, чтобы купить несколько десятин земли, примыкающей к моему саду, я предлагаю продолжение «Сказок моего хозяина» тем, кои благосклонно приняли четыре первые тома. Однако, если сосед мой, Петр Прайфорд, захотел бы продать вышеозначенную землю, то я никак ему в том препятствовать не стану».

Если до сих пор лишь общий тон фамильярной болтовни, пересыпанной добродушными шутками, напоминает Рудаго Панька, то заключение целиком определяет источник, из которого черпал Пасичник материал для своего предисловия:

«... Я столько надеюсь на продолжение твоей благосклонности, что если когда нибудь путь твой будет лежать через селение Гандер-Клюф (а кто не проезжает через сие селение, по крайней мере, однажды в жизнь свою), и если ты захочешь войти в дом мой, для построения коего снабдил меня несколькими каменьями; то обещаюсь предложить для зрения твоего занимательнейшие рукописи моего хозяина,

для обоняния наилучшего шотландского табаку, а для вкуса рюмку ратафьи, составленный мною, которую, гандерклюфские ученые называют пономарскими каплями».

Всякий, конечно, поставит в связь с этими строками приглашение Пасичника, которое даже своими стилистическими формами очень близко к ним («зато уже, как пожалуйста в гости, то дынь подадим таких, каких вы от роду, может быть, не ели, а меду, и забожусь, лучшего не сыщете на хуторах...» и т. д.).

Этих тематических сопоставлений достаточно, чтобы установить генетическую связь Рудого Панька с «захолустными» издателями и рассказчиками из романов Вальтер Скотта. Сравнение композиционных функций, которые выполняют провинциалы в предисловиях Вальтер Скотта и Рудый Панько, как издатель «Вечеров» и импрессарио ди-канских Златоустов, не оставляет никаких сомнений в непосредственном их родстве⁵⁰. Современниками Гоголя эта зависимость русской повести конца 20-х и начала 30-х годов от художественной техники Вальтер-Скотта была не только отмечена, но и формулирована. Полевой прямо причислил Гоголя к Вальтер-Скоттикам, к тем, о которых Булгарин писал: «Вальтер Скотт прославился под вымышленными именами, которые, наконец, слились в прозвании великого незнакомца (*le grand inconnu*). И у нас начали с этого!! Автор скрывает свое имя под вымышленным прозванием и просит приятелей своих объявлять великую тайну на каждой почтовой станции, а журналистам позволяет догадываться и в догадках произносить свое настоящее имя. После этой проделки начинается дело. В романе должна быть национальность или народность. А что такое народность? Заглянем ка в Вальтер-Скотта. Действие в Шотландии, следовательно, действие будет в России. У Вальтер-Скотта мужики, лакеи и солдаты разговаривают очень много между собою провинциализмом и просторечием — и за этим у нас дело не станет...». (Сев. Пч. 1831, № 286). Эта характеристика может быть отнесена не только к Гоголю и Пушкину, но и к другим «продолжателям» традиций

Вальтер-Скотта — Сомову, М. Погодину, Н. Полевому, Олину, Погорельскому, Ушакову и др.

Та композиционная схема, в которой одно произведение или цикл новелл выпускались от имени подставного издателя, снабжавшего повести и их рассказчиков своей характеристикой, еще в 40-х годах непосредственно соединялась с представлением о Вальтер-Скотте. Так, «Отечественные Записки» в примечании к роману «Эме Вер» (1843 г., т. XXVII) вспоминали о манере Вальтер-Скотта прибегать к приему комических предисловий, в которых даются от имени издателя комментарии к повестям, характеристики авторов и приводятся отзывы о них разных лиц.

Весь этот беглый ряд соображений говорит о том, что Гоголь в начале своего творческого пути, в период создания «Вечеров», еще не формулировал определенно свою художественную задачу, как чисто языковую реформу новеллистического стиля. Он отдается во власть господствующих формально-эстетических воззрений, примыкая к лагерю вальтер-скоттиков. И выбор материала и общая манера его композиции, и формы стилистического воплощения у молодого Гоголя в основных тенденциях близки к приемам художественного построения у его предшественников. Устремленность в сторону диалектической, простонародной речи также не создана Гоголем, а воспринята им и обострена. В этой сфере влияние Вальтер-Скотта лишь совпало с назревшими естественными потребностями. Тяготенье к преобразованию форм и семантики литературных стилей путем введения «просторечной» и жаргонной лексики состоялось, с одной стороны, как реакция против шаблонов «высокого», «славянского» языка; — с другой, как результат расширения сюжетной сферы. В виде иллюстрации достаточно указать на стилистические тенденции в новеллах Сомова «Кикимора» (*Рассказ крестьянина на большой дороге*)¹⁵, М. Погодина «Петрусь» в альманахе: «Сиротинка» и др. под. Гоголь не выдвигал новых принципов художественного построения, но усложнял наличные новеллистические конструкции вводом новых литературных источников и новой

более резкой более «низкой» комбинацией языковых форм — общерусских, литературных и провинциально-разговорных, диалектических⁵². На путь борьбы с формами сентиментально-романтической идеализации Гоголь вступил не сразу, и необходимость стилистической реформы, вопросы о манере рисовки, «о низкой натуре», о «грязных» словах, словом, о «натуральном» стиле, как антитезисе сентиментально-романтического «украшенного» слога, открылись ему лишь после того, как он пережил увлечение «кошмарным» жанром, французским романтизмом.

Однако, Гоголь очень скоро учел те возможности, которые скрывались в формах захолистного, старчески-беспорядочного сказа Рудого Панька и его подголосков. Ведь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» — в сущности два основных типа речи, (если не считать песенной стихии, которая особенно резко отразилась в «Страшной мести»): романтически-сентиментальный («высоко-беспонятно-летание») и разговорно-провинциальный. Ремарки режиссера-рассказчика в сценах с яркой драматической окраской довольно однообразны и неизменно присутствуют в новеллах различных стилей. Диалектически-смешанный, разговорно-речевой тип высказывания, объединяющий образы Рудого Панька, Фомы Григорьевича и Степана Ивановича Курочки, скрывал в себе зародыши новой манеры рисовки, элементы «натуралистического стиля», враждебные приемам сентиментально-романтической идеализации. До тех пор, пока они прикрывались именем Рудого Панька и расплывались в широких пределах Вальтер-Скоттовской традиции, они не вызвали противодействия, воспринятые современниками как индивидуальное развитие канонизованной формы, а не как протест против нее. Но Гоголь отвлекает выработанные им формы простодушно-старческого, диалектического сказа от Вальтер-Скоттовской фольклорной сюжетологии, перенеся их в новеллу-фарс на гротескно-бытовой основе. Так было в «повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». И тогда центр тяжести переместился на стиль, на приемы рисовки. Образ Рудого Панька расплылся

в неопределенных очертаниях, превратившись в языковую маску — или лучше — в название ряда разнородных типов речи. Гоголь выступал на поиски новых художественных путей, претендуя на роль реформатора новеллистического стиля и манер рисовки. В «Повести о двух Иванах» — уже не робкие вариации на Вальтер-Скоттовские темы, а сознательные стилистические эксперименты, направленные против сентиментально-романтического психологизма на обездушивание живого, на механизацию мира. Получалась новелла-комедия-фарс с совершенно своеобразным стилистическим оформлением.

Наиболее целесообразной формой художественного построения, при такой стилистической направленности, был, конечно, сказ⁵³. При его посредстве легче всего было, скрывшись за образом какогонибудь подставного рассказчика, нарисованного по оригиналам Вальтер-Скотта, производить отбор фразеологии и синтаксических схем среди разных жанров литературной речи и, отмечая устарелые формы, создавать новые комбинации языковых элементов. Так поступил Пушкин в «Повестях Белкина». Здесь была лишь перегруппировка лексических рядов и переоценка синтаксических форм, однако, в пределах письменного литературного языка. Те элементы языкового построения — лексические и синтаксические, которые имели применение в «низких» жанрах письменной речи, не предназначенных для всего читающего интеллигентного общества, напр., в интимной или деловой переписке, в личном дневнике («не литературном»), в семейной хронике и т. п., здесь ложатся в основу построения форм повествовательной прозы. Этим достигается сближение их с устно-монологической повествовательной речью в образованном кругу. Но в «Повестях Белкина» нет никакой установки на воспроизведение специфических отличий устного повествования. Напротив, рассказанные И. П. Белкину «разными особами», повести все же представляются не только записанными со слов других непосредственно, но подвергнутыми им литературной обработке («Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом»). По-

этому, никаких непосредственных обнаружений «захолустного» говорения в них нет.

Гоголь поступил более революционно. Он «сказ» начал строить сразу, как «смешаную», ориентирующуюся на диалектические элементы вульгарных разветвлений литературной речи, форму устного повествования. Конечно, сюда входили и жанровые разновидности художественно-письменной прозы, иногда снабженные комическими комментариями издателя. Но они своеобразно сочетались с «захолустными», «внелитературными» приемами речи, которые осуществляли специфическую установку на имитацию комических своеобразий провинциально-диалектического устно-монологического повествования.

С этой точки зрения чрезвычайно любопытно комическое возмущение дьяка Фомы Григорьевича, вызванное литературной обработкой, рассказанной им были: «Вечер накануне Ивана Купала». Когда он услышал ее в чтении Рудого Панька, он его остановил за руку.

— «Постойте! Наперед скажите мне, что это вы читаете?» — Признаюсь, я немного пришел в тупик от такого вопроса.

— «Как, что читаю, Фома Григорьевич? Вашу быль, ваши собственные слова».

— «Кто вам сказал, что это мои слова?»

— «Да чего лучше? Тут и напечатано: рассказанная таким то дьячком».

— «Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал! Бреше, сучий москаль. Так ли я говорил? Що то вже як у кого чорт ма клепки в голови! Слушайте, я вам расскажу ее сейчас . . . ».

4. Проблемы стиля пародии и ее оригиналов.

Из пародии ясно, что формы «разбросанной» композиции, связанные с именем Гоголя, в сознании современников, прежде всего, ассоциировались с особой системой речевого

высказывания, «сказа». Каковы же его характерные черты? Их разглядеть не трудно.

«Сказ» этот пользуется целым арсеналом синтаксических и семантических средств «семейного» жаргона: он строится в субъективном расчете на апперцепцию людей своего круга, близких знакомых, но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя. На этом несоответствии, несовпадении двух плоскостей восприятия «заданной» и «данной» — основаны острые комические эффекты языкового воздействия. Так как это несовпадение ничем композиционно не мотивировано, напротив, с самого зачина явно сделано предметом стилистической игры (читатель видит, что рассказчик — лишь маска, за которой прячется, иногда из за нее выглядывая, сам автор, и что никаких иных «собеседников», кроме публики читающей, ему и по течению сюжета не потребуется), то и все внимание воспринимającego читателя сосредоточивается не на средствах проникновения в психологию предполагаемого слушателя, не на угадывании его апперцепции, а на оценке комизма языковых переходов и построений. В динамике речи, в неожиданных перебоях словесных рядов — спотыкающихся и незавершенных — центр художественных устремлений. Волны эмоциональных интонаций, выражающих отношение рассказчика к предметам речи, заливают речевой поток. И их напряженность и сила находится в резком противоречии с ничтожеством описываемых явлений. И это новое несовпадение еще сильнее приковывает внимание к голой игре языка, без всякой проэкции словесных смыслов в плоскости реального движения тематики.

В пародии этот беспорядочный, пестрый словесный покров оказывается как бы кружащимся в воздухе, не заброшенным ни на какую устойчивую фабулярную схему. Между тем, в произведениях Гоголя речевой поток, несмотря на все свои неожиданно-случайные изломы и извилины, сдерживается в русле определенно движущегося (пусть и неглубокого и недлинного) сюжета. Кроме того, стиль Рудого Панька, пародируемый в истории о Сучковатом, у Гоголя

приурочен к созданному им персонажу, который психологически как бы созерцается читателем. Таким образом, Гоголь иллюзорно внушает представление реальности рассказчика-издателя. Рудый Панько, как герой предисловий к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» меняется, дряхлеет на глазах читателя. Он окружен некоторой бытовой атмосферой⁵⁴. Вследствие этого и весь оркестр рассказчиков, которых в предисловии Пасичник, как импрессарио, представляет публике, выступает затем, как знакомый; и восприятие их стиля получает своеобразный эмоциональный привкус от характеристики их объединителя.

Даже в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», где Рудый Панько ясно вырисовывается, как маска, из за которой временами, в течение сказа выглядывает иной автор, и от которой в конце новеллы он совсем освобождается, все же имя Рудого Панька создавало иллюзию знакомости. Правда, здесь резкость стилистических переходов, сложное разнообразие форм стиля, которые иногда решительно не согласуются с старчески-наивным сказом Пасичника (ср., напр., описание ночи), пестрота лексического состава, также противоречащая простодушному однообразию фразеологии Панька (ср., напр., выражения: «Иван Иванович, с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны»... «солнечный луч... ударяясь в противостоящую стену, *рисовал на ней пестрый ландшафт*...») — все это разрушало психологическую цельность образа Рудого Панька, превращая его в один из маскарадных стилистических ликов самого автора. Тем не менее, и в этой повести манера говорить с читателем «запросто, как будто какомунибудь свату своему или куму» (из «Предисловия» К «Вечерам»), оказывается внешне мотивированной приурочением «сказа» к знакомому лицу, своеобразным гримом автора.

В пародии о Сучковатом тон фамильярно-соседской беседы, стиль «доброго старого знакомого» дан без всякой мотивировки. Не прикрепленный к определенному (хотя бы именем одним) персонажу, он сразу же становится главным

источником комических эффектов. И в этом его пародическом отделении от лика рассказчика заключено явное указание, что в «гумористически-шутливой повести», кроме словесной вязи с ее сложными и неожиданными сцеплениями, иного содержания нет, нет ни лиц, ни событий, — одна голая игра эффектами. «семейного» жаргона, старческой афазии, вербигерации, словом, стилизация «нелепостей речи» (по слову С. Шевырева).

Необходимо выделить существеннейшие черты этого стиля:

1. Повествовательный сказ и соединенное с ним интонирование речи с внезапною преднамеренностью на полуфразе обрывается, сменяясь беспорядочным нагромождением эмоционально-напряженных интонаций, формующих обращение к собеседникам, к «господам». Имена лиц, называемые рассказчиком, события, которые предносятся его сознанию. как только они вступают в сферу повествования, сразу же собирают вокруг себя, еще словесно не раскрывшись, толпу восклицаний уверений, эмоционально-взволнованных вопросов, императивно-побуждающих предположений и даже — побочных ассоциаций-воспоминаний, которые затем иногда совсем отталкивают начатое течение речи. Комизм этих повествовательных скачков покоится на том, что сгущенный эмоциональный ореол окружает лица и события, неизвестные «собеседнику», но, как настраивается он думать, замечательные (в незнании их рассказчик нередко даже упрекает дружески своих слушателей), по крайней мере, получившие широкую огласку в кругу всех тех добрых знакомых и соседей рассказчика, в среду которых неожиданно для себя попадает и читатель. Однако, затем—обнаруживается, что напряженная взволнованность речи — при мелькнувшем воспоминании у рассказчика о тех или иных лицах и фактах — лишь средство издевательства, обмана читателя⁵⁵.

Параллели этим указаниям пародии из сочинений Гоголя не трудно привести:

«Осип... Осип... Боже мой, его знает весь Миргород! Он еще когда говорит, то всегда щелкнет наперед пальцем и подопрется в боки...»⁵⁶.

«После того, как рассорился со всеми, он и не заглядывал к нам. Да, я вам не рассказывал этого случая? Послушайте, тут прекомедия была»⁵⁷.

Но у Гоголя — вследствие приурочения этих форм речи к определенным персонажам — нет подчеркнутого и психологически немотивированного тяготения к стилистической игре пересечением плоскостей восприятия. В пародии она ведется открыто — путем полного отождествления читателя с «своими», «коломенскими людьми» (для чего воспроизводится и коломенская география). У Гоголя же собеседник — читатель (ср.: «в этой книжке *услышите* рассказчиков все почти для вас *незнакомых*»...) лишь постепенно — в процессе речи — как бы осваивается с рассказчиком и его средой — или вернее: рассказчик постепенно привыкает к читателю, так к «свату своему или куму», но все же психологически никогда совсем не сливает его с ними. И это называется в такой форме вопросов:

«Вот, например, *знаете ли вы* дьяка диканьской церкви Фому Григорьевича? Эх, голова!» (Предисловие, I).

«Вы знаете Агафью Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у заседателя»⁵⁸.

Ср. в пародии: «Неужели вы его не знаете?..».

2. Постоянно перерываясь эмоционально-беспорядочными воззваниями и вопросами, сам повествовательный сказ движется зигзагами произвольных ассоциаций, которые прикрепляются к совершенно случайным и внешним деталям⁵⁹. У Гоголя этот прием, выделившейся из непринужденного «несения болтовни», лишь временами напрягается до той степени, в какой он, как стержень композиционного сочетания, проходит через всю первую главу пародии.

3. Формально рассчитанный на восприятие «своего человека», сказ широко пользуется индивидуально-неопределенными знаками, собственными именами, значение которых, как и содержание сопутствующих им ассоциаций, не

раскрывается в контексте. Здесь особенно необходимо отметить употребление личных имен в той форме, как говорят в своем кругу о всем известных людях. Не наполняясь в сознании читателя никаким конкретным содержанием, эти имена знакомых незнакомцев выступают, как ярлыки, которые с точки зрения рассказчика вполне определяют свой «предмет», а с точки зрения читателя являются этикетками — ничего не говорящими, наклеенными на неизвестных вещах. В. Ф. Переверзев, который мельком коснулся этой особенности сказа «Рудого Панька», по своему обыкновению навязал ее самому Гоголю, как автору, изображавшему быт патриархальной мелкопоместной среды⁶⁰. Между тем, фактически, в творчестве Гоголя эта манера организации «сказа», обусловленная стремлением его — усложнить и деформировать современные формы художественной речи прививкой к ним профессиональных и разговорно-народных диалектизмов, узко-«жаргонных» образований и сочетаний, осуществляла не только своеобразные эстетические (комические) эффекты, но и связана была с конструированием определенного психологического образа. Любопытно проследить эволюцию этого стилистического приема в поэтике Гоголя.

Рудый Панько сначала официально представляет своих знакомцев-рассказчиков публике, сопровождая их имена краткой характеристикой. В предисловии к «другой книжке» «Вечеров», при второй литературной встрече, он уже обращается к читателю как к давнишнему знакомому. Тон беседы становится более старческим, в связи с тем, что преклонная старость является одной из вводных тем предисловия. Забывчивость сильнее отражается на стилистической организации речи. И в соответствии с тем, что этот процесс старческого одряхления Пасичника совершился уже в период знакомства его с читателем, характер его беседы делается все более непринужденным, «семейным»: слушатели теперь для него — вполне «свои» люди (*«Приехал и знакомый вам панич из Полтавы. Фома Григорьевича я не считаю: то уже свой человек»* . . .). Поэтому рассказывая о

«прекомедии», разыгравшейся в присутствии гостей, он уже называет их имена, отчества и фамилии, как известные ярлыки, по которым вошедший в круг жизни рассказчика, читатель может узнать своих знакомцев:

«Вот приехали ко мне гости: Захар Кириллович Чухопупенко, Степан Иванович Курочка, Тарас Иванович Смаченький, заседатель Харлампий Иванович Хлоста; приехал еще... вот позабыл, право, имя и фамилию... Осип... Осип...».

Конечно, с объективной точки зрения пред нами — оригинальный прием комической стройки речи: собственные имена, носители которых читателю неизвестны, не вызывают в его сознании никаких представлений о реальных лицах, а своей эмоциональной окраской, побочными ассоциациями к своим этимологическим частям (особенно фамилии Чухопупенко, Курочка и т. д.) возбуждают разнородные эмоционально-смысловые отголоски, предметное содержание которых, хотя и ощущается, как лишь внешне связанное с номинативной функцией соответствующих слов, все же делается их семантической характеристикой. Получается комическая игра чисто словесными смысловыми ассоциациями, обязывающая к определенному уклону в выборе имен и фамилий.

Помимо этого, комическое восприятие обостряется непаданием речи в то поле сознания, на которое она рассчитана: нагромождение слов без раскрытия их конкретно-разумеемого содержания, само по себе способно породить комическую реакцию.

Однако, применение этого комического приема психологически мотивировано приурочением его к добродушно-фамильярному «сказу» старого Пасичника Рудого Панька.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», сделан последний шаг по пути сближения с читателем в пределах семейно-фамильярного речеведения. Здесь обозначения лиц часто даны без, точнее определяющего их признака, — фамилии, лишь как сочетание имени и отчества. Заполнение конкретным содержа-

нием таких индивидуально-неопределенных и вместе с тем широко распространенных собственных имен предполагает предельную ступень интимно-дружеской или «семейной» близости рассказчика и слушателей: неопределенные ярлыки в таком семейно-повседневном языке не нуждаются в индивидуализирующем раскрытии, так как они застыли здесь в единичном, для данного узкого круга, непосредственно ощутимом предметном значении, приспособленном к наличному, замкнутому миру «вещей» и людей. Так, герои новеллы Иван Иванович и Иван Никифорович сперва выступают в речи рассказчика — без фамилии: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!» ... «Очень хороший человек также Иван Никифорович» ... Свои фамилии они позднее сами произнесут, когда «сказ» перейдет в воспроизведение драматического диалога на суде ⁶¹. В сгущенной форме этот прием обнаруживается при описании ассамблеи, которую дал городничий.

«Позвольте, я перечту всех, которые были там. Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович, не тот Иван Иванович, а другой, Савва Гаврилович, наш Иван Иванович, Елевферий Елевфериевич, Макар Назарьевич, Фома Григорьевич» ...

В иных случаях, когда речь идет о должностных лицах, дается сначала обозначение их по должности, но в диалоге раскрывается имя и отчество, которые затем фамильярно подхватываются рассказчиком. Например: «Прочитайте, Тарас Тихонович!» сказал судья, оборотившись к секретарю. Тарас Тихонович взял просьбу, и высморкавшись таким образом, как сморкают все секретари по поветовым судам, с помощью двух пальцев, начал читать» ...

Вследствие этого, стирается внешняя разница между организацией повествовательного «сказа», с одной стороны, и его пересекающих драматических диалогов, с другой ⁶². Как там построение диалога приспособлено к условиям обстановки и взаимоотношений собеседников, скованных однообразными формами миргородского быта, так и «сказ» организуется с проекцией на «захолустное» восприятие; системой своей символики и приемами ее синтаксического раз-

мещения он неотразимо вызывает иллюзию о направленности его к «миргородскому» миру, который лишь внезапной сентиментально-лирической концовкой превращается в прообраз «этого света».

Точно также на апперцепцию «старых добрых знакомых» рассчитан прием — определения собственных имен по случайным признакам или по совершенным их обладателями деяниям, которые ассоциировались неразрывно с этими лицами, в сознании всех их знакомых.

«Вы знаете Агафию Федосеевну? Та самая, что откусила ухо у председателя...».

«А протопоп отец Петр, что живет в Колиберде...».

Естественно, что в тех случаях, когда сочетание имени и отчества представляется рассказчику недостаточно острым по своим эмоционально-фоническим отголоскам (комические ореолы таких сочетаний обычно обусловлены не только подбором имен фонически диссонансных и артикуляционно-затрудненных—«Евпл Акинфович», но и эхолалическим их удвоением в отчестве — «Тарас Тарасович», «Евтихий Евтихиевич», «Елевфери Елевфериевич» — или фоническими созвучиями внутри имен с отрицательной эмоциональной окраской — «Макар Назарьевич», «Савва Гаврилович»),—то к ним в «Повести о двух Иванах» присоединяется фамилия, прозрачная по своему этимологическому значению, с резко комическим «чувственным тоном». И этот целостный термин, как бы привычный ярлык известного единственного лица, дается или без всяких определяющих его «вещное» содержание признаков — или же сопровождается прицепкой комически-случайных ассоциаций, опять таки звучащих, как напоминание или как пояснение индивидуализирующее.

Например: «Прекрасный человек Иван Иванович! Его знает и комиссар полтавский! Дорош Тарасович Пухивочка, когда едет из Хорола, то всегда заезжает к нему...».

«Антон Прохорович Пулопуз, который до сих пор еще ходит в коричневом сюртуке с голубыми рукавами и обедает по воскресеньям у судьи...».

В этом последнем случае фамилия служила средством отличия данного лица от Антона Прокофьевича Голопузя.

Все эти приемы употребления собственных имен, приемы, при посредстве которых определяются не только характер и соотношения действующих лиц, но и описываются побочные обстоятельства их художественного бытия («Он сшил ее тогда еще, когда Агафья Федосеевна не ездила в Киев» . . .)⁶³, в «Повести о двух Иванях» мотивированы лишь указанием на личность рассказчика — Рудого Панька. Но в той мере, в какой этот лик рассказчика сменяется то явно выступающим писателем⁶⁴, то повествователем с совершенно иными колебаниями интонаций и с иной символикой, — создается разрыв между системой речевого построения «Рудого Панька» и той «обстановкой», среди которой его сказ звучит. Разрушение психологической цельности образа Рудого Панька связано с возникновением ощущения, что перенос «захолустного» стиля в «великий свет» («То есть, я говорю, что нашему брату, хуторянину, высунуть нос из своего захолустья в большой свет — батюшки мои! — это все равно, как, случается иногда, зайдешь в покои великого пана» . . .) обусловлен не выступлением здесь нового персонажа, а комической игрой самого автора, являясь самодовлеющим голым стилистическим приемом. И все же, указанием на Рудого Панька набрасывало на эти стилистические формы покров психологической мотивировки—пусть внешней и обманчивой.

В пародии же о Сучковатом, где имитируется «коломенский» семейный жаргон в системе взаимных обращений, использование всех этих приемов построения сказа дано без всяких указаний на личность рассказчика и на обстановку. В этой внезапности и неоправданности форм семейно-кружковой речи и заключается сущность пародирования. Итак, как мертвые знаки неведомых лиц, громоздятся собственные имена:

. . . «Все думали, что это шутки, выдумки *Фомы Филипповича* известного своим остроумием во всей Коломне, не менее Вольтера в Европе во время оно» . . .⁶⁵.

... «Иван Прохорович Сучковатый, в ту пору, как я знал его, а это было уж давно, очень давно, думаю, чуть не с того ли года, когда Федора Ивановна женилась — ох! бишь замуж вышла за Федора Ивановича... Меня тогда с Федором Ивановичем познакомил Никифор Петрович Тетерькин»...

... «Вот уж и у соседа моего Елифана Матвеича почти дочь невеста»...

... «Тогда еще акциза на табак не было—времена были проще, и Петр Егорыч ездил тогда на одной и в дрожках»...

Для полной характеристики этого стилистического приема, который не сумели ни описать научно, ни объяснить проф. Мандельштам⁴⁸ и Переверзев, необходимо присоединить замечание, что Гоголь впоследствии пользуется им в формах стиля, резко отличных от сказа Рудого Панька. Однако, функции его там и даже формальные оттенки — иные. Сочетаясь с субъективно-«авторским» освещением того или иного лица, этот прием семейно-дружеского называния лиц (без «представления» их читателю) составляет существенную особенность той непринужденно-фамильярной речи, при посредстве которой автор сам на время входит в среду своих героев (напр., в повести: «Шинель»), или же путем неожиданного скачка — сливает свое сознание с сознанием описываемого героя, объективно выворачивая в нем весь круг ассоциаций о лицах, примыкающий к данному случаю (напр., в «Мертвых душах», где Чичиков рассказал губернаторской дочке «множество приятных вещей, которые ему уже случалось произносить в подобных случаях в разных местах: в Симбирской губернии, у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Ефремовна с тремя золовками: Марией Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного, в Пензенской губернии, и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его, Катерина Михайловна и внучатные сестры его: Роза Федоровна и Эмилия Федоровна; в Вятской губернии, у Петра Варсонофьевича,

где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами: Софией Александровной и Маклатурой Александровной»⁶⁷.

Таким образом, перед нами — любопытный путь одного стилистического приема: сначала выполняя строго ограниченное психологическое задание — конструирование художественного образа с присущей ему манерой речи, внося ряд комических штрихов в восприятие этого образа, данный стилистический прием, так сказать, депсихологизируется, выносится за пределы своей «обстановки» и становится элементом голой игры языка.

В этом отрыве форм речи от привычных условий и в помещении их на неожиданно-новые, «неподходящие» психологические «места» состоит одна из существеннейших черт комизма гоголевского стиля.

Конечно, то, что сказано об именах мнимых общих знакомых рассказчика и его слушателей, надо повторить с несущественными вариациями и по поводу «географического фона», который со всей точностью воспроизводится в рассказе. И здесь тоже нагромождение слов-терминов единичных вещей. И оно адресовано преднамеренно не к тому сознанию, в котором могло бы возбудить живые и определенные ассоциации. И вместе с тем сама старательность, с которой рассказчик прибегает к ссылкам на знакомую ему географическую «терминологию», явно сквозящая в ней тенденция автора сетью звуковой семантики разрывать движение цепи предметных представлений, у читателя вызывают комическую реакцию⁶⁸.

Генезисом этих приемов, тесно связанных, заниматься не время. Вальтер-Скотта, во всяком случае, здесь не очень резко придется тревожить. Но тут узлы многих цепей: и традиции «стернианской» рассеянной болтовни, и ответвления разных «украинских» жанров — народных и литературных, и комические отражения интимного сближения автора с читателем в рамках сентиментализма, и продолжение комедийно-фарсовой шутливой речи. Важно то, что эпигоны Гоголя схематически точно усвоили эти приемы. И они не

всегда пользовались ими в чистых формах «сказа», т. е. когда все повествование велось в более или менее в близких речевых тонах ⁶⁹. Напротив, едва ли не чаще эти приемы врывались в совершенно чужие им сферы речи, их внезапно пересекая. Так, у Панаева в рассказе: «Кошелек», у Гребенки в повести: «Горев Николая Федорович» («Вот он минул урочище Грибопеки, вот и деревня Клюквино, вправо Брусникино, далее Морошкоеды, Лыкоплеты, а вот и Лукошкино...»), у Григоровича в рассказе: «Лотерейный бал» и др., у Квитки в повести: «1812 год в провинции» и т. п.

4. Обращенный к «друзьям» и «соседям» рассказчика — сказ пародии прибегает — в целях более яркого определения вещей и действий к выражениям и предметным обозначениям, как бы выхваченными непосредственно из изображаемой среды, иногда даже со ссылкой на автора того или иного семантического образования. Комизм такого словоупотребления состоит в специфической странности, иногда прямой семантической и фонетической изуродованности соответствующих слов, особенно иностранных речений, а также — при непосредственном обращении к собеседнику и в обострении сознания читателя, что он лишь по недоразумению, по прихоти автора, расставляющего по неожиданно новым местам вещи и смешивающего «языки», перемещен им в ту или иную узко-«жаргонную» среду.

В пародии сюда относятся такие сочетания слов:

... «И уж курьезный был у них разговор, вот что, мой покойный учитель Иван Софронович (упокой боже, душу его!) называл *куриозитас натуре*» ⁷⁰.

«Тот, видите, немец то думал, что заика насмехается, или, как мой сосед, Иван Иванович, говорит: *надсмехается*».

... «За другою ширмою у Федоры Ивановны было устроено, что называла она *булуар*, помнится или *булдуар*, а одна из ее знакомых, отлично знавшая *французский язык*, обыкновенно называла *коммодите*, кто ж их разберет!...» ⁷¹.

Такие же ссылки на автора выражения обычны у всех представителей «Гоголевского оркестра» вплоть до середины сороковых годов.

В романе, изображающем похождения бедного Завардынина, читается: «И неужели он, Фома Фомич Завардынин... не просил вас вместе *понюхаться* (*выражение Фомы Фомича*)».

Ср. у Гоголя в «Мертвых душах»: «Одна очень любезная дама, которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по *причине приключившегося*, как *сама выразилась*, *небольшого инкомодите*» в виде горошинки на правой ноге, вследствие чего должна была даже надеть плисовые сапоги, — не вытерпела, однакоже, и сделала несколько кругов в плисовых сапогах»...

5. Этот то бредущий ощупью, с постоянными преткновениями, то прыгающий по кочкам случайных ассоциаций, старчески-болтливый сказ неожиданно пересекается афористическими сентенциями вроде: «Народ ныне стал хитрый и ловкий!», или же фигурой философического удивления: «Чудные, господа, делаются дела на белом свете, и уж каких *философий и художеств* не бывает!»

В пародии обнажается комическая немотивированность таких философских восклицаний, приклеенность их к простейшим житейским повествованиям. Так, возглас о чудных философиях и художествах замыкает рассказанный в тонах удивления эпизод встречи Ивана Прохоровича с «мизерным» человеком: «... Ну-с, вот и сошлись они. Иван Прохорович и хотел было пройти мимо, а *тот вдруг ему не с того не с сего, таким пискливым* голосом, да, так, знаете, с маленькой хрипью: *«здравствуйте, батюшка, Иван Прохорович! Все ли в добром здоровье?»*».

Ср. у гоголевских рассказчиков, Дороша из «Вия»: — «Ибо бабы — такой глупый народ, что высунь ей под вечер язык, то и душа уйдет в пятки»...

«Так вот какие устройства и обольщения бывают! Оно хоть и панского помету, да все, когда ведьма, то ведьма»...

С общим характером этого стиля семейно-соседской, непринужденной болтовни согласуется и лексика. Она складывается из ходячих разговорных формул с низким «чувствен-

ным тоном», которые в эпоху Гоголя оскорбляли «классические» вкусы староверов⁷². В пародии, рядом с фразами, которые представляют воспроизведение шаблонов просторечия, в их постоянном применении (напр., «чарочкой зашибался», «не много разъездишься в салопах»... «мерзость такая стала, чорт знает...») легко подметить стремление утрировать комически-грубый чувственный тон таких выражений посредством их необычного или даже противоположного узусу употребления: «Нет, как бишь он, вот этот мост... вот, *мимо рта суется*»... «навстречу ему идет человек — мизерный такой, вот словно чухонец навеселе, когда он *с веселья нюни распустил*»... «куда тебе насмеяться, его так уж *угораздило родиться*»...

Это — наиболее резкие черты, которыми определяется «семейно-соседский» стиль беседы и его пронизывающий тон «доброго старого знакомого». В пародии они грубо выпячены и, освобожденные от всякого психологического оправдания — лицом и местом, перенесены в атмосферу обычного литературного языка. Противоречия, несогласованность их с нормами разговорно-литературного синтаксиса и лексики воспринимаются здесь не как манера речи, конструирующая тот или иной комический тип, а как чистая игра языковыми аномалиями.

Обнажая формы узко-«соседской», жаргонной манеры сказа у Гоголя и его эпигонов, пародист в эпизодическом отступлении отмечает и общее тяготение Гоголя к дефектным речевым образованиям. Использование в целях комических эффектов речи иностранца с аномальным синтаксисом, с стертым семантическим различием в употреблении близких по вещному значению, но резко отличных по эмоциональному тембру слов (... *съела*»... — ... «*скушала*»... ... «*яма*»... — канал»), с своеобразным, на иностранный лад, комбинированием «фраз» («*кулаки дам*»...), с разрушением застывших символов, предложений (напр., пословиц: «не будешь под другой канал делал, сама будет упал туда», а это значило у него: «не рой под другом ямы, сам в нее свалишься») этот прием был распространен и до Гоголя.

Достаточно сослаться хотя бы на Крылова. Гоголь примыкает к этой традиции, выводя типы немцев-докторов и немцев-ремесленников. В пародии речь «немецкого сапожника» (с подстановкой Гофмана на место Шиллера) воспроизводит реплики «известного Шиллера» из «Невского проспекта», но с еще большей деморфологизацией (если так можно выразится) русского синтаксиса (ср. у Гоголя: «мой сам будет офицер»... — в пародии: *сама твоя маркофка* скушала»; у Гоголя: «Я с офицером сделает этак» в пародии: «*я будет моя на будошник пошла*» и т. д.). Между тем те острые семантические превращения, которые характеризуют стиль гоголевского немца («я немец, а не *рогатая говядина*»... «*полтора года юнкер, два года поручик, и я завтра сейчас офицер*»...⁷³); тенденция Гоголя и во вне речевом плане, путем авторских ремарок, создать самодовольно-горделивую марионетку *петербургского «швабского немца»* — в пародии исчезли. Здесь все перенесено в чисто языковую плоскость, но как бы обеднено: происходит механическое сплетение тех форм организации речи у Гоголя, которые особенно резко обнаруживали свою дефективную (с чисто лингвистической точки зрения) природу. В сущности пародический элемент в данном случае заключен именно в обнажении дефективности языковых построений у Гоголя. Если угодно, ставится проблема: могут ли разные виды расстройств речи, сами по себе, в освобождении от всяких целей художественно-психологического порядка, служить орудием эстетического комбинирования приемов языкового комизма. Квинт-эссенция «гумористически-шутливой» струи гоголевского творчества представляется автору пародии в голой игре болезненными симптомами нарушений речи или ее естественными, так сказать, искажениями (у иностранцев) или ее захолустно-диалектическим обеднением. Направленность творческих усилий Гоголя в сторону «курьезных разговоров» подчеркивается и тематически — в описании встречи немецкого сапожника с заикой. «Куриозитас натуре», по выражению покойного учителя Ивана Софроньича («упокой, боже, душу его»), в организации речи людей, кото-

рые, так может подумать читатель, над ним «надсмехаются», но которых фактически «так уж угораздило родиться», — вот центр художественных устремлений Гоголя, по мнению пародиста.

Отсюда естественно было спуститься на следующую ступень комической организации речи, путем использования болезненных расстройств речевой функции. Конечно, в этом отношении граница между явно патологическими проявлениями и ходячими «нелепостями речи» оказывается скользкой и условной. Стараясь не перешагнуть ее, Гоголь прикрепляет первоначально создаваемые им на этом пути комические приемы к образу глубокого старика, и тем самым как бы дает им объективно-психологическое оправдание. Но затем эти приемы отвлекаются от всякой связи с образом «одурелого старого деда», концентрируясь, как основной фонд комических явлений в речах персонажей, и даже самого рассказчика, который безостановочно кружится по линии от автора к героям. В сущности, в этих приемах речевых комбинаций могло не быть (да вероятнее всего и не было) сознательного тяготения к имитации патологических (в медицинском смысле) явлений. Однако, была устремленность к нарочитому подбору «нелепостей речи». Курьезы повседневного речевого общения не только демонстрировались в своеобразном освещении, но они нанизывались один на другой, и, вместе с тем, как бы выдавались за норму речи. Поэтому, с одной стороны, явная подобранность дефектно-речевых образований, которые в обычном говорении встречаются разрозненно, ставит речи гоголевских героев на уровне патологических иллюстраций. Но, с другой стороны, «спокойное» отношение к этим речам со стороны «автора», иногда комически непринужденные комментарии к ним, действия героев и вообще их образы, чуждые явных примет (в демонстрации автора) большой аномальности, смешная обстановка, среди которой они показаны, комические позы, по отношению к которым речи героев часто являются своеобразным аккомпанементом, все это заставляет ощущать «нелепости» не как патологическую трагедию, а как свое-

образную форму комического претворения повседневной «натуры».

В пользовании дефектно-речевыми образованиями у Гоголя замечается некоторая последовательность. Сперва он ими как бы приправляет «сказ» своих провинциальных литераторов-стариков, вставляет, как комические трюки, в речи некоторых героев, но затем он все шире и шире применяет их, создавая из них основу речевых средств своих персонажей. И в пародии уклон Гоголя в эту сторону взвешен и определен довольно четко. В ней общий тон и целый ряд стилистических явлений, рассчитанных на комическую реакцию, связаны с саморекомендацией рассказчика, как глубокого старика. Это обстоятельство определяется тематически и композиционно. А затем оно ощущается, как мотивировка сложной цепи комических явлений в организации сказа.

Тематически этот мотив старости обнаруживается, с одной стороны, в том, что весь рассказ расцвечивается узором воспоминаний о днях молодости, с непрерывной цепью сопоставлений и противопоставлений времен прошлых и настоящих ⁷⁴, с другой стороны, в том, что повествование о посторонних лицах и событиях с преднамеренной и частой внезапностью пересекается автобиографическими эпизодами, которые, хоть и являются механическим привеском по ассоциации смежности к основной теме, все же эмоционально ее окутывают определенным тоном.

С композиционной точки зрения, приурочение сказа к преклонному старцу, с ослабленным логическим течением мысли и с тяготением к детальному воспроизведению юных дней, психологически оправдывает ломаную линию движения речи: она, вследствие этого, уже не ощущается как чисто эстетическая реакция против традиционно-прямолинейных схем сюжетного развития, а получает характер реально-бытового правдоподобия. В плоскости языковой уже само представление о рассказчике, как старике, имеет глубокий семантический интерес: ведь значения символов и их синтаксических объединений, восприятие форм связывания эле-

ментов речи-мысли обусловлены, до некоторой степени, созерцанием (внутренним) лица говорящего. Но и, помимо этой общей эмоциональной окраски речи, в пародии целая категория языковых явлений оказывается обусловленной приурочением сказа к старику. Именно здесь открылась возможность *комического использования признаков старческой афазии*⁷⁵.

1. Ряды символов, особенно собственные имена, как бы выпадают из сознания рассказчика. Все попытки вспомнить их путем привлечения близких ассоциаций остаются безрезультатными. Тогда рассказчик прибегает к описанию предмета, перечисляя смежные приметы, которые отнюдь не являются индивидуально-характерными для воспроизведения забытого имени «предмета».

«Я однажды шел даже от Прачешного... Нет, как бишь он, вот этот мост, ну тот, что через Пряжку по Мясной улице, вот, мимо рта суется... Нет! Не припомню! Еще подле него будка полосатая, а подле будки располагается на лавочке будочник, который однажды...».

Ср. у Гоголя: «... Приехал еще... вот позабыл, право, имя и фамилию... Осип... Осип... Боже мой! его знает весь Миргород! Он еще, когда говорит, то всегда щелкнет наперед пальцем и подопрется в боки... Ну, бог с ним! В другое время вспомню»⁷⁶.

В иных случаях у рассказчиков того же типа, как Рудый Панько, напр., у Фомы Григорьевича забвение имени служит поводом к нагромождению комических прозвищ в процессе припоминания. Так, в «Пропавшей грамоте»: «Тогдашний полковой писарь, вот, нелегкая его возьми, и прозвища не вспомню... Вискряк, не Вискряк, Мотузочка, не Мотузочка, Голопуцек, не Голопуцек... знаю только, что как то чудно начинается мудреное прозвище...».

У И. И. Панаева в «Кошельке»: «Здесь кстати заметить, что он (Иван Александрович) уже за две недели до этого определен в департамент, по протекции одного начальника отделения Евграфа Матвеевича... Как, бишь, его фамилия.

Так на языке и вертится. Нет, забыл. Ну, да все равно»... (27 стр.).

Этот прием затем переходит в организацию реплик диалога. Так, у Гоголя в «Женитьбе» (редакция 1836 года):

— «Позвольте узнать, скажите пожалуйста, ведь вы недалеко живете?».

— «В Офицерской улице».

— «В Офицерской улице даже жила... эта, как бишь ее. Да, ну, ведь это близко от меня...»⁷⁷.

2. В той же плоскости можно истолковывать и обмолвки, которые, впрочем, с точки зрения теории комического, допускаются и самостоятельное объяснение, как особый прием построения комической речи, независимый от связи с определенным психологическим образом⁷⁸.

«Было это давно, очень давно, думаю, чуть ли не с того года, как Федора Ивановна женилась, ох! бишь замуж вышла за Федора Ивановича».

Ср. у Гоголя в рассказе Дороша из «Вия»: «так как время было хорошее, Шепчиха легла на дворе, а Шептун в хатке на лавке: или нет: Шепчиха в хате на лавке, а Шептун на дворе».

3. Перенесены в сферу комического те патологические явления в процессе речи, которые известны под именем «вербигерации», в широком смысле этого слова. Сужение круга представлений, медленно и однообразно вращающихся в заколдованных рамках, ведет к «стереотипии речи», к тавтологическим ассоциациям (*tautologishe Ideenassociation*) и к постоянным повторениям одних и тех же слов, фраз и целых предложений. Этот прием речевого построения, конечно, особенно легко может сочетаться с старческим сказом. Но он также не связан неразрывно с ним и может применяться как специфическая разновидность комических— речевых построений.

— «Ну, так, видите, ей богу правда, иду я, идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет... Так вот идет себе Иван Прохорович Сучковатый, и я иду с боку, а навстречу ему идет человек»...

Нет нужды распространяться о том, что Гоголем комическое использование явлений вербигерации положено в основу построения разговорно-речевых стилей, от «Вечеров на хуторе» до «Мертвых душ» включительно. Встречаясь в «сказе», они составляют в то же время существенный элемент речей персонажей. Так говорил полковник того полка, в котором служил Иван Федорович Шпонька: «У меня-с, говорил он обыкновенно, трепля себя по брюху после каждого слова, многие пляшут-с мазурку, весьма многие-с, очень многие-с»⁷⁹. В этом же духе изъяснялся философ Хома: «А понюхать табаку. Эй, добрый табак! Славный табак! Хороший табак»⁸⁰. Жид Янкель рассуждал с Тарасом Бульбой: «Как же можно, чтобы я врал? Дурак я разве, чтобы врал? На свою бы голову я врал? Разве я не знаю, что жиды повесят, как собаку, коли он соврет перед паном»⁸¹. Селифан беседовал с Чубарым: «Вот у помещика, что мы были, хорошие люди. Я с удовольствием поговорю, коли хороший человек; с человеком хорошим мы всегда свои друзья, тонкие приятели; выпить ли чаю, или закусить — с охотою, коли хороший человек. Хорошему человеку всякий отдаст почтение»...

Этот прием «стереотипии речевых движений» от Гоголя переходит к его последователям из натуральной школы. Как широко воспользовался им Достоевский в сказе и в речах «бедных людей», говорить не приходится. Об этом писали все современные ему критики⁸². «Юмор автора большею частью не в мысли, а в словах, в беспрестанном и несносном повторении одних и тех же выражений, сплошь и рядом скопированных с манеры гоголевского рассказа (*недостаток, общий, впрочем, всем последователям так называемой натуральной школы*) — замечал Москвитянин (1847 г., № 1). Особенно резко подчеркнут патологический характер таких повторений в организации речи Прохарчина⁸³. Та же манера характерна для построения речевых стилей персонажей в новеллах Д. Григоровича, особенно раннего периода. К нему она переходит от Гоголя, иногда через явное посредство Достоевского. Таковы, напр., повторения в речах Фомы Фо-

мича Крутобрюшкова из «Лотерейного бала»: «Я умел забежать кстати, оно хорошо, оно пригодится; кстати забежать всегда пригодится»⁸⁴.

Но этот принцип организации речей комических персонажей к сороковым годам уже был утвержден той младшей линией эпигонов Гоголя, от которой Достоевский, Тургенев и Некрасов затем стараются обособиться. Так, Фома Фомич Завардынин, лысый и безносый жених, автор странных приключений, все время вращается в одном и том же тесном словесном кругу: «А почему бы это так не понюхаться? Это очень хорошо понюхаться! Табачек самый эдак... что называется возбудительный, т. е. как это... нюхательный...»

— «А что бы мне эдак жениться? Бедь славно жениться! А пора бы жениться, мамаша!

— «Я хочу жениться... мне кажется, что жениться, просто нет в жизни ничего лучше, как жениться... Это совершенное, блаженное блаженство... Это самое счастливое из всех счастья на свете земном-с»... Любопытно, что писатели, лишь частично примкнувшие к «натуральной школе», напр., граф В. А. Сологуб, пользовались приемом тавтологических нагромождений при построении речей персонажей только из низших сословий. Так говорит ямщик с офицером в повести Сологуба «Метель».

— «Слепой, бормотал ямщик, слепой. Вишь барин каков! Вот те и слепой... Небось, слепым не бывал»...

— «Остановиться, шептал ямщик, как не остановиться? Еще бы не остановиться! Да чтоб хуже не было».

Точно так же сужена сфера применения афатических явлений речи у Тургенева, который в этом направлении сознательно порывает связь с гоголевской традицией. Легко указать такие случаи лишь в период его ученичества у Гоголя, напр., разговор купца с Матвеем в «Безденежье» (1845 г.), разговор Петушкова с Онисимом и Бублицыным в повести «Петушков» (1847 г.)⁸⁵.

В пятидесятых годах против назойливого пользования этим приемом начинается борьба. Злоупотребления им ста-

вышло в вину Островскому. Так, в «критике» «Современника», по поводу «Неожиданного случая», писано: «Разговор продолжается небойко... так как одна и та же фраза переворачивается несколько раз, на несколько манеров, и только тогда, сделав этот необходимый перифразис, разговаривающие приступают к новой фразе. При этом повторении соблюдается порядок троекратного повторения фразы»...⁸⁶.

Любопытен путь этого приема. По мере того, как формы организации «сказа» у Гоголя рассеиваются, переходя частью в структуру повествовательной прозы («В мертвых душах»), частью сливаясь с приемами построения реплик в диалоге, прием фразовых тавтологий становится характерической чертой «натурального — диалога». Здесь намечается любопытная проблема борьбы «сказа» с диалогической речью в поэтике «натуральной» новеллы.

Конечно, эти приемы организации речи, свидетельствующие о разрушении или расстройстве речевой функции у рассказчика и его персонажей, могут комическую окраску получить лишь тогда, когда они переносятся в обстановку привычно-литературного общения, или когда герои, действуя в кругу обыденно-житейского обихода, пользуются ими все, как нормами языкового взаимодействия. Словом, комизм дефективно-речевых образований покоится не только в устранении всяких, даже побочных представлений об их патологическом характере, но и в своеобразной имитации их естественной законности, в утверждении их, как языковой нормы, противостоящей грамматическим схемам литературной речи. Любопытно, что современники Гоголя из староверов всерьез и всеми силами боролись против таких нарушений литературно-грамматических шаблонов. «У Гоголя главное нет языка» — писал в своих «Парижских письмах» Николай Греч (Сев. Пч., 1846 г., № 57). Полевой ставил в вину «Ревизору» Гоголя, что «язык в нем неправильный» (Русск. Вестн., 1842 г., т. VI).

Ясно, что применение в комических целях дефективно-речевых образований должно вести к соответствующему су-

жению символики, к разрушению естественной связи между словами и к установке необычных, алгических сцеплений между ними, вызванной дисассоциацией представлений. В пародии все эти черты резко и грубо обнажаются.

В пародии о Сучковатом основной круг символов, рисующих действие, сосредоточивается около процессов нюханья табаку, куренья трубки и смежных с ними явлений. Комизм этой цепи символических сочетаний, при посредстве которых выражаются до мельчайших подробностей составные акты этих действий и их аксессуары, заключается, с одной стороны, в разложении незатейливых, примитивно-обыденных процессов на все их моменты и в глубокомысленно-буквальном воспроизведении их всех в адекватно-конкретных формулах, а, с другой стороны, в отношении рассказчика к этим описаниям, как к главным эпизодам биографической характеристики (Иван Прохорович Сучковатый и его *жизнебытие*). Так, во вставном явлении экспедитора, которое предназначено пояснять существование чудных дел на белом свете, а также всевозможных философий и художеств, характеристика этого «умного человека» дается через указание на склонность его присоединять -с ко всякой реплике, даже и выговору — при основном сопровождающем действии: «а сам берется за табакерку, постучит пальцем по ней (табакерка была у него с куншником: очень хорошо изображен был на ней Султан Махмут с трубкой), постучит и скрипнет так — *трр* . . . ⁸⁷, а потом возьмет табачку двумя пальцами — «не переписали-с, а-с? Вы-с ленивец! Не прикажете ли табачку-с? . . .» С этим эпизодом следует, конечно, сопоставлять повесть Рудаго Панька об ответе «затейливого рассказчика» на «присказку» Фомы Григорьевича: «... вытящил круглую под лаком табакерку, щелкнул пальцем по намалеванной роже какого-то бусурманского генерала и, захвативши немалую порцию табаку, растертого с золою и листьями любистка, поднес ее коромыслом к носу и *вытянул носом* на лету всю кучку, не дотронувшись даже до большого пальца — и все ни слова» ⁸⁸.

В пародии символика намеренно обезцвечена: обозначения действий носят общий (т. е. лишенный индивидуальности), традиционно-разговорный характер; к тому же словесный материал нагроможден тавтологически («берется за табакерку... возьмет табачку, постучит пальцем — постучит...»); и лишь воспроизведение скрипа — мимико-артикуляционное — комично оттого, что представление об его характере, об его акустических нюансах, скрытое совсем в однообразии письменного выражения, отдается во власть случайных ассоциаций, да и сама его имитация воспринимается как комический звуковой жест. Тем самым язык гоголевских рассказчиков пародически уводится из сферы слов в область звукоподражаний и мимической игры.

Любопытно, что описание табакерки дано в пародии в характерной для рассказчика «повести о двух Иванах» (а также для дьяка Фомы Григорьевича), форме вставного замечания по типу: ... «Он, бывало, прежде всего зайдет в конюшню посмотреть, ест ли кобылка сено (у Ивана Ивановича кобылка саврасая, с лысиной на лбу, хорошая очень лошадка)» ...⁸⁹.

Еще более ярко этот принцип дробления примитивного действия на весь ряд слагающих его движений в пародии показан в описании, как Иван Прохорович Сучковатый закурил из чубука Гишаровский табак, «тихо, медленно, со вкусом, смакуя дым, не беспокоя гостей, прихлебывая из чашки, перед ним стоявшей, и тихонько выбивая еще пальцами что то по столу». И в этом случае внимание рассказчика сосредоточено не только на регистрации всех сопровождающих процесс курения поз и движений и на описании всех его аксессуаров, но и на приподнято-эмоциональном их освещении.

Рассказчик выступает в роли наблюдателя, очарованного своим героем. Он нагромождает вокруг символов, выражающих незамысловатые действия его, цепь эмоциональных определений («мило и учтиво поклонился...», «тихо, ловко, начал набивать, не туго и не слабо...») ⁹⁰.

Таким образом, рассказчик становится в комическую позу восторженного поклонника безличного героя, преувеличенным пафосом окружая утомительно-подробный рассказ об отправлении им примитивно-обыденных процессов вроде куренья, нюханья табаку. И в этом случае контраст между «низким» чувственным тоном формул, обозначающих действия, и между их ярко-эмоциональными определениями (которые часто облакаются в форму вводных лирических восклицаний: «иногда догадка бывает вдохновением каким то, так, и сам не знаешь, откуда берется!») поражает резко-комические эффекты, независимо от побочных психических колебаний у читателя, считать ли ему это восхищение искренним проявлением старческой наивности или притворством. В пародии намеренно выдержан тон добродушно-старческого восторга. У Гоголя же в повести об Иванах гипперболически напрягшийся пафос удивления и восхищения содержит в себе явные ноты иронии: он ощущается как комический прием не автора, а самого рассказчика.

И есть еще иная точка зрения на эти приемы: в повести о Сучковатом доводится до крайних пределов несоответствие между литературным временем, которое посвящается описанию известного ряда движений, и реальным временем их течения. И в это несоответствие включено другое — оценочно-смысловое: преувеличенная дробность, микроскопичность рисовки, создающая впечатление литературной ценности изображаемого действия, не вяжется с привычными представлениями о реальной обыденности этого действия, его нехарактерности. Пред нами, конечно, — прием комического изображения. Однако, из склада комических возможностей извлекла его в эпоху Гоголя историческая необходимость: в нем звучал протест против «высоких» предметов прошлого искусства.

Этот же прием микроскопической рисовки обнаруживается и в пародическом развитии другой темы из рассказов Пасичника — о процессе еды, питья и его аксессуаров, которые все взяты из вульгарного, «низкого» обихода, но

окружены эмоциональными тонами безудержного восторга (... «объединье, право так!»)¹.

Этот захлебывающийся восторг создается потоком слов, которые бегут одно за другим без логической связи, свиваясь в пеструю семантически-противоречивую цепь определений.

«Этакой вкус: и горько, и сладко, и кисло, и солоно, а уж как пользительно».

Можно теперь в описании этих стилистических приемов вернуться к исходному пункту: в них отражается узость у рассказчика круга представлений, которые все сосредоточены вокруг «низких» предметов и действий повседневно-вульгарного обихода (еды, нюханья, куренья). То, что, казалось бы могло быть просто названо, терминологически обозначено, вызывает в таком сказе подробное описание всех частностей и всех смежных явлений. Ощутима преднамеренность этого «выворачиванья на изнанку» всех моментов примитивного действия, всех его аксессуаров. Так — в пародии. И то же у Гоголя в «Повести о двух Иванах» при психологической мотивированности этих тем в «Предисловии» к «Вечерам на хуторе»... Это еще не «натурализм», как сознательно -художественное оголение (если можно так выразиться) мелочей повседневного и пошлого быта. Это комическая игра низкими темами и символикой, как реакция против высокого искусства, или даже лучше, как его разрезание; ведь одновременно Гоголь шел и по пути творческого усвоения приемов высокого стиля.

Характер комической «игры» сказывается и в той повышенной эмоциональности речи, которая не соответствует низкому «чувственному тону» тематики. И опять, сначала, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» эта легкая возбудимость рассказчика при упоминании о самых привычных предметах является одной из психологических особенностей его образа, вполне гармонируя с общим обликом младенчески увлекающегося «старого деда». Но затем, в «Повести о двух Иванах» она явно ощущается, как поза, соответствующая определенным, чисто языковым построениям, как их психологическая мотивировка.

Более слабо выделена в пародии мозаическая лепка речевых отрезков — «фраз», иногда резко контрастных по своему смысловому содержанию. В этом стилистическом приеме у Гоголя легко разграничить три основных формы его проявления. Одна сводится к подчеркнутому сопоставлению фраз, между которыми нет непосредственной смысловой связи, или еще: к противопоставлению таких символов, которые внешне, с первого взгляда, представляются совсем не связанными даже нитями смыслового контраста, но дальнейшим контекстом сталкиваются, как уничтожающие прямой смысл друг у друга. Именно это явление гоголевского стиля отражается в построении таких фразовых сцеплений:

«Никифор Петрович говорит мне: «Пойдем, братец, — у Федора Ивановича сегодня вечер; *барышни будут сегодня у него славные, и вина очень хорошие, и хозяин человек обходительный*». И не обманул: Федора Ивановна мастерски приготовляла селедки с лучком».

Или иные принципы сцепления: «...Этакой вкус (*настойки*): и горько, и сладко, и кисло, и солоно, а уж как полезно! Барышни тоже у Федора Ивановича были все такие хорошенькие...»

С этими примерами естественно сопоставить такие сочетания фраз из «Повести о двух Иванах», которые еще более поражают логическим разрывом — при подчеркнутом смысловом подравнении: «Вот глупая баба!» — подумал Иван Иванович! — Она еще вытащит и самого Ивана Никифоровича проветривать!»

«И точно: Иван Иванович не совсем ошибся в своей догадке. Минут через пять воздвигнулись нанковые шаровары Ивана Никифоровича»...

Параллель из Гоголя к другому сцеплению в пародии — по принципу неожиданного и несогласованного семантически сопоставления:

«Иван Иванович очень любит, если ему ктонибудь делает подарок или гостинец. Это ему очень нравится. Очень хороший человек также Иван Никифорович».

Столкновения фраз, которые по реальному смыслу прямо не связаны, без непосредственного указания на их внутреннее контрастное взаимопояснение, в пародии нет. Из Гоголя примеры этого приема известны: «Детей у него не было. У Гапки есть дети»... Или в предисловии к повести об Иване Федоровиче Шпонько, в форме вводного примечания: «... «И выйдет навстречу вам толстая баба в зеленой юбке (он, не мешает сказать, ведет жизнь холостую)»...»

Точно также в пародии нет указаний на то видоизменение приема алогических словесных сцеплений, которое состоит в подчеркнутом противопоставлении фраз, не заключающих в себе никакого контраста.

Напр.: «Мало по малу присоединяются к их обществу все, окончившие довольно важные домашние занятия, как то: ... узнавшие о здоровье лошадей и детей своих, *впрочем*, показывающих большие дарования»... («Невский проспект»).

«День был... какого то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонских солдат, этого, *впрочем*, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням»... («Мертвые души»).

«... Встретил... прокурора с весьма черными густыми бровями и несколько подмигивающим левым глазом... человека, *впрочем*, серьезного и молчаливого» (ibid.).

«Был с почтением у губернатора, который, как оказалось, подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой, имел на шее Анну и поговаривал даже, что был представлен к звезде; *впрочем*, был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю» (ibid.)⁹².

Вторая форма мозаической склейки фраз по принципу «полного воспроизведения» случайных ассоциаций не раз были предметом обсуждения у исследователей Гоголя⁹³.

Во всех подобных примерах — обнаженная игра абсурдностью или семантической несогласованностью, противоречивостью сопоставлений. Произвольность склейки фраз, которые предназначены пояснять одна другую или дополнять,

выступает особенно резко при подчеркнутом несоответствии между формами синтаксического объединения и противоречивой семантикой: полная определенность синтаксического взаимодействия делает особенно назойливым ощущение семантической несвязности. Но, конечно, формально выраженного приравнения, противопоставления или пояснения фраз может и не быть, или оно может не выступать сразу. Вместе с тем, «предметная» противоречивость не обнажена. Тогда оказывается простая рядоположенность символов, которые или не могут сочетаться в одну непрерывную смысловую цепь, или же отдаленными ассоциациями своими вызывают ощущение «двусмысленности». Так, прежде всего, возможен случай, когда помещенные рядом символы, относясь к одной широкой группе — формально-грамматической, в ее пределах дифференцировались по разным логико-семантическим категориям. Этот прием, зародыши которого относятся к ранней поре творчества Гоголя, особенно широкое применение получил в композиции «Невского проспекта». При описании возможных встреч на «Невском проспекте» все имена «предметов», перечисление которых ожидается, заранее подведены под категорию неопределенной вещности («все»): «Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия»...⁹⁴. И далее в одном плане, путем анафорической согласованности смежных периодов («Вы здесь встретите»... «Здесь вы встретите»...), помещаются предметные названия разных логико-семантических категорий: «Вы здесь встретите бакенбарды»... «Здесь вы встретите усы»... «Здесь вы встретите такие талии... Здесь вы встретите улыбку»... «Здесь вы встретите разговаривающих о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства: ... «Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений»... Правда, в этом ритмическом беге «строф» есть характерная для Гоголя игра разными приемами «портрета»: от метонимического замещения лица одной деталью его внешности до его обобщенного обозначения по действию («разговаривающих»). Но одновременная сопоставленность

их подчинена тенденции мозаического склеивания разных семантических цепей.

Еще ярче эта тенденция обнаруживается в суммарном описании этой «выставки всех лучших произведений человека»:

«Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление».

В данном случае приклеивание к одной глагольной форме в качестве прямых объектов слов из разных семантических категорий — лишь с общим оттенком предметности — ведет к включению в этот глагол нескольких смыслов, которые как бы чередуются в восприятии. Но это многосмысленность или чаще — двусмысленность глагольного символа может созерцаться непосредственно — одним актом мысли — при ассоциативной подвеске неожиданных прямых объектов или субъектов к словесной цепи одного предложения. Напр.: *«Агафья Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами»*⁹⁵.

«Не только кто имеет — двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук»... («Невский проспект»).

«Высовывалась в дверь его фризная шинель и лицо, изукрашенное оспой» (повесть о Шпоньке) и т. п.

Любопытно, что в большинстве случаев эти словосочетания создают иллюзию смыслового уравнивания названий частей или вообще принадлежностей человеческого организма с именами обособленных вещей.

Однако, не всегда акт непривычно-ассоциативной сцепки семантически невяжущихся объектов приводит к двойственности смыслов самого глагола, а лишь — при непосредственной (без предлога) зависимости от него предметных имен. Обычно, мозаическое прилаживание объектов одного к дру-

тому вызывает только впечатление внезапных скачков из одной семантической плоскости в другую — или обратно: пересечения несближающихся семантических рядов.

Примеры: «Мало по малу присоединяются к их обществу все окончившие довольно важные домашние занятия, как то: поговорившие со своим доктором о *погоде и о небольшом прышке*, вскочившем на носу, узнавшие о *здоровье лошадей и детей своих* . . . («Невский проспект»).

. . . «Он въехал с *кибиткою и с жидом на постоянный двор*» (повесть о Шпоньке).

Ср. в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Не могу вам сказать наверное, о чем они говорили, но должно думать, что о многих приятных и полезных вещах, как то: о *погоде, о собаках, о пшенице, о чепчиках, о жеребцах*» . . .

В повести «Коляска»: «Посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельня, демикотон и двух купеческих приказчиков, все время играющих около дверей в свайку» . . .

Конечно, этот принцип случайно-ассоциативного соприкосновения и сцепления фраз может обнаружиться и в гораздо более сложных построениях, напр., сочетаться с особым порядком слов, создающим впечатление относимости рядом поставленных символов к одному и тому же члену предложения, при явной смысловой невозможности такого отнесения: . . . «в это время подошел камергер с *острыми и приятными замечаниями, с прекрасным завитым на голове хохлом*» («Невский проспект»).

«Ребятишки, перелазившие через забор, возвращались с *воплем, с поднятыми вверх рубашенками и с знаками розг на спине*» (Повесть о том) . . .».

Вместе с тем ясно, что этот прием не ограничивается областью предметной ⁹⁰, а сказывается вообще в тенденции гоголевского стиля к «механическому» спаиванию различных фраз. Поэтому то описания Гоголя не представимы

предметны, они не поддаются интуитивному воображению. Они никогда не составлены из символов одного семантического ряда, которые могут, слившись, поместиться в одну смысловую плоскость. В них, напротив, смыслы примыкающих одна к другой фраз колеблются и скользят по ломаной линии, как бы прыгая из одной семантической сферы в другую.

Примеры: «Плотные содержатели магазинов и их коммис еще спят в своих голландских рубашках или мылят свою благородную щеку и *пьют кофе*»... («Невск. просп.»).

«Весь Петербург пахнет горячими, только что выпеченными хлебами и наполнен старухами»... («Невск. просп.»).

«Он положил вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье» (ibid.).

В «Повести о двух Иванах»: «Она сплетничала и ела вареные бураки по утрам и отлично хорошо ругалась»...

Ср., там же: «Сапоги он смазывал дегтем, носил по три пера за ухом... съедал за одним разом девять пирогов, а десятый клал в карман»...

Ср. в «Коляске»: «перекрестный разговор, покрываемый генеральским голосом и заливаемый шампанским»...

В некоторых случаях игра направлена не в сторону необычных логико-семантических перемещений, а в сторону разрушения привычных реальных соотношений словесных терминов. Напр., в «Вие»: «философ прошел, посвистывая, раза три по рынку, перемигнулся на самом конце с какою то молодою вдовой в желтом очипке, *продававшею ленты, ружейную дробь и колеса*»...

В родстве с этими формами мозаической склейки символов находится прием нанизыванья фраз разного семантического содержания при перечислении характеристических примет.

В «Невском проспекте»: «Они (офицеры) особенно любят в пьесе хорошие стихи, также очень любят громко вызывать актеров»...

Этот прием в разнообразных его функциях подмечен современниками Гоголя и его продолжателями из «натураль-

ной» школы, был ими применяем, однако, в канон натуральной поэтики 40-х годов не вошел. Отражения его у писателей этого периода легко найти. Но наиболее резкие формы его, восходящие к новелле о двух Иванах, пародированы Ф. М. Достоевским в упражнениях Ратазьева из «Бедных людей» и натуралистами были отмечены.

Из повести М. Достоевского «Господин Светелкин»: «Долго еще бормотала себе под нос Макарьевна о грехах, халатах, одеялах и тому подобном»...⁹⁷.

Из рассказа Е. Гребенки, «Лука Прохорович»: «Сам Лука Прохорович был губернский секретарь, служил чиновником в каком то департаменте, имел прекрасные серые брюки, здравый рассудок, виц-мундир и за 15 лет — пряжку»⁹⁸.

Таким образом, лишь рядоположенность предметных имен из разных семантических плоскостей, иногда, подчеркнутое несоответствие, синтаксических сцеплений с семантическим движением, живут, как отголоски этого гоголевского приема, в поэтике натуральной новеллы 40-х годов. Гораздо более живуч был прием механизации живого «овеществления» людей.

Вся пародия с начала до конца залита морем вещей, вещных подробностей. Они, с одной стороны, выполняют чисто стилистическую функцию: по направлению своих случайных соотношений в мире реальном они толкают словесные ассоциации рассказчика, постоянно удаляя их от основной нити сказа в смежные сферы побочных деталей (напр.: Иван Прохорович Сучковатый... «так себе идет, еще и в шинель завернулся, у него прекрасная шинель пюсового цвета, сукно сам он выбирал в Гостином дворе, обрашки в лавке Челпанова взял, да помочил, посмотрел, как оно выйдет в декаптировке, ведь без того, пожалуй, подсунут»)... С другой стороны, вещные детали, иллюзорно вставленные в рамку точнейших географических и именных указаний (ср.: «вот и подают нам сигарки, Федор Иванович прекрасные тогда покупал у Фаллера, по пяти рублей сотню»...), всесторонне размеренные и определенные — с комическим педантизмом (... «как ловко отодрал длинную полоску, вершка этак в два

длины, и с полвершка ширины» . . .)⁹⁰, внушают представление о воспроизведении реального быта. Было ли в этом приеме чтонибудь характерно гоголевское? Современники сначала не могли определить и формулировать новизну его. И в «сказе» и в тяготении его к вещным деталям, они увидели развитие традиций, идущих в русской литературе от Вальтер-Скотта. «Что усмотрели и что заимствовали наши подражатели у Вальтер-Скотта? Подробное и преутомительное описание домов, мебели, одежды, бесконечное болтовство вводных лиц и просторечие в разговорах» (С.П., 1831 г., № 286).

Однако, в стиле Гоголя ранней эпохи, вернее, в формах «сказа», которые были приурочены к образу Пасичника, отчасти к образам других «простонародных рассказчиков» «Вечеров» (не из «знати», как гороховый панич») вещные детали выполняют гораздо более сложные стилистические функции, чем у современных русских «вальтер-скоттиков». Там они могли служить трем заданиям: 1) через воспроизведение подробностей бытового фона они могли придать жизненную полноту характерам героев; 2) когда они вмещались в стилизованный «сказ» посредника (Medium), а не автора, их задача была — выявить своеобразие той точки зрения, через которую преломлялось художественное восприятие и воплощение лиц, событий и вообще всей тематики произведения (в этом случае вещные детали часто окружали образ рассказчика комическим ореолом, особенно тогда, когда они были взяты из «вульгарного обихода»); 3) самый характер вещных деталей, их отбор, одно упоминание о некоторых аксессуарах — могли вызывать комическую реакцию. Домашние, обыденные вещи, как бы выдвинутые на показ «большого света», иногда с контрастными заявлениями об их «общечеловеческой» значительности, должны были смешить публику уже своим появлением. Эта последняя роль вещей Рудым Панько даже лукаво обнажалась: «Разговорились все (опять нужно вам заметить, что у нас никогда о пустяках не бывает разговора: я всегда люблю приличные разговоры, чтобы, как говорят, вместе и услаждение, и назидательность была), разговорились о том, как нужно солить яблоки» . . .

Однако, Гоголь в этот мир литературных вещей внес новые приемы композиции, новые методы художественного размещения. Прежде всего, он лишил его симметрии, противопоставив господствующим формам художественного использования «вещей» приемы хаотического нагромождения их или беспорядочной, логически немотивированной смены вещных деталей, которые тянулись в утомительной веренице дробных перечислений. То вещи неожиданными сцеплениями, пересекающимися в разных направлениях, заполняли весь рассказ, и в их пестром, композиционном рисунке терялись лица, которых эти вещи окружали (так в сказе Пасичника); то и этот прием характеризует ярко Гоголя эпохи «Мир-города», особенно «Арабесок», с нарушением привычной перспективы и реальных соотношений, выстраиваются в одну цепь вещи разных категорий: вещи отграниченные, самостоятельные, вещи — обломки, части живых организмов, которых они должны замещать, и люди, превращенные в вещи. Вследствие этого устраняется проекция литературного изображения в область быта. Напротив, все оно переносится в чисто словесный план. Названия «вещей» выступают уже не как термины, которые непосредственно ведут к представлениям «предметов», а как затейливое кружево слов, «предметные» соотношения которых не реализуются в плоскости «вещной».

Это — чисто гоголевские приемы. И ими открыт простор для широкого символического использования «вещных» имен. Перенесенная в чисто языковой план, перестройка мира вещей, естественно, была связана с острым метафорическим и метонимическим преобразованием их символов. Своеобразие системы этого преобразования в стиле Гоголя заключалось в ее объединенности центральным принципом — динамического одушевления вещных символов. Вращаясь в сфере комического и потому обязанный поддерживать иллюзию внешне-пространственного преобразования вещного мира, Гоголь помещает вещные имена в сложные цепи символов

движения, тесно ассоциированных с представлениями об одушевленных субъектах. Однако, сами вещные символы в этих семантических объединениях были носителями разных стилистических функций и подводятся под разные категории поэтических форм, главное двух. Иногда, в пейзажном рисунке, они имеют прямой предметный смысл, но, будучи членами целостной синтаксической структуры, они облачаются сетью непривычных метафорических смыслов, которая набрасывается на них моторными образами предикатов. Чаще и здесь Гоголь был пионером — вещные символы выступали, как «определения» лиц. Они служили как бы характеристическими приметами героев. И при этом они не были привеском к психологической характеристике: они сами исчерпывали ее, как бы сущность лица в себе воплощая. Естественно ожидать, что эти вещные символы станут потом ярлыками самих героев, их метонимическими обозначениями.

Таким образом, в творчестве Гоголя вещные имена не были зеркальными стеклами (как терминированные слова), через которые созерцается реальный быт; они своими узорными сплетениями конструировали особый, самостоятельный художественный мир, восприятие которого было тем острее, чем менее его словесная мозаика могла быть опрокинута в сферу реального воображения.

И «Пародия о Сучковатом» подмечает, однако, очень слабо, очертания этих стилистических форм у Гоголя.

Резкими штрихами намечен в пародии характерный для Гоголя прием определения лица через указания какой-нибудь детали костюма-шинели, виц-мундира и т. п. В пародии он застыл на первой ступени своего восхождения в поэтике Гоголя и здесь существует еще в форме непосредственного перехода от упоминания лица к характеристике его одежды:

... «Идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет, еще и в шинель завернулся — у него прекрасная шинель пьюсового цвета» ...

... «А навстречу ему идет человек — мизирный такой, вот словно чухонец на веселе, когда он с веселья нюни распустил и виц-мундир то на нем, так уж, плохонький» ...

Даже предварительная характеристика самого Ивана Прохоровича Сучковатого после рекомендации его, как «человека солидного», через отрицательно-алогическое противопоставление («уж я тотчас догадался, что должен быть человек солидный, а не то, чтобы эдак, что говорится, ни того, ни сего, а так чего изволите»...) дается путем проекции на виц-мундир: «Виц-мундир... опрятный такой, и знак беспорочной не модный, а настоящий, казенный»...

Ср. у Гоголя — характеристику Фомы Григорьевича: «Эх, голова...

Он никогда не носил пестрядевого халата, какой встретите вы на многих деревенских дьячках, но заходите к нему и в будни, он вас всегда примет в балахоне из тонкого сукна, цвета застуженного картофельного киселя»...

В «Повести о Шпоньке»: «Иван Федорович увидел подхлывшего к водке Ивана Ивановича, в долгополом сюртуке, с огромным стоячим воротником, закрывавшим весь его затылок, так что голова его сидела в воротнике, как будто в бричке»...¹⁰⁰.

Деталь костюма может всецело определять внешний облик намеченного для воспроизведения типа.

В статье: «Несколько слов о Пушкине»: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судья и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя и, несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущельи, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табакеркой, который невинным образом, посредством поправок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ»...

Этот прием портретного изображения, конечно, находится в связи с традицией подражателей Вальтер-Скотта, останавливаться подробно на описании одежды героев (чаще всего в комическом плане). Гоголь сам говорил об этом: «В старину Гомер, позже Сервантес, Вальтер-Скотт и Пушкин любили живописать туалеты»¹⁰¹.

Но Гоголь развил этот прием в разных направлениях. Рядом с дробным воспроизведением всех деталей костюма комических персонажей, он чертил беглые силуэты эпизодических лиц путем присоединения к их номинативным определениям указаний (единичных) на какую-нибудь частность туалета, вызывающую отрицательное отношение, либо прямо комическую реакцию.

В «Старосветских помещиках»: «Мудрая опека (из одного бывшего заседателя и *какого то штабс-капитана в полинялом мундире*), перевела в непродолжительное время все куры и яйца» . . .

«Девичья была набита молодыми и немолодыми девушками в полосатых исподниках» . . . (ibid.).

. . . «В доме почти никого не было из холостых людей, выключая разве только комнатного мальчика, который ходил в сером полуфраке с босыми ногами» (ibid.).

В «Повести о двух Иванах»: «Мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно спокойно и чистил пальцем свой нос».

«Один канцелярист, в фризовой подобию полуфрака, взял в губы перо, другой проглотил муху» (ibid.).

В повести «Коляска»: «Редко, очень редко какойнибудь помещик, имеющий одиннадцать душ крестьян, в нанковом сюртуке, тарабанил по мостовой» . . .

. . . «Весь Петербург . . . наполнен старухами в изодранных платьях и салопх, совершающими свои наезды на церкви и на сострадательных прохожих» («Невский проспект»).

«Взобравшись узенькою деревянною лестницею наверх, в широкие сени, он встретил . . . толстую старуху в пестрых ситцах» . . . («Мертвые души»).

Впрочем, прием портретного изображения, выдвигающего какуюнибудь одну комическую принадлежность костюма, легко сочетался с рисовкой внешних образов путем указания на характеристическую примету наружного облика, на какойнибудь член тела, так как детали наружности метафорически сопоставлялась с частями одежды.

Напр. в «Мертвых душах»: «Эй, Пелагея! — сказала помещица стоявшей около крыльца девченке лет одиннадцати, в платье из домашней крашенины и с босыми ногами, которые издали можно было принять за сапоги, так они были облеплены свежою грязью — покажи ка барину дорогу» (62 стр.).

Дальнейшим этапом развития этого приема в поэтике Гоголя было метонимическое замещение лица названием его одежды: герой совсем скрывался за характеризующей его внешность частью костюма.

В этом приеме легко рассмотреть две стороны: с одной, отъеденно объяснимый каждый пример такого словоупотребления являет акт метонимического смещения символов — в силу той ассоциации по смежности, которая существует между сливаемыми «предметами»; но, с другой стороны, вся цепь таких словоприменений, выступая как целостная система поэтического созерцания мира человеческих личностей, превращается в своеобразный принцип метафоризации природы, так как она влечет за собой вереницу «одушевленных» предикатов.

Вот — примеры этого явления в творчестве Гоголя.

Уже в «Повести об Иване Федоровиче Шпоньки и его тетушке» есть устремление в эту сторону: «Страшная рука, *протянувшись из фризовой шинели*, ухватила его за ухо и вытащила на середину класса»¹⁰². Правда, в данном случае возможно и иное истолкование с точки зрения типичной для Гоголя рисовки человека, как автомата, сложенного из механически движущихся членов, которые иногда не подчиняются общей гармонической связности целого и которые, вследствие этого нередко подвергаются метафоризации, олицетворясь¹⁰³.

Таковы в «Повести» о двух Иванах фразы: «Судья сам подал стул Иван Ивановичу, *нос его потянул с верхней губы весь табак, что всегда было у него знаком большого удовольствия*»...

... «Сказал судья, обращаясь к секретарю, с видом не-удовольствия, при чем *нос его невольно понюхал верхнюю*

губу, что обыкновенно он делал прежде только от большого удовольствия. Такое самоуправство носа причинило судье еще более досады» . . . Ср., еще ранее: «Судья сделал языком и улыбнулся, при чем нос его понюхал свою всегдашнюю табакерку» . . .

. . . «Чем быстрее действовал городничий своею пехотою, тем менее она подвигалась вперед . . . Городничий . . . ссорился со своей пехотой, которая никаким образом не могла с одного размаху взойти на ступеньку» . . .

. . . «Он никак не мог управиться с своевольною пехотою, не слушавшею на этот раз никакой команды и как на зло закидывавшею чрезвычайно далеко и совершенно в противную сторону» . . .

«Нос клюкнул перила» . . .

Постоянны обозначения купцов «бородами». В «Невском проспекте»: «Русские бородки, несмотря на то, что от них еще несколько отзывается капустою, никаким образом не хочет видеть дочерей своих ни за кем, кроме генералов, или, по крайней мере, полковников» . . .

В «Коляске» образ солдат созерцается через «усы», которые затем персонифицируются:

«В переулках попадались солдаты с такими жесткими усами, как сапожные щетки. Усы эти были видны во всех местах: соберутся ли на рынке с ковшиками мещанки — из за плеч их, верно выглядывают усы» . . .

Ср. в «Мертвых душах»: . . . «Стал писать, выставляя буквы похожие на музыкальные ноты, придерживая поминутно прыть руки, которая *расскакивалась по всей бумаге, лепя скупю строка на строку и не без сожаления подумывая о том, что все еще останется много чистого пробела*» . . .

Известно, что вся повесть — «Нос», построена на игре вереницей метафорических и метонимических смещений символа: «нос», и, прежде всего, на замене образа героя носом.

Приемы портретных изображений этого рода глубоко укоренились у натуралистов и, иногда изолированно, чаще в сочетаниях с другими формами «натурального» портрета,

имели широкое применение в сороковых годах. Впрочем, примеры проявления тенденции к олицетворению отдельных частей организма, которые как бы вступали в борьбу с органической целостностью личности, предстают в затушеванном виде с подчеркиванием иллюзорной видимости восприятия. В повести Ф. М. Достоевского: «Господин Светелкин»: «Тут его встретил маленький, седенький человечек, с очками на носу и с признаком упрямства на губах, которые, казалось, хотели с минуты на минуту сбежать у него с лица и оконечностями своими смотрели на носки его сапогов, как будто выбирая на них место для своего переселения» (т. I, стр. 142).

В рассказе того же автора «Воробей»: «Леонид Пахомыч был человек маленький, очень маленький, как в общественном смысле, так и в физическом. Из всей его особы, прежде всего, бросался в глаза нос, самым странным образом вздернутый кверху, так что, казалось, будто он считает звезды и все куда то порывается; прочие части лица его были в тени, на втором плане, как то скрадывались и вообще отличались самую похвальной скромностью» (т. I, 273 стр.).

Этот прием замещения лица членом тела находится в связи с механизацией живого у Гоголя, с представлением живых образов, как автоматов с динамическим зарядом отдельных частей.

Прием сокрытия лица, внутреннего облика поверхностью, одеждой, которая движется, является другой формой проявления этой тенденции к овеществлению художественного мира.

В статье: «Борис Годунов», которая, повидимому, относится к самому началу 1831 г., уже есть яркие примеры этой замены *лиц вещами* (главное одеждой) или их плоскостными отражениями — фигурами, кубиками.

... «Бормотала кофейная шинель запыхавшейся квадратной фигуре» ...¹⁰⁴.

«Трещал толстенький кубик с веселыми глазками» ...¹⁰⁵.

В «Отрывках» из начатых повестей также обнаруживается этот прием. «Молодой человек ударил поклон в са-

мую землю от страха, увидевши, как вошедшие перед ним *богатые кафтаны* поклонились в пояс и почтительно потупили глаза в землю» . . . ¹⁰⁶.

В «Мертвых душах»: «Герои наши видели много бумаги и черновой и белой, наклонившиеся головы, широкие затылки, фраки, сюртуки губернского покроя и даже, просто, какую то светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову на бок и положив ее почти на самую бумагу, выписывала бойко и замашисто какой нибудь протокол» . . .

. . . «В совершенно заснувшем городе, может быть, плелась где-нибудь фризловая шинель, горемыка, неизвестно какого класса и чина, знающая одну только (увы!) слишком протертую русским забубенным народом дорогу» . . .

Этот прием, овеществления лиц имел широкое применение в поэтике натуральной школы, вплоть до 60-х годов XIX в.

Заключение.

Пародия о Сучковатом, при всей своей бледности, помогает очертить круг тех стилистических приемов, который в 30-х годах был отвлечен от творчества Гоголя и его «оркестром» утвержден, как особый литературный жанр. Основные формы его восходили к сказу Пасичника Рудого Панька. Это указание пародии нуждается в интерпретации: оно говорит, что композиционно-стилистические функции художественного образа Рудого Панька не достаточно оценены в литературе о Гоголе. В самом деле, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь стиль Рудого Панька делает той призмой», через которую преломляется оценка художественных стилей современности, поскольку они представлены в структуре отдельных новелл «Вечеров». Так в первой книге повестей «сказ» Фомы Григорьевича, близкий по своему фамильярно-семейному тону и диалектическому словарю, к стилю самого Пасичника не только возвеличивается в своеобразно-юмористической обрисовке образа

Фомы Григорьевича («Эх, голова!»), в его рекомендации со стороны Рудого Панька, но прямо противопоставляется стилю современных «писак». И здесь трогательное единомыслие Пасичника и Фомы Григорьевича подчеркнуто. «Гороховый панич», которому принадлежит «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь», — комически развенчан ими обоими. Сначала его манера речи характеризуется Пасичником: «Бывало, поставит перед собой палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать вычурно да хитро, как в печатных книжках! Иной раз слушаешь, слушаешь, да раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких?»¹⁰⁷. И эта характеристика затейливого рассказчика комически иллюстрируется присказкой Фомы Григорьевича о «латыньщике» и описанием того, как реагировал на эту аллегорию «гороховый панич» (ср. также предисловие к «Вечеру накануне Ивана Купала»).

Во второй книге «Вечеров» сравнительной оценки манер речи рассказчиков нет, кроме уже окончательного погребения сказа горохового панича¹⁰⁸. Однако и здесь в «пример» всем ставится Фома Григорьевич. Нарочитое же сопоставление разных форм стиля ярко сказывается в том, что все четыре повести принадлежат различным рассказчикам. Отсутствие эстетической оценки Пасичника может быть объяснено новизной стилистических построений, которые были во всех четырех новеллах. Но, повидимому, была и иная причина. Легко заметить, что основное ядро стиля «Ночи перед Рождеством» и повести: «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» не разнится существенно от стиля Фомы Григорьевича: устранены интимность непринужденных обращений к слушателям, непосредственность аффективных изъятий и своеобразная старческая партриархальность. А в остальном, в характере сравнений, в общем направлении символических сплетений, в господствующих типах словесных ассоциаций, в приемах рисовки лиц, формы стилей рассказчиков «Ночи перед Рождеством» и повести о Шпоньке как бы приспособлены к сказу дьячка, как бы «опрощены» до него¹⁰⁹.

Что касается «Страшной мести», то в ее стиль вошло нечто от «горохового панича»: от речей Левка и Ганны из «Майской ночи», но не от повествовательного сказа. И общая композиционно-стилистическая конструкция «Страшной мести» нова. Но здесь уже намечается уклон Гоголя в сторону «романтически-ужасного жанра». А в этом жанре Гоголю не суждено было стать законодателем, и он, творчески восприняв и преобразовав формы его, воспользовался ими для создания новых «натуральных» жанров¹¹⁰.

Таким образом, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» рельефно выступали лишь два художественных образа рассказчиков: Пасичника и Фомы Григорьевича, две манеры речи, в которых было много общего: тон фамильярно-соседской беседы запросто, диалектически-простонародная лексика, «захолустный» круг представлений, отражавшийся на системе образов и сравнений, и, наконец, некоторые языковые отголоски старческой афазии, которые были особенно резко выражены в сказе Рудого Панька (эпохи второй книги «Вечеров»). И эти формы смешанной, литературно-диалектической, «захолустной» речи, которая как бы освящалась примером Вальтер-Скотта, противопоставлялись, с одной стороны, неудачным подделкам русских «вальтер-скоттиков», с другой, господствующим формам сентиментально-романтических стилей. Но так как в структуре «Вечеров» слишком много места уделено традиционным формам сентиментально-романтического стиля, которые в поэтике Гоголя не были решительно видоизменены, то новизна стилистических построений диалектического характера в них расплывалась (хотя современники сумели отличить Гоголя от его литературных предшественников-украинцев, которые размещались между двумя полюсами — Нарезным и Квиткой раннего периода. Ср. Телескоп, 1831, ч. V, отд. VI).

Однако, в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» приемы сказа Рудого Панька получили яркое развитие и преобразование. Они были даны в обнаженном виде, как формы словесной игры, и Рудый Панько из художественного образа превратился (по харак-

терному свойству Гоголевского стиля) в маскарадный стилистический костюм. И вот тогда уже, когда сам Гоголь психологически опустошил сказ Рудого Панька, рассеяв иллюзию его индивидуального единства и реально-бытового правдоподобия, когда Гоголь обнажил его художественно-экспериментальную природу, формы этого сказа у «оркестра» Гоголя легли в основу «гумористически-шутливой повести», как особого литературного жанра.

Повесть о Сучковатом пародирует этот литературный жанр со всеми его композиционно-стилистическими атрибутами и при этом освобождает его от всякого тематического наполнения.

Но помимо распространенности этого стиля в литературе 30-х и 40-х годов, есть другой более важный мотив для его детального изучения. Именно эта форма стиля, связанная первоначально с образом Рудого Панька, послужила для Гоголя материалом стилистических экспериментов, в которых выковывались приемы натуралистической рисовки. Прежде всего, разрушается целостность образа, и в связи с этим цельность «сказа». Становление натуральной манеры началось с устранения «рассказчика». Свободно и непринужденно стиль как бы прыгает по разным формам речи, то разговорно-сказовым, то протокольно-письменным. Получается мозаика разно-типных речевых образований. Но представление о *medium'e*, через призму которого преломляется оформление «натуры», этой мозаике не сопутствует. Несмотря на эту общую тенденцию «натуралистического» стиля у Гоголя, в него вошли многие из тех стилистических приемов, которые резко обнаружили себя в «Повести о двух Иванах», получив затем новые функции и мотивировки; напр., некоторые особенности в стиле «портрета» (метод «вещного» загромождения героя, метафорического уравнивания его с каким-нибудь одним членом тела), мозаическая лепка фраз — без логического оправдания, манера изображения вещей.

Однако, вследствие того, что первоначально «сказ» по формам своего образования отличался от речей персонажей

лишь большей сложностью своей структуры, некоторые из принципов его организации вошли в характеристики разговорно-речевых стилей в последующий период творчества Гоголя.

Дефектно-речевые построения, обмолвки, прием тавтологических нагромождений и другие типы «нелепостей», характеризовавшие старческую болтовню, сделались затем фондом, который неизменно обнаруживался в речах Гоголевских героев. В связи с этим находится одна чрезвычайно существенная особенность диалога у Гоголя: при лексическом разнообразии — речи Гоголевских героев однообразны по принципам их построения, так как они вышли из одного источника и это их основное стилистическое ядро бросается в глаза при подведении их элементов под общие семантические категории.

Ясно, что в последующих художественных конструкциях, в которых формы непринужденно-разговорной, «семейной беседы» почти вовсе изгнаны из стиля «повествования-сказа», еще большее композиционное значение должен был получить диалог. Так оно и было в натуральной новеле 40-х годов. Сам Гоголь подал пример этому в «Мертвых душах»¹¹. Конечно, построение диалогической речи подчинено своим законам, которые обусловлены формами чередования реплик и различиями языкового сознания собеседников. Тем не менее, общие приемы комического речеведения, независимые от вопроса-ответного стиля, уже даны были Гоголем в «сказе» ранних новел. И Гоголь затем лишь вырабатывал художественные вариации этих приемов, приспособляя их к особенностям диалога. Он индивидуализировал эти приемы, применяя их к тому словесному материалу, который психологически соответствовал тому или иному «портрету». Отсюда — характерная композиционная черта диалогической речи у Гоголя: она не всегда — средство психологического оформления героя, но всегда — метод комических иллюстраций его движений. Впрочем, все эти мысли яснее раскроются на материале, отчасти при анализе пародической новеллы 40-х годов. Пока же существенно отме-

тить непосредственную связь между основными приемами комического построения «сказа» ранних новелл и речей комических героев в последующих произведениях Гоголя. Таким образом, различия между речами Гоголевских героев обусловлены отчасти их тематикой, связанной с сюжетными заданиями, отчасти же способами реализации некоторого комплекса приемов дефектно-речевого построения. Но всегда неизменно наличие основных, как бы стержневых, форм комической организации речи, которые и являются однообразной канвой Гоголевского диалога. И генезис большей части их восходит к «старческому» сказу ранних рассказчиков.

Это обстоятельство позволяет сделать одно предположение о генезисе речевых приемов в натуральной новеле, которое может иметь общий интерес для теории литературы.

Натуральный «сказ» борется с диалогом и, распадаясь, элементами своими уходят в реплики героев «натуральной» новелы. Почему так? Очевидно, когда обветшали к первой четверти XIX века формы литературно-художественной речи, выросавшие на поэтике классицизма и сентиментализма, одна линия литературного развития направилась по пути сближения с вульгарной речевой стихией, с жаргонами и диалектами. Подвергаясь художественному оформлению, эти «низкие» языковые элементы, которые до сих пор просачивались в литературную речь сквозь диалог комических персонажей в драме и водевиле, или в отдельных вошедших в стилистический канон формах «грязных» повестей и романов писателей-провинциалов (как Нарежный), эти «низкие» языковые слои теперь определяли организацию устно-монологических конструкций («сказов»). В этом крылась потребность мотивировки влива в художественную речь «нелитературных» форм. Новые языковые образования вводились не непосредственно писателем в литературную речь, а прикрывались образом какогонибудь рассказчика, не принадлежащего к «большому» свету, к литературно-образованным людям. «Вне-литературность», неизменный эмоциональный ореол просторечных диалектических форм легче всего

мирились с комическим строем повествования, сами служа средством комических эффектов. Ведь чисто языковой план просторечия, вне сложной, сюжетно-психологической канвы, сам по себе комичен, если он дан в обнаженном виде на фоне привычно - литературного языкового восприятия. С точки зрения староверов, это — стилистический балаган. И тем острее необычность комических отклонений, чем менее «литературен» рассказчик, т. е. чем более он прикреплен к своему узкому быту, к тесному кругу себе подобных, к обыденной пошлости стоячей жизни.

Литература предшествующих Гоголю эпох была сюжетна, и читателю, по словам Аполлона Григорьева, «нравилась всего более в романе интересная сказка». Отход от «литературности» был отходом и от интересной сказки. Конечно, это была лишь одна возможность, Гоголь воспользовался ею наряду с другими. Ведь параллельно с «Повестью о двух Иванах» и «Старосветскими помещиками» стоят и «Тарас Бульба» и «Вий»; рядом с «Записками сумасшедшего» — «Портрет» и «Невский проспект». Но «Нос», «Коляска» знаменуют полосу преодоления «интересной сказки». Натуральная новела решительно от нее отказывается, замыкаясь в анекдот и мелкий случай (с большими следствиями).

И вот рассказчик натуральной повести у всего оркестра Гоголя 30-х годов комически обнажает «бессюжетность» своего «сказа». Он тянет за собой вереницу новых лексических цепей, новых «предметов». Это — не быт в собственном смысле, это — лишь комическая игра «нелепостями» бытовой речи. Но так как бытовая речь оперирует, главным образом, терминами вещей, то и вещи иные входили в литературу. Тем более, что так возникал совсем новый мир, не тот, который стоял за формами прежнего, книжного языка, не «украшенная природа», а оголенная и комически искривленная. И рассказчики 30-х годов, не выдававшие своих авторов, усердно нагромождают вещно-комические детали. Но героев новых они не могли создать. Борясь с «литературностью», рассказчик отвергал сложную сюжетную композицию, динамику действия. Комическое

описание со стороны примитивных отправлений не осуществляет становления характера. А, кроме того, рассказчик был стеснен в пользовании самым мощным орудием комической характеристики — диалогом. Герои у рассказчиков 30-х годов, примыкавших к Гоголю, не могут долго разговаривать. Взятые из того же социального круга, как и рассказчик, они могли быть лишь его речевыми копиями. Они говорили также, как рассказчик, с той же лексикой, пользуясь теми же синтаксическими схемами. Естественно, что им суждена была (или лучше: присуждена) дефектно-обнаженная речь, которая выступала лишь в функции своеобразного аккомпанимента поз и движений. «Сказ» мешал развитию диалога — и тем самым лишал героев рассказа человеческой «физиономии», характеристических примет, превращая их в марионеток. Тем более, что комическая организация речи не сочетается с психологической обоснованностью и развитием сложных характеров.

Так писатель натуралист, резко обособляя от себя рассказчика, обрекал его на «сказ», в котором была лишь «игра вещей». И в вещах скрывались герои, среди них растворяясь. Как живые типы, могли выступать лишь рассказчики, тем более, что они иногда сами давали себе ироническую характеристику — и даже свой автопортрет рисовали. Так у Гоголя в одном отрывке из начатых повестей: «Я давно уже ничего не рассказывал вам. Признаться сказать, оно очень приятно, если кто станет чтонибудь рассказывать. Если же выберется человек небольшого роста с сиповатым баском, да и говорит ни слишком громко, ни слишком тихо, а так совершенно, как кот мурчит над ухом, то это такое наслаждение, что ни пером не описать, ни другим чемнибудь не сделать» . . . ¹¹².

Но Гоголь в 30-х годах ввел в обиход лишь два типа речи: фамильярно-соседский, старчески-захолустный сказ, с налетом украинизмов, и, другой, слагающийся из вульгарно-речевых элементов литературно-разговорного языка, но с ориентацией на жаргон мелких чиновников. Поэтому и образы рассказчиков новеллы 30-х годов могли представлять

лишь вариации этих двух общих и расплывчатых языковых масок. Они однообразны. Ведь не все писатели могли, как Даль, идти непосредственно по пути художественного оформления разно-диалектического устного народного творчества.

Естественно, что рядом со сказовыми формами идет развитие новелы-драмы, новелы-фарса, с широким развертыванием диалога и с сокращением сказа до ремарок режиссера. Сам Гоголь, на протяжении одной повести («О двух Иванах», «Нос», «Коляска»), стремился осуществить переход от одного типа новелы к другому, их синтезируя. Но сказ и диалог в рамках одного литературного круга уживались с трудом. А главное, в пестром узоре сложных речевых перебоев, тонули психологические облики героев. Создавалось противоречие художественных тенденций: за диалогом стояли облики собеседников, а за сказом крылась какая-то маска, быстро и резко меняющаяся, психологически не представляемая. Ее неуловимость, индивидуальная бесформенность лишала и персонажей новеллы четкой живописной перспективы. Нужно было — во имя живых и психологически правдоподобных героев — растворить «сказ» в письменной повествовательной речи, сохранив диалогический драматизм. В «Коляске», в «Носе» Гоголь обнаруживает устремление в эту сторону. В «Ревизоре» голые формы диалога культивирует. И вот натуральная новелла 40-х годов должна была создать натуральных героев. «Предметная» атмосфера для них подготовлена была в 30-е годы. А для осуществления этой задачи, во-первых, требовалось сочетать «сказовую» лексику с формами письменной повествовательной прозы и, во-вторых, усложнить строение диалога и расширить его социально-диалектические нормы.

Эти художественные тенденции вскрываются в пародии на «Мертвые души» К. Масальского.

II. ПАРОДИЯ НА «МЕРТВЫЕ ДУШИ» К. МАСАЛЬСКОГО.

1. Автор пародии и ее цель.

В «Сыне Отечества» за 1843 год, кн. IV, напечатана «Повесть о том, как господа Петушков, Цыпленкин и Тетерькин сочиняли повесть». Автор ее — Маркиз Глаголь. Кто скрывается под этим псевдонимом? Подпись Маркиза Глаголя начинает появляться в «Сыне Отечества» с 1842 г., т. I, т. е. с того времени, когда во главе этого журнала становится К. П. Масальский. Близость Маркиза Глаголя к редактору «Сына Отечества» подтверждается тем, что сделанный им «перевод» в прозе стихов древнего мудреца Меродах-Валадана» (С. О. 1842, № 2, стр. 100—102) является непосредственным отголоском ссылок на этого мудреца в шутовском «вступлении» к «критике», написанном «от редакции» (С. О., 1842, № 1)¹¹³. Но все колебания исчезнут, если сравнить принадлежащие Маркизу Глаголю басни, напр., в № 2 «Сына Отечества» за 1842 год: «Волынка и трещетка», в № 8 за тот же год: «Лягушка-птица» — с баснями того же заглавия в книге «Басни Константина Масальского» (С. П. Б., 1851, стр. 56, 83). И так устанавливается с точностью бесспорной, что Маркиз Глаголь — К. П. Масальский.

К тому же выводу можно прийти и прямым путем, если установить, что незначительной переделкой «повести о том, как господа Петушков, Цыпленкин и Тетерькин сочиняли повесть» является «Рассказ о том, как три неузнанные гения сочиняли натуральную повесть». А этот рассказ напе-

чатан в серии: «Пять повестей и других сочинений Константина Масальского», приложенных к XI кн. «Сына Отечества» за 1848 год¹¹⁴. Несмотря на то, что за те пять лет, которые отделяют второе издание этой повести от первого, произошли существенные изменения в поэтике натуральной школы, отличия в изданиях несущественны.

Текст пародии не потерпел никаких исправлений, за одним исключением: ослаблен бранный лексикон. В общих принципиальных положениях литераторов сделана вырезка тирады о запрете добродетельных героев. Очевидно — с целью ослабить непосредственное отношение к Гоголю. За то вставлено очень любопытное рассуждение о композиционных особенностях натуральной новеллы:

... «Не лучше ли придумать для развязки средину или чтонибудь в этом роде...

— Средина. В роде средины! Я этого не понимаю!

— Неужто ты не понимаешь, что значит середина?

— Да, помилуй! Как поместим мы средину в конец? А конец то куда деваем? В начало, что ли, поставим?

— Ты, я вижу, не совсем еще освободился от влияния школьных, давно устаревших жалких правил так называемой реторики. Но что спорить? Чорт с ними, со всеми завязками, развязками, началами, срединами и концами. Все это одно школярство, надобно, чтобы повесть наша проникнута была одною глубокою, мировою идеей, чтобы она составляла единое, органическое целое»...

Так обнажается резкий отрыв композиционных форм натуральной новеллы от традиции.

С именем Масальского до сих пор для исследователей Гоголя ассоциировалась лишь критическая статья о «Мертвых душах», или, пользуясь определением самого Гоголя, «невинные замечания», напечатанные в «Сыне Отечества» (Письма Гоголя, ред. В. И. Шенрока, т. II, 436 стр.). В свете их необходимо рассмотреть и пародическую «повесть о том, как господа Петушков, Цыпленкин и Тетерькин сочиняли повесть». Однако, как ясно уже из заглавия, задача этой повести была шире пародирования только стиля Гоголя. Она

стремилась враждебными красками нарисовать картину взаимоотношений той литературной группы, за которую в начале 40-х годов укрепилось название «натуральной» школы. И ценность этой пародии заключается в том, что она главной мишенью своих издевательств делает процесс творческой работы «натуралистов». Этим она выгодно отличается от таких пародических и сатирических сочинений сороковых годов, в которых историко-литературные намеки случайны и несущественны. Напр., в водевиле П. А. Каратыгина «Натуральная школа» (1847 г.), в котором по словам Д. В. Григоровича, один из актеров отлично загримировался Панаевым, весь пародический пафос исчерпывается куплетами, которые поют Иван и Владимир Вихляевы — «столичные профессора из какой то натуральной школы в совершенно заморском вкусе»:

Мы, мы натуры прямые поборники,
Гении задних дворов.
Наши герои — бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов.
Здесь мы реформу начнем социальную
Новым ученьем своим. —

— и заявлением Владимира: «Иван написал петербургские подвалы! В этих подвалах он дошел до высокого пафоса, а я создал поэму под гуманным названием: «люди», да ведь такие люди, каких нигде не сыщешь»...

Если оставить в стороне намеки на «Петербургские углы» Некрасова, на «Петербургского дворника» Даля и т. п., то в остальных тирадах — лишь повторение ежедневных нападок и насмешек «Сев. Пчелы», которая еще в повести Гоголя «О двух Иванах» увидела «неприятную картину заднего двора жизни человечества» (Сев. Пчела, 1835 г., № 73) и с тех пор неизменно выдвигала это обвинение против всех последователей Гоголя. Ироническое же замечание о высоком пафосе¹¹⁵ и о «гуманных» стремлениях направлено против идеолога натуральной школы — Белинского.

Пародия Маркиза Глаголя пользуется комическим вос-

произведением теоретиков и практиков «натурализма», как фоном для пародирования стиля Гоголя, главным образом, его «Мертвых душ».

Таким образом, в ней одновременно замкнулись две задачи: борьба с поэтикой «натуральной школы» — и, как непосредственный шаг на этом поприще, пародирование стиля Гоголя — вождя нового движения.

2. Текст пародии.

Повесть о том, как господа Петушков, Цыпленкин и Тетерькин сочиняли повесть.

Петушков, Цыпленкин, Тетерькин и автор повести — в светской гостиной — у красавицы Софьи Сергеевны.

— ... А! вспомнил, вспомнил! — воскликнул Тетерькин. — Мы обещали общими силами сочинить хорошенькую повесть, *в новом, необыкновенном, оригинальном роде* и напечатать в журнале, посвятив ее вам.

— Насилу то вспомнили! — сказала Софья Сергеевна. — Ведь вот уже скоро год вашему обещанию. Видно, вам трудно его исполнить?

— Трудно? Помилуйте! Что значит сочинить повестушку! Это вздор, шутка! Кто одарен хоть несколько артистическим чувством, верным взглядом, *кто понимает требования современности, в ком заронена хоть одна искра вдохновения и творчества, тому создать идею и развить, выполнить ее в виде повести, ничего не стоит.*

— Поверю вам, когда вы исполните ваше обещание, а до тех пор позвольте усомниться в вашем таланте, в ваших силах.

— Усомниться! Угодно ли, я здесь, не выходя из комнаты, создам идею, обдумаю план, завязку, развязку, создам, очерчу характеры, *которые будут типы, не образы без лиц, не китайские тени, не куклы, и напишу безделку, которую с охотой, с радостью напечатают в любом журнале?*

— Начинайте, я вам помогу, — сказал Цыпленкин. — Ум хорошо, а два лучше.

— А три еще лучше. И я стану помогать, — промолвил Петушков. — Как раз скропаем премилую повестушку.

— Чем говорить то, принимайтесь за дело, господа! — сказала Марфа Карповна (тетушка Сефыи Сергеевны). — Я не видала еще с роду, как сочинители свои статьи сочиняют. Любопытно посмотреть...

— За дело, господа! — воскликнул Тетерькин. — Вот бумага, вот чернильница! Садись к столу, Петушков, и пиши. Я стану диктовать. Я всегда диктую другим, когда сочиняю. Терпеть не могу сам писать.

— У меня рука скверная! — заметил Петушков. — Напишу так, что ничего после не разберешь.

— Ну, так я стану писать, — сказал Цыпленкин.

— Нет, нет! — возразил Тетерькин. — Ты еще не довольно тверд в новейшем правописании. Твой слог не довольно современен. У тебя чрезвычайно верен взгляд и очень могущественно артистическое чувство. Ты, лучше, в этом отношении помогай общему делу.

— Но кто же станет писать? — спросил Цыпленкин. — Ведь повесть сама собой не напишется.

— Позвольте мне предложить вам свои услуги, — сказал я. — Мне очень любопытно, как приезжему, участвовать в вашем общем деле, и очень приятно писать под диктовку трех литераторов. Прикажете?

— Очень нас обяжете! — отвечал Тетерькин.

— К чаю будет готова наша повесть, — воскликнул Тетерькин. — За дело, господа! *Во-первых, нужна идея, потом план... потом лица и характеры.* Во-вторых, надобно решить, какую повесть, в каком роде писать?

— Я бы думал, в историческом, — отвечал Петушков.

— Помилуй! Избитый пошлый род! — возразил Тетерькин. — Я не хочу тащиться за Вальтер-Скоттом. Кто нынче читает Вальтер-Скотта? Нет, *подавай нового, оригинального.*

— Не написать ли фантастическую повесть? — спросил Цыпленкин.

— Вот еще! Гофман уже надоел.

— Ну, так *нравоописательную, юмористическую*, что ли.

— Поди ты!

— Или сатирическую.

— Вот выдумал!

— Ну, так сам выдумывай.

— Я знаю, что ты, Тетерькин, предложишь философи-
менной философии, — сказал Цыпленкин. — При том и
философическая повесть не будет новым, небывалым
родом.

— Да что тут толковать о родах! — воскликнул Те-
терькин. — Все эти пошлые разделения на роды давно уста-
рели. Классический, романтический, философический, исто-
рический — все это вздор! Я не хочу следовать ни одному
роду. Пусть будет наша повесть безродная. Самобытность,
оригинальность создания, глубина идеи — вот что нужно.

— Что же прикажете писать? — спросил я. — Я давно
держу перо наготове. Не угодно ли сказать хоть заглавие?

— Дурак! — крикнул попугай.

— Какое же прикажете написать заглавие? — спросил
я опять.

— Не в заглавии дело, а в идее. Заглавие после при-
думаем.

— Дурак! — завизжал попугай.

— Какая несносная птица! — проворчал Тетерькин.

— Да не прикажете ли, в самом деле, написать загла-
вие, которое попугай выдумал? — спросил я. — Ведь есть
много подобных заглавий, например: Безумная, Дурочка,
Помешанная, Сумасшедший, Иступленный. Почему же не
написать повести под заглавием: Дурак или дураки. Вы
ведь сами сказали, что не в заглавии дело.

— Конечно, не в заглавии. Пожалуй, извольте писать:
Дурак, согласны, господа?

— Согласны. Все равно, — отвечал Петушков. — Что долго голову ломать над заглавием. Дурак так дурак! Это будет довольно оригинально.

— Правда, — промолвил Цыпленкин. — И я не прочь от того заглавия.

— И так пишите, милостивый государь! Все это старо. Лучше напишите: повесть, или нет не повесть! Напишите: *Быль или рассказ*. Нет, все нехорошо, все это избито! Потрудитесь, лучше написать: *Дурак, не быль и не сказка*.

— Не лучше ли сказать: мечта, или чтонибудь в этом роде? — сказал Цыпленкин.

— Я бы полагал сказать: фантазия или аллегория, — заметил Петушков.

— Старо, братец, пошло все это! — возразил Тетерькин. — Нужно чтонибудь придумать по неволе. Напишите. *идея*. Да, да! это будет хорошо.

Я написал крупными буквами:

ДУРАК.

Идея.

— Поставьте теперь римскую цифру: I, как следует в начале повести, — сказал Тетерькин. — Или, позвольте, нужен еще эпиграф. Какой бы, господа, придумать нам эпиграф?

— Всего лучше взять эпиграф из Шекспира, — отвечал Петушков. Например:

Сделайте одолжение, читайте.

Цимбелин.

— Не лучше ли взять эпиграф из Данте, — сказал Цыпленкин. — Хоть бы этот например:

Ласчиате огни сперанца вой кентрате.

— А я бы думал поставить латинский эпиграф из Тацита, — заметил Петушков.

Сине ира эт студио.

— Не дурно бы приискать греческий, — сказал Тетерькин, или немецкий. Жаль, что я не знаю ни по-немецки, ни по-гречески и ни по-каковски.

— Не прикажете ли поставить французский эпиграф? — спросил я. — Мне пришел в голову стих, который очень придется кстати к избранному нами заглавию:

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

— Чей это стих? — спросил Тетерькин.

— Виктора Гюго, — отвечал Цыпленков, решительно.

— А по моему, — сказал Петушков: — можно поставить три или даже четыре эпиграфа на четырех разных языках. Это, как то, пускает пыль в глаза читателям с самого начала.

— Хорошо, поставим четыре или даже пять эпиграфов, — продолжал Тетерькин. — Не знаешь ли ты, Петушков, какого-нибудь немецкого стиха из Гете.

— Знаю. Кенст ду дас ланд во ди цитронен блин! — отвечал Петушков.

— Что этот стих значит? Что тут за блин?

— Не знаю.

— Ну все равно. Извольте писать. Продиктуй этот немецкий стих. А идею под дураком зачеркните и поставьте вместо идеи: *Мечта*.

И я написал:

ДУРАК

Мечта.

Sine ira et studio

Тацит.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen.

Гете.

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Данте.

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

Виктор Гюго.

Сделайте, одолжение, читайте.

Шекспир.

... Тетерькин взял лист бумаги, на котором написано было мною заглавие с эпиграфами, посмотрел вблизи, потом издал, на всю длину руки, сказал: «ладно» и положил лист опять передо мною.

— Позвольте теперь поставить цифру 1.

Я поставил.

— Ну, как бы начать, господа? — спросил он.

— Надобно пооригинальней.

— Извольте писать: «Видали ли вы, когда улетученный вихрь, взметнувшись в поднебесье, целует черные облака, и когда он, неуволимый, как мечта, как мысль, мчится, крутя пыль и взвивая ее, словно кудри красавицы, когда, полный неги и восторга, он упоительно нежится на персях холодной земли, и небосвод, огромным куполом развесясь над убегающими вдаль холмами и кипарисными рощами, нашептывает слова неги и свежительного упоения». Начало, кажется, не дурно?

— Весьма не дурно! — сказал Петушков.

— Очень хорошо, очень удачно! — промолвил Цыпленкин.

— Дурак! Попка дурак! — кричал, между тем, попугай.

— Молчи, попенька! Если не замолчишь, то клетку платком накрою. Не мешай сочинять.

— Ну, диктуй теперь ты, Петушков. Я уж устал немножко.

— Изволь. «Жизнь взмахом своего колеса уносит, раздробляет наши надежды, и горько, и больно разочарование, когда оно закрадывается в душу, и, холодное, убивает мысль, леденит чувство, топчет идеалы, разбивает вдребезги мечты». Дальше ты диктуй, Цыпленкин.

— Хорошо! «И для чего душа, в горниле бедствий и в цепях душевной тоски, как бы орел, ширяющийся по небу и скрывающийся под громоносными облаками, для чего она выстраданными радостями не может поделиться с существом, сливающимся с бытием нашего сердца, составляющим с ним как бы одно целое, неразгаданное, неразделимое? Для чего в сердечной глубине, в этой бездне, роятся мечты

и чаруют своим сладостным прикосновением, подобнодыханию весны, всю мирозерцательную энергию духа?». Однако ж, для вступления, кажется, довольно. Теперь надобно приступить к развитию главной идеи повести. Какую ты выбрал идею?

— Главную идею можно избрать вот какую: дурак имеет право любить точно так же, как и умный человек.

— Ну, что, братец? Это старо! Неужели ты хочешь вмешать в повесть избитую любовь?

— Так что же, по твоему? Не взять ли, разве ненависть?

— Это будет поновее.

— Хорошо, возьмем ненависть. Дадим герою характер чувствительный, не злой и не добрый, и заставим его ненавидеть гордую красавицу, которая презирает его за то, что он глуп.

— Нельзя ли обойтись без красавицы? Во всякой повести найдешь красавицу. Это уж слишком пошло.

— Так рожу что ли вывести на сцену?

— Да уж лучше рожу; по крайней мере, это будет оригинально.

— А чем же кончим мы повесть, свадьбой что ли?

— Вот еще, свадьбой! Пусть лучше герой и героиня погибнут, пусть они бросятся в пропасть, обнявшись с судорожным хохотом, или чтонибудь в этом роде.

— А второстепенные лица? Им какие придумать роли? Какие бы им создать новые характеры?

— Пусть у героя будет брат, философ, только не добродетельный, — это будет страшная ошибка против искусства, — который влюбляется в героиню.

— В рожу то?

— А что ж такое! Философы неразборчивы в этом отношении. Мы дадим его безобразной невесте миллион приданого.

— Ну, нет, это будет слишком много, покажется неестественно. Довольно будет дать тысяч двести, по моему мнению.

— Серебром? — спросил Цыпленкин.

— Нет, ассигнациями, — отвечал Петушков.

— Я бы думал прибавить тут еще, — продолжал Тетерькин: трех или четырех какихнибудь подлецов, взяточников, буянов и глупцов, только отделать их самым поэтическим образом. И ни одного добродетельного, ни одного умного! Это уж так старо, что из рук вон!

— Да, да это необходимо. Без того не может быть никакого поэтического создания. Этим должно возбуждать в читателе *лирический смех*.

— А я бы думал, — заметил Цыпленкин: — включить, для разнообразия одно хоть лицо — не то, что добродетельное, — а так довольно доброе и умное.

— Не соглашусь ни за что! — воскликнул с жаром Тетерькин.

— И я также! — прибавил Петушков. — Вот выдумал! *Доброе и умное лицо!* Одно замешается, так все дело испортит. Поди ты с своими добрыми и умными! Эти лица так стары, избиты, пошлы, подсахарены, накрахмалены, что их никак нельзя допустить в поэтические создания. *Подавай нам натуры, чистой натуры!* Вот чего требует современность, вот к чему должен стремиться каждый истинный художник!

— Ты на натуру мастер, не стану спорить с тобой, — сказал Цыпленкин. Сверх того, позаботиться о глубине идеи, ты в этом превосходишь, а глубину чувств не предоставите ли мне?

— Хорошо, — ответил Тетерькин. По части чувства отдаю тебе справедливость: это твоя сфера, твоя стихия и элемент.

— А я позабочусь об артистической отделке, об искусной завязке и развязке, о форме внутреннего содержания, — сказал Петушков. — Так ли?

— Согласен, — отвечал Тетерькин. — В этом отношении ты превосходишь и меня и Цыпленкина. Начнем же создание. После вступления как бы тут начать? Не сказать

ли: «В один из прелестных вечеров — это было в 18** г. — когда упоительное дыхание весны сладострастно»...

Я написал это.

— Фу, какое старинное начало! — воскликнул Петушков. — Зачеркните его.

Я зачеркнул.

— Не знаю, что ты в нем нашел старинного. Так не начиналась еще ни одна повесть.

— Помилуй! Это так старо, так избито, что я даже не знаю, как ты...

— Ну сам придумай начало, если мое, по твоему, не хорошо.

— Вот как надобно начать! — воскликнул Петушков. — «Мимо, мимо, — черные мысли, невыносимые муки сердца! Благодатною росой давно ли ниспало на ниву моего засохшего сердца чувство? И где оно? Почто отвергает любовь мою, смеется надо мною это капризное, ветренное, воздушное, эфирное, слабое, сильное, неразумное, вдохновительное и прелестное существо? Прошли они, улетели невозвратимые, скрылись в таинственном мраке бездны прошлого бытия все сладостные мечты мои. И одна тоска, одно разочарование, горькое, безотрадное, душное, невыносимое, давит сердце, как свинец, и подавляет в нем благовонный только что распутившийся цветок эдема, истинное, задушевное, заветное чувство». Так говорил сам себе Иван Иванович довольно полный и круглый мужчина лет сорока, с красноватым и длинным носом, с коротенькими ножками, с одною из тех пошлых и бессмысленных физиономий, на которых лежит печать отсутствия мысли и человечественности».

Я написал все это.

— Мне кажется, — заметил Цыпленкин, — что Иван Иванович по характеру его, нами созданному, не может так говорить. Тут будет ошибка в артистической отделке.

— Конечно, он не может так говорить с другим, — возразил горячо Петушков: — он у меня тут говорит сам с собою.

— Послушай, Петушков, это все равно! — заметил Тетеркин. — Я согласен с замечанием Цыпленкина.

— Ну, если так, если вы считаете себя способнее придумать начало, так придумывайте! Я не самолюбив; я докажу вам это, и посмотрю, что вы такое надиктуете. Зачеркните, сделайте одолжение, все, что я надиктовал вам.

Я зачеркнул.

— Ну, что же, Цыпленкин, начинай! — сказал Тетеркин. Ведь ты сделал замечание?

— Нет, ты начни.

— Я, признаться, не мастер на начала. Отделка, развитие идеи, — вот мое дело! Начни, пожалуйста.

— Изволь, я попробую. Мне кажется, всего лучше начать прямо с разговора, с драматической формы: оно будет живее. Вот так, например. Извольте писать. «Мое почтение Иван Иванович, что вы этаким манером, как бы сказать, не то, чтобы, а этак, знаете ли? Вы меня понимаете?» — Так говорил какой то господин во фраке брусничного цвета, с длинным носом того же колорита, толстенький, неуклюжий, в коротеньких, канифасных, вздернувшихся брюках, вертя в руках засаленную, суконную фуражку с измятым козырьком. — «Ты, братец, я вижу большая бестия!» — отвечал на то Иван Иванович с усмешкой, которая походила на гримасу обезьяны. «Ты, я вижу,глянул во внутренность моего сердца и постиг, понял, что там затаилось. Я тебе говорю, что ты продувной плут и умная каналья». Так отвечал Иван Иванович, вытащив из кармана пестрый каленкоровый платок, обошелся с своим носом посредством платка и плюнул в сторону два раза».

Я написал все это. Софья Сергеевна поморщилась.

— Помилуйте, батюшка, сказала Марфа Карповна: — что вы это такое диктуете? Кто у вас тут так немилосердно плюется и ругается, дурак то ваш, что ли?

— Он-с, Марфа Карповна, герой нашей повести, — отвечал Цыпленкин.

— Да разве непременно надобно написать о том, что он плюет? Дело известное, что всякий человек плюет. За-

чем же, мне кажется, писать то об этом и печатать в газетах?

— Нельзя-с, Марфа Карповна, никак нельзя без того. Это современное требование. Вы не понимаете тут красоты этой пластической, наглядной, осязательной натуры. Притом не забудьте, что герой наш дурак, не простой, конечно, дурак, а интересный, как увидите, не обыкновенный, не пошлый, не избитый, даже трогательный, идеальный дурак.

— Дурак! — повторил громогласно попугай.

— Эй, попенька, молчи, голубчик, не с тобой разговаривают. Возьми-ка, вот тебе кусочек сахарку; ты еще не весь съел.

— Знаешь ли что, любезный друг, — сказал Петушков: — твое начало мне вовсе не нравится: я не вижу тут никакой оригинальности; есть тут, правда, некоторый пафос действительности, но все сальности я бы исключил.

— Что это за сальности такие? — спросила Марфа Карповна. — Каким образом, сало может попасть в повесть?

— Это, извольте видеть, вольный перевод того, что называют французы *des salâtés*, — отвечал я, то есть, непристойности, *грязные сцены или выражения*.

— Уж подлинно вольный перевод! — заметила вполголоса Марфа Карповна. — Видно французский то язык не всем литераторам дался.

— Сальности выходят уже из моды, — продолжал Петушков. — Вообще, по моему мнению, твое начало как то бесцветно, вяло, не проникнуто художественным чувством и тактом.

— Много ты тут понимаешь! — возразил Цыпленкин с видимой досадой.

— Понимаю, не меньше твоего.

— Ну, это еще вопрос!

— Да, вопрос, не требующий ответа.

— Позволь спросить, где твои права на решительные приговоры в области искусства?

— Там же, где твои.

— Полно вам горячиться, господа, — прервал Тетерькин. — Для людей высшего тона это неприлично. Мне кажется, ты не прав, Петушков: начало, на мой вкус, очень хорошо.

— Сделай милость, не учи меня. Ну, что ты в литературе? Нуль — не более.

— Сам ты нуль! — проворчал Тетерькин; такой же нуль, как и вся наша литература!

— Если так, — возразил Петушков, — то пишите двое повесть; я отказываюсь. Посмотрю, какой вздор без меня вы нагородите! Вычеркните, прошу вас, все, что принадлежит мне во вступлении к повести. Вот эти четыре строчки — это все мое.

Он указал мне пальцем на свою литературную собственность, и я ее вычеркнул.

— Мы и без тебя обойдемся, — сказал Тетерькин. — Ты на чем остановился? — спросил он Цыпленкина. Позволь, теперь я буду продолжать. Прочтите, сделайте одолжение, на чем остановилась наша повесть.

Я прочитал: «Так отвечал Иван Иванович, вытащив из кармана пестрый каленкоровый платок, обошелся с своим носом посредством платка и плюнул в сторону два раза».

— Хорошо! Извольте писать далее: «А ведь прелестна она, розанчик этакой, милашка! Обворожительная она, предмет твоего сердца, Иван Иванович!» — продолжал Архип Сидорович, усмехаясь и выставляя ряд кривых зубов. Тут он раскрыл свою табакерку, взял большую ицепотку, сильно, с некоторым, известным свистом, нюхнул и чихнул. И ему понадобился платок, и он проворно выдернул платок из кармана, только не каленкоровый, а шелковый, оранжевого цвета с красными крапинками и разводами. «Желаю здравствовать», — сказал, привстав со стула, Иван Иванович. — «Покорно благодарю», — отвечал на то Архип Сидорович, так же привстав со стула. Между тем, и Иван Иванович сам чихнул, в свою очередь. — «Желаю здравствовать», — сказал на то Архип Сидорович. «И вы, если не ошибаюсь, чихнули? — Точно так, чихнул-с»,

— Вот уж и вышел у вас вздор без меня! — сказал Петушков.

— Извини, это такой глубокий, артистический, *списанный с натуры момент*, что я *решительно не знаю*... — возразил Цыпленкин. — Молодец Тетерькин! Превосходно!

— А я говорю, что тут есть вздор.

— Укажи и докажи.

— Тетерькин надиктовал, что Иван Иванович и Архип Сидорович, привставали со стульев, когда они чихали, но где же сказано, что они сидели друг против друга? Я понял так, что они оба стояли.

— Вольно тебе было так понять. Они сидели.

— Нет, извини, стояли.

— Это пустая придирка! Они сидели.

— Этого не сказано. Это доказывает недостаточность картины, бледность колорита, детскость артистического такта.

— Ну, ну, хорошо! Мы их посадим, — сказал Тетерькин.

— Да хоть положите их на пол, рядом, вашего Ивана Ивановича и Архипа Сидоровича, или поставьте их ногами вверх, — возразил Петушков: а все они будут очень далеки от типов, пустые образы без лиц, куклы. Где вам без меня!

— Сам ты кукла! — вскричал, вспыхнув, Тетерькин. — С этой минуты конец нашей дружбе, всем нашим отношениям. В первом критическом разборе я докажу тебе, что ты такое в литературе!

— Господа! Неприлично так горячиться. Не забудьте, что мы люди, понимающие тон лучшего общества. Послушай, Петушков: самолюбие в сторону. Согласись, что Архип Сидорович очень, очень хорош. Без всякой лести его можно назвать смело лицом типическим.

— Сам ты лицо типическое! Отвяжись от меня!

— Охота тебе, Цыпленкин, с ним спорить, — сказал Тетерькин. — Ты унижаешь себя, ты смешон,

— Я смешон? Думаю, что ты в тысячу раз меня смешнее. Я заступился за твоего Архипа Сидоровича, а ты... Нечего сказать, хороши ты!

— Провались ты сквозь землю с твоим Архипом Сидоровичем.

— Он не мой, а твой. Архип Сидорович твое создание. Я не привык присвоивать себе, как некоторые, чужих заслуг.

— Это уж, я вижу, невыносимые личности! Я их презираю, но все-таки скажу, что Архип Сидорович твое лицо. Ты его в начале повести создал.

— Я сделал только очерк, контур, а ты дорисовал, вдохнул художнически в него жизнь. Архип Сидорович решительно твой — что ни говори! Бери его себе. Я и не такие могу создать типические лица, не такие пошлые характеры. Жертвую тебе Архипом Сидоровичем с руками и ногами.

— Очень нужно мне этого уроды! Навязывает, словно сокровище какое! Ну, что он за лицо, если правду сказать: просто дрянь!

— Ты, Тетерькин, сам теперь похож на Архипа Сидоровича.

— А ты на твоего Ивана Ивановича!

— Иван Иванович тоже отчасти твой. Я за него не отвечаю! Ты изменил мою первоначальную идею.

— Чем?

— А тем, что его заставил чихнуть. От этого совершенно изменилась его типическая физиономия.

— Какая придирка! Да он и у тебя чихнул.

— Не правда! Он у меня только плюнул. Это большая разница в артистическом отношении.

— А разве он у тебя не вынимал платка из кармана?

— Вынимал; но это еще не доказывает, что он чихнул.

— По моему, так доказывает.

— И по моему, также, — промолвил Петушков.

— После этого я не хочу иметь никакого дела с вами! — сказал глубоко оскорбленный Цыпленкин. — Такая недо-

бросовестность невыносима! Прощайте! Я ухожу домой и, надеюсь, никогда не встречаться с вами более. Вынуть платок — это будто бы значит чихнуть!.. Неслыханная недобросовестность. Прощайте! Докропайте вашу повесть без меня, домалевывайте ваших уродов: Иван Ивановича и Архип Сидоровича! Посмотрим. Когда ваше произведение напечатается, я постараюсь услужить вам разбором. Мое почтение, Марфа Карповна! Прощайте, Софья Сергеевна! Извините меня! Вы видите, можно ли с этими людьми иметь дело. А еще называют себя литераторами.

...Цыпленкин ушел, надувшись.

— Какой несносный! — сказал Тетерькин. — Отделаю же я его при первом случае. Ну что ж, Петушков! Мы окончим повесть вдвоем?

— Пожалуй.

— На чем повесть остановилась, потрудитесь прочитать, — сказал Тетерькин, обращаясь ко мне.

— Я прочитал: «Желаю здравствовать, — сказал на то Архип Сидорович. И вы, если не ошибаюсь, чихнули! — Точно так, чихнул-с».

— Самовар подан, — сказал в это время слуга, отворив дверь комнаты...

...Когда мы отпили чай и возвратились в комнату, где был попугай, Марфа Карповна спросила меня.

— Скажите, пожалуйста, неужели все сочинители так сочиняют свои статьи, как эти господа? Да это сущий Содом и Гомор. И в повести то у них бранятся, и между собою то они ругаются. Только что за волосы не таскают друг друга. Спорят до упаду, кто плюнул, кто чихнул? Да, по моему, кто бы ни чихнул, стоит ли об этом толковать. А они еще выдумали писать о всяком чиханье, да печатать. Полоумные этакие! Ну такую ахинею давеча несли, что так и хотелось плюнуть. И плюнула бы, да побоялась. Подумала, что, пожалуй, запишут, окаянные, и меня в свою повесть...

...Я простился с Марфой Карповной и Софьей Сергеевной. Недели через две было в публичном саду гуляние. Я

встретился там с Петушковым, потом с Тетерькиным и, наконец, с Цыпленкиным. Каждый из них имел со мною разговор. Передаю эти три разговора.

— А! И вы здесь гуляете! — воскликнул Петушков. — Хочу взять на себя тягостную и неблагодарную миссию критика.

— А повестей писать уже не хотите?..

— Что повести! Я могу написать их дюжину в одну неделю. Быть критиком гораздо труднее. Я надеюсь сделать переворот в литературе. Хочу действовать на толпу, на массу, и образовать ее вкус. Всем писателям я укажу свое место. Тетерькина и Цыпленкина просто уничтожу...

... Я раскланялся с Петушковым и поспешил уйти от него. Но, по пословице, из огня попал в пламя. Мне загородил дорогу Тетерькин.

... — Вы, конечно, не слыхали, что я имею верную надежду получить место рецензента при одном журнале.

— Нет, не слыхал.

— Это верно. Я тогда покажу себя, я тогда разберу всех наших писателей прошедшего и нынешнего столетия, и докажу, что... одним словом, вы увидите, что я докажу. Это составит эпоху в нашей, до сих пор детской литературе. Я дал уже слово Бубенчикову раскрыть глаза толпе и поставить его на принадлежащую ему бесспорно степень первого, современного поэта, и первого прозаика. Вы, конечно, читали Бубенчикова? Бубенчиков мой короткий приятель. Это человек, просто, гениальный. Державин, Карамзин, Дмитриев, перед ними нули. Увидите, какое он займет место в нашей литературе после моей рецензии. Зато Петушкова и Цыпленкина так отделаю, что они будут меня помнить...

... Когда я хотел уже совсем выйти из сада, меня кто то ударил сзади, довольно неучтиво, по плечу. Я оглянулся и увидел Цыпленкина, расфранченного до нельзя.

... — Я вам хочу сказать новость, — сказал Цыпленкин. — Передайте ее при первом случае Софье Сергеевне.

Скажите ей, что она скоро будет читать критики в одном журнале, такие критики, каких она, конечно, еще не читывала. Чистый вкус, артистический такт, художественное чувство, высший взгляд, неумолимое беспристрастие, меткость приговоров, все, все будет в этих критиках. Иногда, кстати, допустится едкое остроумие и шутка — без этого нельзя, — но при всем критика будет не то, что у нас до сих пор называли критикою. Подписываться будет псевдоним Беспардонский, или никто не будет подписываться, или же под этими критиками будут помещены буквы: А. Б. или В. Г. или же Д. Е., а может быть Ж. З. — это еще не решено.

— Кто же автор этих будущих критик?

— Это еще секрет. Софья Сергеевна, впрочем, по слогу догадается. Этот критик раскроет глаза толпе, сделает общий переворот в литературе, докажет, что у нас только один истинный поэт и хороший прозаик: Погребушкин, а что все прочие самозванцы-литераторы гроша не стоят. Золотой посредственности спуску не будет. В особенности Тетерькин и Петушков будут демаскированы, отделаны, уничтожены. Какие они литераторы!.. Я твердо решил не писать более ничего, кроме критик. Советов ваших не требую. Я сам чувствую свое истинное призвание.

... Я, скорыми шагами выбравшись из сада, вздохнул, пригладил рукою свои седые волосы и подумал: «Не умели скропать втроем, по их собственному выражению, повестушки при пособии четвертого сотрудника — попугая, а хотят быть критиками, хотят управлять мнением публики, которую очень учтиво называют толпою, и мечтают произвести переворот в литературе, составить в ней своими особами эпоху»..

Маркиз Глаголь

(«Сын Отечества», 1843 г., кн. 4, апрель).

3. Реальные комментарии историко-литературного характера.

Действующие лица этой «повести» — «гоголисты». Их птичьи фамилии достаточно намекают на близость их к Гоголю. «Птичье имя Гоголя было не раз предметом насмешки его самого, друзей и врагов. К В. А. Жуковскому Гоголь писал 12 ноября 1836 г. о том, как он нацарапал свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье». «Внизу последней колонны, которая в тени, когда нибудь русский путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин» (письма Гоголя, т. I, 413 стр.). П. В. Нащокин каламбурил в письме к Гоголю: «Если вы птица, Николай Васильевич, то птица небесная»¹¹⁰. А «Сев. Пчела» за 1842 г., в № 210, возмущаясь переделкой «Мертвых душ» для сцены, сделанной без ведома Гоголя, заявляла свое беспристрастие: «Кто бы ни был автор, Гоголь ли или г. Куликов все равно». В этом сопоставлении двух птичьих имен крылся, конечно, каламбур. Превращение героев из поэтов в критиков и обстановка светской гостиной, среди которой вначале предавались они непринужденному творчеству, также полны намеков.

В рецензии на «Мертвые души» Гоголя «Отечественные записки» (Белинский) писали: «Мы знаем наперед, что наши сочинители и критиканы не пропустят воспользоваться расположением многих читателей к чопорности и их склонностью находить в себе образованность большого света, выказывая при этом собственное знание приличий высшего общества. Нападая на автора «Мертвых душ» за сальности его поэмы, они сокрушенным сердцем воскликнут, что порядочный лакей не станет выражаться, как выражаются у Гоголя почтенные и благонамеренные чиновники» («Отечественные зап.» 1842 г., т. XXIII, ч 7). «Но мимо их, этих столь посвященных в таинство высшего общества критиканов и сочинителей; пусть их хлопочут о том, чего не смыслят, и стоят за то, чего не видели, и что не хочет их знать». И вот в ответ на эту защиту вульгаризмов и диалектизмов

гоголевского стиля Масальский, ревностно сражавшийся с Белинским¹¹⁷, заявлял: «Эти критики, для придания себе веса и кредита, вздумали уверять всех то прямо, то намеками, что они проникнуты с головы до пяток аристократическим духом, что они проводят дни и чуть чуть не ночуют в лучших гостиных...» («Сын Отечества», 1842 г., ч. III, № 6, стр. 3). В том же духе упражнялась в остроумии «Северная пчела», обсуждая восторг перед Гоголем «Отечественных Записок» и «Литературной Газеты»¹¹⁸.

Таким образом, в повести Маркиза Глаголя комедийно представлены те литературные объединения, которые, увлекаясь поэтикой Гоголя, сосредоточились около «Отечественных Записок» и «Литературной Газеты». Масальский уже в рецензии на «Мертвые души» иронически предлагал Гоголю написать сатиру или комедию на критиков «натуральной школы», уверяя, что они заключают в себе пребогатый запас для сатиры и комедии». «Если бы вздумал Гоголь употребить этот запас в дело, то вышла бы презабавная комедия или превосходный сатирический роман. Его талант служит в том порукой»... («Сын Отечества», 1842 г., ч. III, № 6). И вот вместо Гоголя осуществить эту задачу взялся сам Масальский. И в его пародии рисовка акта создания «натуральной» новеллы вбирает в себя клубок пародических намеков на критиков «Литературной Газеты» и «Отечественных Записок».

На «Литературную Газету» указывает один из эпиграфов, избранных сочинителями, — изречение Шекспира: «Сделайте одолжение, читайте». Оно печаталось под миниатюрой начальной страницы каждого номера «Литературной Газеты». И детали разговора поэтов о сюжете и приемах рисовки искривленно отражают взгляды «Литературной Газеты». В обсуждении сюжета, когда выдвигается необходимость вывести безобразную невесту с миллионом или — по крайней мере — с двумястами тысяч приданого, помимо намеков на зрелую дочь повыхчика из «Мертвых душ» и мечты Чирикова о супружестве с приданным, чувствуются отголоски таких заявлений «Литературной Га-

зеты»: «Эти изображения добродетельных лиц¹¹⁹, идиллические анахронизмы, редко удаются нашим писателям и всегда наводят скуку. А что мы видим вокруг себя?.. По большей части характеры маленькие, как губка, слабенькие, как вино с водою, тщедушную, убогую природу, равно неспособную ни для доблестных жертв, ни для сильных злодеяний. Одна вовсе не возвышенная идея, одно вовсе не доблестное чувство обладает всеми нами более или менее. Это как-нибудь нажиться и обеспечить свое существование в обществе.

Нам нужно золото, золото, золото:
Копите золото без конца.

Разве тут мало пищи комическому вдохновению?..» («Литературная Газета», 1842 г., № 23). Отсюда — требование героев-приобретателей, ростовщиков, карьеристов.

Но еще яснее делаются стрелы, направленные против «Литературной Газеты», — в споре литераторов о «грязных выражениях». «Все сальности я бы исключил», — говорил Петушков, — «Сальности уже выходят из моды». И такие же дефекты в стиле Гоголя находила «Литературная Газета»: «Каждое слово обрисовывает у него характер или картину... Но рассказ его не чужд также и тех грязноватых шуточек, без которых Гоголь легко мог бы обойтись, несколько не во вред своему остроумию и живописному слогу. Такова, например, шутка о будочнике, который поймав у себя на воротнике какого то зверя, казнил его у себя на ногте»... («Литературная Газета», 1842 г., № 23, стр. 477).

Еще более явственны в пародии кивки в сторону «Отечественных Записок». Большую веселость в стане литературных противников Гоголя возбудили такие слова Белинского: «Знаем, что чопорное чувство многих читателей оскорбится в печати тем, что так субъективно свойственно ему в жизни, и назовет сальностями выходки вроде казненного на ногте зверя. Но это значит не понять поэмы, основанной на пафосе действительности, как она есть». («Отеч. Зап.», 1842 г., т. XXIII). И Маркиз Глаголь отзывается на это заме-

чание. Выступая на защиту внедрения в стиль ругани и словесных формул, выражающих плевок и тому подобные движения, литераторы убеждают дам: «Вы не понимаете красоты этой пластической, наглядной, осязательной манеры. Есть тут . . . пафос действительности . . .».

Нападки на Белинского легко раскрыть и в обсуждении статьи, в которой заключались «полная идея современности, развитие новых взглядов и стремление к прогрессу», и в передаче планов сварливых критиков, которые намерены «составить эпоху в нашей до сих пор детской литературе» и возвеличить над всеми писателями Бубенчикова или Погремушкина. Любопытны насмешки над стилем статей Белинского, которые называются «сочинениями в новом роде», «должно быть, переводами с иностранного». И эти пародические намеки являются отражением критических замечаний Масальского и вообще представителей старого лагеря¹²⁰. Здесь были глумления и над привязанностью Белинского к варваризмам и над его риторическим пафосом, столь близким к стилю Бенедиктова и Марлинского, которых сам великий критик порицал. Масальский в «Сыне Отечества» за 1842 г., ч. II, рецензируя сочинение Н. Н. Заголкина «Кузьма Петрович Мирошев», пародирует и ту и другую форму стиля Белинского — и философские рассуждения и риторически-взбитые метафорами тирады. Так, «поддельваясь под тон мадагаскарских писателей», он философствует об адмиралтейском шпиге: «взятый в самом себе, как проявление обособленной идеи, в бесконечно-конечной сущности, он не может быть понят в моменте развития для себя и по себе, и отсюда, как процесс, как современное выражение индивидуальной художественности, в силу акта стремления объективной периферии и субъективному центру, сходящейся в одну точку, становится как бы напряжением живого и целостного организма...» («Сын Отечества», 1842 г., II, критика, стр. 14). А в другом месте той же статьи Масальский, извлекая несколько цитат из «Литературных Мечтаний» Белинского (не называя, конечно, ни автора, ни произведения), комментирует их стиль: «Каков слог! Ка-

ков критик, разбранивший Марлинского за вычурность, Карамзина за риторическую шумиху, Державина за невежество, и уничтоживший всех русских писателей и всю русскую литературу!». И далее передается отрывок из «Литературных мечтаний».

«Развалины, не замечая переворотов, совершавшихся перед их глазами, взмоштившись на сук, при переходе через Березину, завивают свои букли и посыпают их пудрой, тогда как вокруг них бушует вьюга мстительного севера, и люди падают тысячами, а французы, слишком пораженные этими событиями, перестают прыгать на одной ножке»¹²¹... Вот как надобно писать! Тут нет ни риторической шумихи Карамзина, ни незнания Державина, ни вычурности Марлинского» (Сын Отеч., 1842, II, 18 стр.).

Так, пародия маркиза Глаголя одной стороной своей задевает теоретиков и идеологов «натуральной школы», группировавшихся около «Отеч. Зап.» и «Литерат. газеты», указывая на разногласия среди самих натуралистов, и силится в кривом отражении сконцентрировать те черты поэтического стиля и те принципиальные взгляды, которые ложились в основу поэтики натурализма. С этой целью воссоздается в пародийных тонах вся полемическая атмосфера, которая сгустилась вокруг «Мертвых душ» Гоголя. Поэты горделиво утверждали за своими творениями те достоинства, в отсутствии которых упрекала Гоголя враждебная ему критика.

Так Тетерькин «чертит характеры, которые будут типы, не образы без лиц, не китайские тени, не куклы». А Полевой писал про «Ревизора» и «Мертвые души»: «лица — уродливые гротески, характеры — китайские тени» (Русский Вестник, 1842 г., № 5, 61 стр.). Булгарин так же видел в произведениях Гоголя «истуканы небывалых существ» (Северная пчела, 1842 г., № 279). Напротив, стоявшие на страже поэтики натуральной школы — «Отечественные записки» объявили «образами без лиц», куклами¹²² — те воспроизведения натуры, в которой отражалась сентиментальная идеализация.

В критике видов современного новелистического творчества и в патетических возгласах Тетерькина: «Я не хочу следовать ни одному роду. Пусть будет наша повесть безродная»... — слишком явственно звучат перевернутые наизнанку отголоски того возмущения, которое вызвало название «Мертвых душ» поэмой. «Это поэма совершенно нового рода», — смеялся Сенковский в «Библиотеке для чтения» (1842, т. 4).

И заглавие повести, которую сочиняют литераторы, — «Дурак» с пародическим подзаголовком — сначала: «Идея», потом: «Мечта»¹²³ — насыщено иронией таких отзывов о «Мертвых душах», «Русского Вестника», «лица в них все до одного небывалые преувеличения, отвратительные мерзавцы или пошлые дураки»... (Русский Вестник, 1842 г., т. VI) или самого «Сына Отечества»: «все лица автора, начиная с героя, или плуты, или дураки, или подлецы, или невежды и ничтожные люди»¹²⁴. В соответствии с этим находится и предложение Тетерькина «прибавить тут еще трех или четырех какихнибудь подлецов, взяточников, буянов или глупцов, только отделать их самым поэтическим образом»...

Чрезвычайно симптоматичны также намеки на близость избранного жанра к поэтике «неистой школы». Они кроются как в сопоставлении заглавия «Дурак» с им подобными: «Безумный, Дурочка, Помешанная, Сумасшедшая, Исступлены»... (Ср., напр., в «Касимовских повестях и преданиях», писанных А. А. Павловым, ч. I, 1836 г.: «Могила безумной»), так и в предложении одного из литераторов — в заключение «погубить героя и героиню, бросить их обнявшихся с судорожным хохотом в пропасть». Мысли о близости поэтики Гоголя и «натуральной» школы к «неистой» словесности усердно развивал Н. Полевой... «Романы Диккенса, неистовые романы новейшей французской словесности исключаются из области изящного... Ни слова о том, достойны ли истинного дарования, истинного художника отвратительные предметы кабаков, острогов, игорных домов, картины позора, бедности, гибели челове-

ства, если их самих, без эстетической цели при изображении их, будет иметь целью художник. Кто станет утверждать противное, мы возразим ему, что после сего восковое изображение гниющего трупа, картина пьяницы, которого рвет, и дергают судороги с похмелья, могут быть предметами искусства? Вы говорите, что ошибка прежнего искусства состояла именно в том, что оно румянило природу и становило жизнь на ходули. Пусть так, но избирая из природы и жизни только темную сторону, выбирая из них грязь, навоз, разврат и порок, не впадаете ли вы в другую крайность и изображаете ли вы верно природу и жизнь?.. (Русский Вестник, 1842 г., т. VI). Сходным образом рассуждал потом Сенковский: «В «Мертвых душах» есть страницы, где этот талант сильно похож на талант знаменитого английского юмориста Диккенса... Насчет грязи наш Гомер может дружески пожать руку английскому Сервантесу»... (Библиотека для чтения, т. 57, 25—26 стр.).

Вместе с тем, подчеркивая, что «высокий лирический смех» связан с изображением грязи, ведут к таким издевательствам «Библиотеки для чтения»: «Понимаете ли вы, что это значит, что значит высокий смех? А этот какой то особенный воздух, который Петрушка разносит по всей поэме, именно и есть высокий смех, источник восторженного смеху». («Библиотека для чтения», т. 53, 32 стр.). И в другом месте: «Ха, ха, ха! расхохотался я без памяти. Видите ли, почтеннейший читатель? Слышите ли? Вот это и есть высокий, восторженный смех, равный лирическому движению» (ib., 33). В такой восторг привела Сенковского сцена с каплей, готовой упасть у Фемистоклуса из носа.

Спор о «типических физиономиях», характеризующий общее у всех последователей Гоголя в 40-е годы тяготение к живописанию «типов»¹²⁵ и представляющий центральную проблему поэтики натурализма этого времени, является все же откликом насмешек Сенковского над героями «Мертвых душ»: «Так это у вас русский тип?» — с изумлением спрашиваете вы меня. — «Точно так-с», — отвечаю я, сняв шляпу и кланяясь вам. — «В нашей поэме все типы»...

(ib., 42), «все копии с натуры, все создания, по словам нашей поэмы. Вы, разумеется, этого не понимаете. Писать с натуры — великое искусство» (45—46).

Связь с отрицательными рецензиями на «Мертвые души» в повести Маркиза Глаголя обнаруживается не только в рассуждениях Петушкова, Цыпленкина и Тетерькина об основах новой поэтики, но и в общем характере стилистического пародирования. С одной стороны, обнажается риторика патетической декламации в стиле Гоголя, те, по выражению Сеньковского, «беззвучно-трескотные тирады», от которых предостерегали Гоголя, советуя ему оставить в покое «вьюгу вдохновения», и Полевой и Масальский. А Сеньковский под влиянием высокого пафоса Гоголя, шутовски «упадая на колени перед первым из современных поэтов», восклицал: «О, глубокий философ! вития и философ! Уж когда наш новый Гомер попадет на иную чудную струю и станет ораторствовать, то забредет прямехонько, чорт знает куда» (Библиотека для чтения, № 53, 39 стр.). С другой стороны, в пародии выпячивается характерное для стиля Гоголя пристрастие к нагромождению комических деталей низкого порядка, к вульгаризмам, перешедшим к Гоголю — отчасти из предшествующей русской литературной традиции, которую современники связывали с именем Измайлова и Нарежного, — отчасти из журнально-газетной смеси, отчасти прямо из вульгарного анекдота, который подвергся оригинальной художественной переработке в творчестве Гоголя.

Рецензент «Сына Отечества» Масальский, отрицательно относясь к «приемам низкого, балаганного комизма» в «Мертвых душах», сожалеет о том, что Гоголь «для возбуждения смеха свою художническую кисть обмакивает в грязные недостойные краски» (С. О., 1842, № 3, 19) и берет под свою защиту дам, которые не говорят, как желает автор: «Я высморкалась», «я вспотела», «я плюнула», «этот стакан воняет» (ib., 23). Те же мысли «Русский Вестник» развивает так: Гоголь «рад, когда найдет какоенибудь пахучее сравнение; он недоволен простою карикатурой, — он чертит уродливости; он рад повторять все лакейские

и трактирные слова и сам с наслаждением подлаживает под их манер» (Русский Вестник, 1842 года, т. 6, стр. 44).

Таким образом, в пародии Маркиза Глаголя нам вырисовывается своеобразная проекция восприятия художественных приемов «Мертвых душ» литературными староверами. И узнавание объекта пародии достигается не только путем сопоставления разговоров сочинителей с суждениями критических статей о «Мертвых душах», но и путем находок в повести кусков из самой поэмы Гоголя. Обнаженно внедряются в принципиальные пререкания писателей цитаты из «Мертвых душ» о «лирическом смехе», протест против выбора в герои «добродетельного человека», запрет красавиц.

«Мечта» о «дураке», которую сочиняют трио, не только передает общие черты высокой декламации и повествовательного сказа Гоголя и их перебои, но полна почти перифразами из произведений Гоголя. Зачин мечты напоминает начало «Сорочинской ярмарки», где воспевается «полное сладострастия и неги» малороссийское лето. Образ «орла, ширяющегося по небу»¹²⁶, как символ души пародически взят из того «высокого» места «Мертвых душ», где рисуется «прекрасный удел писателя», показавшего прекрасного человека и «вырастающего от этого в сознании современников над всеми гениями мира, как парит орел над другими высоколетающими». (Соч. Г., изд. X, т. III, 131). Из «Мертвых душ» перенесены также «фрак брусничного цвета», «коротенькие канифасные вздернувшиеся брюки», и дамски-нежное выражение: «обошелся с своим носом посредством платка»¹²⁷.

4. Вопросы архитектоники в пародии.

После выяснения фона (литературного), на котором создавалась пародия Масальского, и ее принципиальных эстетических предпосылок, естественно поставить вопрос: какие явления стиля Гоголя (и шире: поэтики натуральной школы) в ней пародически обнажены? Прежде всего, конечно, необходимо коснуться вопроса об архитектонике «натураль-

ной» новеллы, в той мере, в какой система архитектурных сцеплений словесных масс предопределяет чередование разных форм стиля? Набор несвязных эпиграфов, хотя и намекает на имитацию хаотического распада композиционных частей, однако, не прикреплен неразрывно к предустановленной системе архитектуры и не «ведет свой род» от Гоголя. Еще П. М-ский (Юркевич) в рецензии на «Миргород» (Сев. Пч., 1835, № 115), осуждая «два самых странных эпиграфа», приданных этой книге автором, замечал: «Нынче в моде щеголять странностью эпиграфов, которые не имеют ни малейшего отношения к книге».

В архитектонике «мечты» о «дураке» искривленно отражены лишь три характерных для Гоголя приема построения:

1. Внезапность и психологическая неоправданность патетического подъема речи, которая, взволнованно кружась среди напряженно-эмоциональных интонаций, организующих сложные синтаксические сцепления, и пестрой символики многочисленных «высоких» эпитетов, эмоциональных сравнений и метафор, опять стремительно, с высоты лирического пафоса морально-философских тирад и элегических дум, ниспадает в вульгарный стиль, внимательно регистрирующие комические детали. Эта патетика характерна для «вступления».

2. Выдвинуто тяготение к «драматической форме», к непрестанному воспроизведению диалогов¹²⁸, при чем роль повествователя тогда низводится до регистрации сопровождающих разговор движений, до «ремарок» режиссера. Здесь особенно любопытно подчеркнутое устремление начинать новеллу «прямо с разговора».

В самом деле, диалог у Гоголя в построении новеллы играет исключительную роль. Та косная разговорно-речевая стихия, эстетическое использование которой было одной из революционных забот Гоголя, особенно рельефно свой репертуар гримас и эффектов нескладницы могла выказать в перебое реплик комических персонажей. Поэтому, напр., в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном

Никифоровичем» — вслед за первой главой, где речевые представления и эмоции, переливы тональностей, нарушение семантически-прямого движения «сказа» эмоционально-алогическими словесными скачками, сложная игра приемами эмоционально-взволнованной, беспорядочной речи и логически-стройного, последовательного рассуждения и описания (которые как бы взаимно проникаются и переплетаются, разрушаясь), сосредоточивают на себе все внимание, вдруг — во второй главе наступает резкий обрыв повествовательного тона: рассказчик, смешивший читателя изломами речи, сходит со сцены.

Начинается описание — с характерным для Гоголя перемещением имен из категории вещи в категорию одушевленности, путем сочетания их с глагольными метафорами динамической насыщенности. Элементы речевого воспроизведения в повествовании затушеваны синтаксическими формами письменного языка. И вся вторая глава превращается в драматическое действие, в «диалог», состоящий из двух явлений, из двух сцен, которые даже внешне отделены ремарками автора. И эти примечания автора — сами решительно указывают на комедийный характер произведения: «вся группа представляла сильную картину... это была необыкновенная минута, *спектакль великолепный, и, между тем, только один был зрителем*»...

Таким образом, даже на этом примере при беглом его обзоре, легко указать, насколько остро пародист отметил композиционное значение диалога в новеллах Гоголя. Впрочем, и многие другие современники Гоголя — Плетнев, Шевырев¹²⁹, Андросов, говорили об этом. И, вместе с тем, «драматический» зачин от Гоголя перешел, вообще, к натуральной новелле, сделавшись ее каноническим началом.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» главы, в которых разрывалось прямое движение сюжета, начинаются с разговора:

«Сюда, Афанасий Иванович! Вот тут плетень пониже, поднимайте ногу, да не бойтесь: дурень мой отправился на всю ночь с кумом под воза»... Так грозная сожительница

Черевика ласково ободряла трусливо лепившегося около забора поповича»... (Начало VI главы в «Сорочинской ярмарке») ¹²⁰.

В «Майской ночи» (в главе II: «Голова») после патетического введения, романтически воспроизводящего пейзаж украинской ночи, «действие» опять имеет тот же зачин:

«Да, гопак так не танцуется! То то, я гляжу, не клеится все. Чтож это рассказывает кум?.. А, ну: гоп-трала, гоп-трала! Гоп, гоп, гоп!..» — так разговаривал сам с собою подгулявший мужик средних лет, танцуя по улице» ¹³¹.

«С драматической формы» начинался и «Тарас Бульба». Так же вовлекались в описание «Невского проспекта» художник Пискарев и поручик Пирогов.

А вот отголоски этого композиционного приема в новеллах «натуральной школы»:

«Тс! тс! шш! шш! Экой народец какой! Васька, да что же это такое? Разве ты не можешь пройти, не задев за чтонибудь! Мало бьют вас, бестии!.. Нечайно? Нечайно? Да еще бы нарочно! Шш! Шш! Шш!.. О, господи, боже мой! Чувства никакого нет в этом народе, решительно никакого!».. Так, качая головой, шептал человек низенького роста, толстенький, с крошечными глазками, с огромной лысиной, прохаживаясь на цыпочках взад и вперед по комнате». («Прекрасный человек», Ивана Панаева) ¹³².

«Кошелек» Ивана Панаева ¹³³ открывается этим же приемом:

«Ах, тетушка, как хорош ваш Петербург!.. Господи боже, как хороша ваша Нева, тетушка!».

Так говорил в «лирическом жару» молодой человек «с цветущими ланитами и устами», с простодушным взглядом, в длинном, гораздо ниже колен, сюртуке, настоящий представитель деревенского быта.

Зачин главы IV, «из которой читатель выведет много нравственных заключений», в повести М. Достоевского: «Господин Светелкин» ¹³⁴, звучит так:

— «Погодите, не начинайте, маменька. Прежде, нежели вы мне объявите о своем важном открытии, о своем

секрете, от которого, как вы говорите, много зависит, я должен, я считаю своей обязанностью, я, наконец, вправе и пр. и пр. сказать вам, тоже два слова по секрету, одним словом, сообщить вам новость, которая, вероятно, поважнее вашей».

Всю эту длинную тираду проговорил никто иной, как Дмитрий Филиппович Уховерткин — так, по крайней мере, мы будем называть его всякий раз, как он явится на сцену — в небольшой гостиной, во втором часу пополудни того же самого утра, сидя на диване возле своей матери».

Так же начинается четвертая глава повести: «Адам Адамович» (Москвитянин, 1851 г., № 18, сент., кн. 2), имеющий, между прочим, «эпиграф из Гоголя»: «Что то буколического много, Шатобрианом пахнет».

«Чтобы вас медведь заел и с охотой то! Эх, взбудоражила нелегкая чем свет!.. Дался Дениска в лапы: хомутай его ни свет, ни заря!»...

Такую речь держал единственно для самого себя чеботарь Дениска, направляя шаги к конюшне и протирая едва глазающие, заплывшие со сна очи» (243 стр.).

Из повести Основьяненка: «1842 года в провинции» (Отеч. Записки, 1843 г., т. XXVII):

«Ох как вы бессовестно поступили со мною, кумушка любезна! Видели мои заботы и хлопоты, такую сказали весть, что я совершенно без рук и без ног, ни с места сойти, ни взяться ни за что, решительно не могу».

Все это говорила Ульяна Ивановна, хозяйка в доме, готовившаяся принимать гостей-соседей, хоть и незваных, но, наверное, ожидаемых из за тридцати верст и далее»...

В повести: «Быль не быль, да и не выдумка» (Литературный вечер, Москва, 1844 г.) вторая глава имеет такой зачин:

«— Сергей Семеныч?

— А?

— Сергей Семеныч?

— А?

— А ведь сад то ваш не то чтобы очень, да и беседка то бог знает, так себе, порядочная.

— Лжешь, братец.

— Право так, ей-ей так, я не лгу.

— Да почему же не порядочная?...

Так обыкновенно начинал свой разговор Макар Лукич Чайкин, чтобы заставить себе отвечать Сергея Семеновича Толстопузова»... (стр. 286—287).

Драматический зачин «натуральной» новеллы был не только с своеобразным приемом развертывания действий с середины (ср. композицию «Мертвых душ», где характеристика героя дается в конце — с обнажением нарочитости этого приема: *«доселе, как читатель видел, ему (автору) беспрестанно мешали то Ноздрев, то балы, то дамы, то городские сплетни, то, наконец, тысячи тех мелочей, которые кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу, а покамест обращаются в свете, почитаются за весьма важные дела. Но теперь отложим совершенно все в сторону и займемся делом»*...)

Вся новелла в 40-е годы начинается, если можно так выразиться, драматизоваться. Она строилась, как ряд драматических эпизодов, пестрых диалогов между действующими лицами, с детальным воспроизведением (в форме ремарок) обстановки, поз, движений и портретов героев. От этих ремарок, которые должны усиливать иллюзию объективного воссоздания «натуры» и поэтому не сочетались с навязчивой имитацией «сказа» (как в «Мертвых душах», в повестях и романах А. Писемского, Михайлова, отчасти у И. Панаева и др.), автор иногда себя отделял. Так в «Мертвых душах» писательское «Я» патетически комментирует, играя контрастами, и оценивает с точки зрения гражданского сентиментализма «натуральный» мир.

3. Резкая смена разных форм речи, разрыв патетических частей осколками диалога, которые, в свою очередь, обставлены ремарками автора — все это создает впечатление случайной сцепленности отрезков, лишь внешне приложенных один к другому. И эта мозаичность произведений

Гоголя, характерная для композиции не только цельных повестей, но и отдельных глав «Мертвых душ», в пародии подчеркнута, как специфическая особенность натуральной новеллы.

Для иллюстрации этого приема и его композиционно-сюжетных функций следует привести примечание автора к повести: «Быль не быль, да и не выдумка»: автор считает обязанностью объяснить читателю, который, пробежав эту повесть найдет ее неполною, что с этою повестью случилось некое весьма странное происшествие. Когда первые ее листки были уже в печати, в последних, остававшихся еще у автора оказался весьма ощутительный недостаток; пошли ль они на обертку или просто где либо завалялись? Но в портфеле на нашлось: середины четвертой главы, означенной в повести ошибкою под № VI, V главы, конца VI, означенной под № V, VII, VIII и IX. Между тем типография прислала за оригиналом, посланный ее стал над душой автора, вынь да положь ему оригинал, хоть что хочешь! Пересочинять вновь дело трудное и не всегда удобоисполнимое; вместо самых глав поставить одни принадлежащие им цифры и вместо потерянных частей глав, поставить одни точки—казалось для посланного совершенно недобросовестным, тем более, что у нас сохранилась какая то удивительная нелюбовь к этим точкам и пропускам; мы видим под ними совсем не точки и не пропуски, сделанные самим автором, а что то такое, что объяснить весьма трудно. Нечего делать: оставалось как нибудь помочь горю и помочь очень наскоро. Автор решился признать потерянные листки как бы вовсе не существовавшими и прибавить к оказавшимся налицо шестую главу, то есть начатое повестью окончить плохим водевилем. Плохо, правда, но автор утешает себя тем, что и не в таких случаях, и не с такими, как он, писателями, сплошь да рядом бывает: начнут за здравие, а окончат за упокой, да еще никто не смей и намекнуть им об этом. (Литературный Вечер, 1844 г., 337—338 стр.).

В этом рассуждении важна не первая его часть, а заключительные строки. В самом деле, об архитектонике с на-

рушением логической связи частей, с тенденцией натуралистов «придумывать вместо развязки середину или что нибудь в этом роде», — ясны свидетельства еще с половины 30-х годов (и даже раньше). В повести о «Шпоньке» предисловие Рудого Панька, комически объявляющее причиной отсутствия конца в новелле истребление «писанных слов» старухой при выпечке пирожков, раскрывало и один из источников, откуда пошли некоторые вариации этого приема. Это предисловие несомненно находится в связи с соответствующими замечаниями предисловия к роману Вальтер Скотта: «Приключения Нигеля». Влияние Стерна и Байрона — укрепляло тенденцию мозаической лепки кусков.

Но эти приемы в натуральной новелле 40 годов получили новое функциональное обоснование. Происходило смешение жанров. Вырабатывались синкретические формы. Драма, водевиль, фельетон — вливались в новеллу. Конечно, и тут были отражения тех веяний, которые назревали в 30-е годы. Так, драматизация в новелле была лозунгом вальтер-скоттиков.

Аполлон Григорьев писал о том, как поразила эта сторона техники Вальтер Скотта русских читателей: «Вообще как то форма изложения действительно новая и при том драматическая у шотландского романиста — отталкивала от него старое читающее поколение. «Как пойдет он эти разговоры без конца вести, — говаривал мой отец, — так просто смерть, право» — и пропускал без зазрения совести по несколько страниц. Вырисовка характеров, к которой Вальтер Скотт всегда стремился, его не интересовала. Ему, как и множеству тогдашних читателей, нравилась всего более в романе интересная сказка»¹³⁵.

Но в натуральной новелле происходила коренная переслойка жанров, хоть связанная с литературными исканиями 30-х годов, но резко осложненная и внутренней борьбой между русскими продолжателями гоголевских традиций, и необычайной противоречивостью художественных устремле-

ний самого Гоголя, и резкими влияниями с Запада, главным образом, французской литературы.

Отметая сложные сюжетные построения, новелла сороковых годов компануется, как сцепление драматических «сцен с натуры» и «физиологических очерков», иногда с примесью патетических тирад, проникнутых духом гражданского сентиментализма. Отрицается классификация литературных жанров, канонизованная учебниками риторики. И создаются «безродные» произведения. Или опрокидываются привычные обозначения жанра. В этом аспекте надо воспринимать и название «Мертвых душ» поэмой, как и затем вызов Гоголю Достоевского — название, «Двойника» «Петербургской поэмой».

В организации нового типа новеллы центральное место занимают описания и диалог. «Сказовая» новелла сохраняется лишь у тех групп натуралистов, которые примыкали к Ф. Достоевскому или к Далю. Вообще же роль сказа начинает падать. При его посредстве продолжают входить в литературу новые формы диалектической лексики, за ними новые «предметы», новые сюжеты. Но они сразу же теперь всасываются в нормы литературной повествовательно-письменной речи.

В 40-х годах увлекает рисовка «типических» физиономий. А сказ по существу мешал разнообразию типов, так как концентрировал в себе комические возможности устного говорения. Герои говорили также, как рассказчик. Поэтому чаще им надо было молчать. Они воспроизводились, как марионетки, утопая в комическом мире вещей. В комической новелле 30-х годов, примыкающей к Гоголю, — масса вещей, но мало «героев», нет «типов», кроме рассказчиков. А рассказчики — чаще всего лишь ярлыки, прикрывающие стилистические эксперименты. В 40-х годах потребовались «типы» среди объективно данной обстановки.

Они должны были говорить. Диалог, как средство динамизации характера и развития сюжета, требовал иного оформления, чем речи комических марионеток ранней натуралистической новеллы, служившие аккомпаниментом ко-

мических поз. И вот сказ 30-х годов рассыпается теперь на диалогические отрывки и детальные «микроскопические» описания.

5. Проблемы натурального стиля в пародии Масальского.

Случайность композиционных отражений говорит за то, что главной мишенью Масальского были *стиль* Гоголя, организация языковых средств в рамках несложных словесных объединений — и *манера рисовки типов*.

1. О патетической речи в «натуральной» новелле. Прежде всего пародированы «беззвучно-трескотные» тирады — патетическая речь Гоголя. Она представлена, как вереница бессвязно нагроможденных патетических вопросов, прерываемых горестными лирическими размышлениями. В «символике», их организующей, выделены такие приемы словоупотребления у Гоголя:

1. Пародирована романтическая эротика описаний природы: «Видали ли вы, когда улетученный вихрь... *целует черные облака*, и когда он... мчит^{ся}, крутя пыль и *взвивая* ее, *словно кудри красавицы*, когда, *полный неги и восторга*, он *упоительно нежится на персях холодной земли*, и небосвод... *нашептывает слова неги и свежительного упоения*...

Эти формулы любовных восторгов, ставшие уже во время Гоголя романтическими «клише», Гоголем в ранний период творчества как бы накладывались на все «явления природы», определяя символику пейзажа. При этом предметный смысл этих символов был совсем затенен. Растворяясь в волнах эмоциональных ичтонаций и сложных ритмических переходов, он не вызывал представления о несоответствии непосредственных значений слов воплощенным в них образам. В пародии этот разрыв подчеркнут путем присоединения напряженно-эмоциональных эпитетов и эротических предикатов к таким вещным именам, которые их не апперцепи-

руют¹³⁶, и посредством тавтологического нагромождения символов.

Любопытно, что Полевой еще в рецензии на «книжку первую» «Вечеров на хуторе близ Диканьки». (Моск. Телеграф, 1831, 17) называл «высоко-беспонятным летанием» стиль гоголевских пейзажей. И одно из возмущивших его мест находит параллели в пародии Глаголя:

«Как томительно жарки
те часы, когда полдень *блещет в тишине и зное*, и голубой, неизмеримый океан, *сладострастным куполом* нагнувшийся над землей, кажется, *заснул*, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную, в воздушных объятьях своих», (курсив Полевого)¹³⁷.

Видали ли вы, когда улетученный вихрь... целует черные облака... когда, *полный неги* и восторга, он упоительно нежится на персях холодной земли и небосвод, *огромным куполом* развесясь над убегающими вдоль холмами и кипарисными рощами, *нашепты-вает слова неги* и свеже-тельного упоения.

Романтическая эротика в символизации природы определяют стиль гоголевского пейзажа от «Ганца Кюхельгартена» до «Мертвых душ». Однако, выливаясь в разные синтаксические формы она разнообразится и по приемам слияния словесных образов в одной символической картине.

В «Ганце Кюхельгартене» эротические образы не развертываются, не сталкиваются в одной композиционной группе, а организуют детали пейзажа:

Картина VII:

«С прохладою спокойный тихий вечер
Спускается; *прощальные лучи*
Целуют где то сумрачное море...»¹³⁸.

В стихотворении — «Италия»:

«И берега чудесные целует¹³⁹...
Бежит, шумит задумчиво волна».

Уже в ритмической прозе «Сорочинской ярмарки» эротический колорит в стиле пейзажа становится напряженным, определяя символику сложных «периодических» структур (ср. отрывки, приведенные Полевым).

... Засверкали огненные, одетые холодом искры, и красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев» ...¹⁴⁰.

В «Майской ночи»: «И задумавшийся вечер мечтательно обнимал синее небо»¹⁴¹.

«Как бессильный старец, держал он (пруд) в холодных объятиях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды» ...¹⁴².

«Девственные чащи черемух и черешень пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветренник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их» ...¹⁴³.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — в сравнении: «... Солнце заходит, и свежий холод южной ночи незаметно прижимается сильнее к свежим плечам и грудям полных хуторянок»¹⁴¹.

Эротические атрибуты характерны не только для приемов символизации явлений природы: они — вообще существенная принадлежность патетической речи Гоголя — в ранние периоды его творчества, когда образ романтической красавицы, как символ красоты, неотвязно предстоял его поэтическому сознанию, определяя направление символических сплетений. Таковы, напр., доминирующие семантические ряды в статье: — «Скульптура, живопись и музыка», в который эти искусства символизированы в образах богинь — сестер (под влиянием Веневитинова). Особенно характерно описание скульптуры, в котором еще раз выступает ассоциативная спаянность в стиле Гоголя слов: *нега и сладострастие*: «Белая, млечная, дышущая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием ... она прекрасна, мгновенна, как красавица, глянувшая в зеркало, усмехнувшаяся, видя свое изображение, и уже бегущая, влача с торжеством за собою

толпу гордых юношей». Точно также в своих «нескольких словах о Пушкине» Гоголь для характеристики пушкинской антологии прибегает к образу «ясного мира», «в котором быстро и ярко мелькают ослепительные плечи или белые руки или алебастровая шея, обсыпанная ночью темных кудрей».

В статье: «Жизнь» эротические символы часты, например: «Колонны, белые, как перси девы — круглятся в роскошном мраке древесном»...

Но эта эротическая символика была оставлена Гоголем в период острых натуралистических исканий. Пейзажный стиль «Мертвых душ» резко отличается от соответствующих композиционных частей в ранних новеллах.

И пародист, несомненно нарушил историко-литературную перспективу, сопоставляя стилистические формы разных периодов творчества Гоголя. Впрочем, тут могли быть и злостные умыслы — подчеркнуть напряженную эотику романтических исканий Гоголя (ср. «Рим») — при полном запрете любовной патетики в поэтике раннего натурализма.

2. Грубо выпячено характерное для романтической струи гоголевского стиля, особенно в ее патетическом использовании, — расширение категории одушевленности — за счет других логико-семантических групп в пределах имен существительных. Все «названия предметов», путем подбора соответствующих определений и предикатов, метафорически преобразуются, выступая, как символы одушевленных веществ. В гоголевском стиле этот принцип «одушевления» вещных имен ведет к резкой динамичности глагольного действия. В сущности, в этом приеме можно разграничить две тенденции: 1) тяготение к метафорическому преображению всего мира, когда привычные романтические рои метафор, окутанные нимбом ярко-эмоциональных определений, как бы накладываются на все представления и, постепенно сгущаясь, эмоционально напрягаясь, организуются в сложные, ритмико-синтаксические ряды, и, 2) во-вторых, стремление к одушевлению «Мертвой природы» в контраст с обездушиванием лиц с рисовкой их по прин-

ципу «куклы», «автомата» и с переводом их в мир вещей. В этом случае подбираются для символизации «действий» вещей глаголы с ярко выраженным моторным характером¹⁴⁵. Это — прием, характерный для комической новеллы в ее «сказовой» струе. Формы словесных сплетений, осуществляющие здесь резкое смещение живого и мертвого, являются одним из существеннейших свойств гротескного стиля.

В пародии Масальского обнажено лишь то метафорическое одушевление, которое характерно для романтического созерцания мира, как царства живых, самодеятельных субстанций.

Оно достигается либо подбором эмоциональных эпитетов и сравнений, переносящих «предмет» в сферу одушевленности или духовных актов, либо скоплением предикатов с ярко выраженной энергией возникающего признака. Но оба эти приема метафоризации в пародии искажены.

Прежде всего, сравнения строятся так, что они образуют слишком резкий эмоциональный и предметный скачек от «символов» низменного порядка — с соответствующим «чувственным тоном» — к словам высоким и отвлеченным¹⁴⁶ или же к символам яркой эмоциональной значимости:

«Улетученный вихрь... неуловимый, как мечта, как мысль... мчится, крутя пыль и взвивая ее, словно кудри красавицы»...

Но еще более рельефно выступает, как средство пародирования, семантическое обесмысливание «традиционного» сравнения, которое звучит, как логический и эмоциональный привесок, разрушающий восприятие основного символа:

«И для чего душа, в горниле бедствий и в цепях душевной тоски, как бы орел, ширяющийся по небу и скрывающийся под громоносными облаками, для чего она выстраданными радостями не может поделиться с существом?»...

«Приглушение» (если можно так выразиться) смысла — вообще характерная особенность стилистической пародии. Оно Масальским осуществляется не только в сфере срав-

ний, но и по отношению к другим атрибутам патетической речи Гоголя.

Особенно резко оно проявляется в нагромождении эпитетов, которые или механически, без всякой проекции в смысл, нанизываются на какойнибудь субстантив:

«Почто отвергает любовь мою, смеется надо мною это капризное, ветреное, воздушное, эфирное, сильное, слабое, неразумное, вдохновительное и прелестное существо»... — или же, синонимически нарастая, своей плеонастической тяжестью разрушают смысловую напряженность:

«И одна тоска, одно разочарование, горькое, безотрадное, душное, невыносимое давит сердце как свинец и подавляет в нем благовонный, только что распустившийся цветок эдема, истинное, задушевное; заветное чувство»...

«Для чего душа... не может поделиться с существом, сливающимся с бытием нашего сердца, составляющим с ним как бы одно целое, неразгаданное, неразделимое.

Эта плеонастическая перегруженность (*Übertreibung*) определяет и общий характер сцеплений метафоризирующих предикатов:

«... И горько, и больно разочарование, когда оно закрадывается в душу и, холодное, убивает мысль, леденит чувство, топчет идеалы, разбивает вдребезги мечты».

«Прошли они, улетели невозвратимые, скрылись в таинственном мраке бездны прошлого бытия все сладостные мечты мои»...

Так как у Гоголя эта плеонастическая лестница эпитетов осуществляет не столько смысловую (в смысле фразеологическом), сколько ритмическую задачу эмоциональной конденсации, то бывают, при тяготении к излюбленным символам, — тавтологические созвучия в опоясывающих глаголы и предметные имена определениях.

И в пародии этот риторический тавтологизм — резко подчеркнут. «Вихрь полный неги и восторга, упоительно нежится... и небосвод... нашептывает слова неги и свежего упоения...»

«И одна тоска, одно разочарование давит сердце, как свинец, и подавляет в нем... цветок эдема».

Любопытно также тематическое однообразие патетической речи: оно кружится около *«тоски разочарования»* (*«черных дум»*) и *«сладостных мечтаний»* о прелестном существе.

Едва ли можно спорить против того положения, что в пародии очень выпукло, но за то с преднамеренным обезцвечиванием показаны плеонастическая дутость лирических частей у Гоголя и затененная эмоционально-ритмическая напряжением скудость их лексики. Достаточно припомнить такие примеры из Гоголя:

Из «Невского проспекта»: «Приемы опиума еще более раскалили его мысли, и если был когда нибудь влюбленный до последнего градуса безумия, стремительно, ужасно, разрушительно, мятежно, то этот несчастный был — он»¹⁴⁷.

Из «Старосветских помещиков». «Я знал одного человека в цвете юных еще сил, исполненного истинного благородства и достоинств, я знал его влюбленным *нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно*, и при мне, при моих глазах почти, предмет его страсти, — *нежная, прекрасная*, как ангел, была поражена ненасытной смертью»

Из статьи «Женщина»: «...перед ними (очами) открывается безграничная, бесконечная, бесплотная идея художника»...

Из статьи: «Борис Годунов»: «...будто прикованный, уничтожив окружающее, не слыша, не внимая, не помня ничего, пожираю я твои страницы, дивный поэт»¹⁴⁸.

В наброске о «вдохновенной, небесно-благоухающей, чудесной ночи: «Какой божественный, какой чудесный и обновляющий, утомительный, *дышущий негой* и благовонием, рай и небеса — ветер ночной, дышущий радостным холодом ветер *обнимал меня и обхватывал* своими объятиями и убегал и вновь возвращался *обнимать меня*»...¹⁴⁹.

Из статьи «Последний день Помпеи»: «Женщина его блещет, но она — не женщина Рафаэля: с тонкими, незамет-

ными, ангельскими чертами, — она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка, во всей красоте полудня, мощная, крепкая; пылающая всей роскошью страсти, всем могуществом красоты, — прекрасная, как женщина» . . .

Любопытно, что пародист, осмеивая нагромождение синонимных или даже противоречивых определений и глаголов у Гоголя, не пытается никакими индивидуализирующими приметами обособить Гоголя от других писателей, которые следовали этому приему. Ведь пародические образцы еще легче, чем к Гоголю, могут привести к таким оригиналам, как, напр., повесть «Очарование», соч. Шаршавого (Цевница на 1837 г.), где читается: «Он трепетал горем, забывался и, наконец, сорвал сладкий, милый, нежный, вкусный, звонкий, дорогой поцелуй». Сходных примеров можно вереницу привести и из Сенковского. Говоря об этих стилистических построениях барона Брамбеуса, Чернышевский ведет генезис их в русской литературе от Жюль Жанена¹³⁰. Одним из двух основных правил этого писателя Чернышевский считать манеру «растягивать фразы до бесконечности набором десяти, пятнадцати синонимов, бесконечного ряда прилагательных или глаголов, таким образом: «юный, свежий, розовый, цветущий, весенний, ароматный румянец ее щек прельщал нас так недавно, и — *helas* — она увяла, поблекла, побледнела, уснула, покинула нас . . . А такое чудное, дивное, упоительное, восхитительное, очаровательное и т. д. существо может ли быть когданибудь забыто? . . .».

Гоголь, конечно, шел первоначально в том же романтическом русле. Но он был скован архаическими образцами доромантического периода. Поэтому, его патетическая, сентиментально-лирическая или гражданская декламация воспринималась даже староверами — противниками натурализма, как «беззвучно-трескотные тирады», как «высокобеспонятное летание».

В сфере синтаксической организации высоких символов Масальский выпукло рисует лишь тяготение гоголевского стиля к ритмическому параллелизму, к «парности» символов, создающей стройное движение фраз.

«... Вихрь... неуловимый, как мечта, как мысль, мчится, крутя пыль и взвивая ее..., полный неги и восторга... небосвод..., развесясь над убегающими вдаль холмами и кипарисными рощами, нашептывает слова неги и свеже-тельного упоения»... ¹⁵¹.

Построение однородных членов предложения или соподчиненных предложений парами — наиболее яркий прием композиции символов у Гоголя.

В статье «Борис Годунов»: «Какая то священная грусть, тихое негодование сохранялось в чертах его, как будто бы он слышал в душе своей пророчество о вечности, как будто бы душа его терпела муки, невыразимые, непостижимые для земного» ¹⁵².

В обращении к 1834 г.: «Ты... такие чудные, необъяснимые до ныне зарождавший во мне думы, такие необъятные и упоительные, лелеявший во мне мечты!...».

В «Мертвых душах»: «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. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе! Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся во всей длине и ширине твоей, от моря до моря песня?...».

Так принцип парного синонимизма проходит через всю прозу Гоголя. И общий эмоционально-мелодический рисунок высокого стиля Гоголя уловлен Масальским.

Резкие выкрики, сменяющиеся напряженными вопросительными предложениями — с вереницей эмоциональных синонимов — и затем переходящие в элегическое раздумье, которое замыкается в синтастические формы — с симметрией своих частей, ранее данным вопросительным структурам, — все эти приемы патетической речи Гоголя отражены в пародии.

Можно даже подыскать в «Мертвых душах» те лирические места, в которые целил пародист.

«Но мимо, мимо! Зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумаящих, веселых, беспечных минут само со-

бой вдруг пронесется иная, чудная струя? Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо»... и т. п.

Но надо признаться, что специфичность гоголевской патетики, ее композиционные функции пародистом не осмыслены до конца.

Подчеркиваются лишь эмоционально-предметная разорванность и алогичность лирических частей, их «философическое» бессмыслие.

В высоком стиле натуральной новелы Масальским объединены и романтическая эротика пейзажа и сентиментальная патетика лирических признаний и воззваний. Однако, это — две различных струи, которые в творчестве Гоголя не сливались. Та манера рисовки пейзажа, которая характерна для «Вечеров на хуторе» и «Миргорода», потом замирает, и в «Мертвых душах» сменяется новыми формами пейзажного стиля¹⁵³. Вместе с тем, генезис и строение патетической речи «Мертвых душ» — иные. Они связаны с проблемой сентиментального стиля в поэтике Гоголя. Характерно, что сентиментальная декламация усиливается вместе с возвращением Гоголя к сентиментальным жанрам. Пародист глубоко ошибался, обобщая этот стилистический прием в принцип натуральной поэтики. Фактически — уклон Гоголя в сторону сентиментализма получил совсем иную художественную интерпретацию в той ветви натуральной школы, во главе которой стал Ф. Достоевский (за ним Д. Григорович, М. Достоевский, Я. Бутков, Ал. Пальма и др.). Другое же разветвление натуральной школы, которое в основу своей поэтики положило лозунг развития приемов, главным образом, «Мертвых душ», решительно отказалось от лирического пафоса Гоголя. Так, А. Ф. Писемский, признавая Гоголя «юмористом в полном значении этого слова», жалеет, что не было такого искреннего голоса, который бы сказал Гоголю: «Ты, великий, по твоей натуре, юморист, но не лирик, и весь твой лиризм поглощается юмором твоим. как поглощается ручеек далеко, бойко и широко несущейся рекой»¹⁵⁴. В лиризме Гоголя Писемский видел возвраще-

ние Гоголя к разрушенным им же самим литературным традициям «доброго старого времени»: «... Друзья (Гоголя), в искренности которых мы не смеем сомневаться, влияли вряд ли еще не к худшему: питая под влиянием очень умно составленных лирических отступлений в первой части «Мертвых душ» полную веру в лиризм юмориста, они ожидали от него идеалов и поучений, и это простодушное, как мне всегда казалось, ожидание, очень напоминало собой доброе старое время, когда жизнь и правда были сами по себе, когда вымысел стоял в творчестве на первом плане, и когда роман и повесть наивно считались ни чем иным, как приятною ложью» . . . ¹⁵⁵

И «Новый поэт», натуралист, с непрестанно менявшейся литературной физиономией, пародически использовал одно из лирических отступлений «Мертвых душ» ¹⁵⁶: «Под именем Нового поэта явился я в нынешнем году . . . и приобрел себе, скажу смело, в самое короткое время громадную известность на Руси . . . М. г., я вполне и глубоко убежден в моем призвании и пишу вследствие «личной потребности внутреннего очищения»; может быть, я сделал еще немного, но я знаю, что могу сделать . . .

Несколько уже громадных, требующих обширных эрудиций произведений замыслено мною; из них многие в скором времени приведены будут в исполнение. Вдохновение душит меня, исполинские колоссальные образы восстают передо мною.

В груди моей и буря и смятенье.
Святым восторгом вечно движим я,
Внимает мне Россия с умилением . . .
Чего же, Русь, ты хочешь от меня?
Зачем с таким невиданным волненьем
Не сводишь ты с меня своих очей!? . .
О, Русь, о, Русь! С немym благоговеньем
Чего же ждешь ты от моих речей? . .
Иль чувствуешь, что снова вдохновенье —

В устах моих, пылающих огнем,
Есть *личная потребность очищения*,
И потому такая сила в нем! . .

Вот почему, скажу, отбросив всякое самолюбие, но с полным сознанием собственного достоинства, как сказал некогда о себе один русский писатель: *«Я знаю Русь — и Русь меня знает!»*.

Так, между натуралистами обнаружилось раздвоение. Оно было неизбежно, так как было отголоском трагического колебания самого Гоголя.

Дело в том, что в I томе «Мертвых душ», который был противопоставлен формам сентиментально-романтической идеализации, как их антитезис, все же были осколки сентиментализма, правда, своеобразно использованные. Стремясь к воспроизведению «натуры не через призму восприятия рассказчика, а как бы объективных снимках, которые своеобразно располагались, Гоголь в «Мертвых душах» и «Шинели» пользуется, главным образом, формами описания и диалога, избегает устойчивой маски «сказа», комбинирует разнообразные типы речи — письменной, ораторской, сказовой в повествовательном стиле. Создается причудливая мозаика разных форм речи, за которыми не чувствуется определенного психологического образа рассказчика. Отсюда, при всем искривлении быта, иллюзия объективности изображения. Вещи и детали как бы сами входят в рисуемые картины, не преображенные прихотливой фантазией художника. Если подбор их, композиция «кусков» и представлялись произвольными, то все же вещные детали напоминали «быт». Возникла потребность сопоставления художественного мира и мира реального. Гоголь на это рассчитывал. Художник чистых словесных форм — он слова и фразы, которыми обозначались элементы «быта», комбинировал, подчиняясь эффектам семантических колебаний. В своей целостности это пестрое, «лоскутное» одеяло слов не могло покрыть ни одной стороны быта, но те «лоскуты», из которых сшита эта словесная ткань, внушали иллюзию

соответствия между «натурой» Гоголя и действительностью. А так как эта гоголевская «натура» была противоположна той натуре, которая возникала в произведениях сентиментально-романтического стиля, то являлась необходимостью еще более резкой объективации «голой натуры» путем подъема автора на высоты сентиментализма. Устранялось обвинение в искривлении правды тем, что сам «автор» окружал себя роем сентиментальных ассоциаций и даже, приняв позу моралиста, раздражался сентиментально-нравоучительными тирадами по поводу воспроизводимой «натуры». Принцип эмоционального контраста определяет сцепление композиционных частей. Сентиментально-патетический зачин личного или общественно-гражданского порядка, зачин, где автор парит на высотах, «далеко отторгнутых от земли и возвеличенных образов», сменяется натуралистическим воспроизведением» жизни, со всей ее «беззвучной трескотней и бубенчиками», которое опять разрешается «громом других речей». Создается впечатление речевых скачков, и все художественное произведение предстает, как синтез разных жанровых образований. (Ср. в современной литературе построение, напр., «Голого Года» Б. Пильняка).

И возникает необходимость вслед за анализом высокой патетической струи описать стилистическую структуру повествовательных ремарок автора, окружающих диалогические сцены.

2. О повествовании в натуральной новелле. Центральное место новеллы — описания, но не психических обнаружений, а поз, движений, мимики героев, их портреты, воспроизведения обстановки, к которой «типы» прикованы статикой повседневности.

И в пародии Масальского есть некоторые, хотя и бледные, отголоски «стиля портрета» и *nature morte* у Гоголя.

Пародируется здесь лишь один, правда, наиболее распространенный у натуралистов прием живописания лиц, путем беспорядочного нагромождения комических деталей, относящихся к наружности. Из этих внешних признаков осо-

бенно излюблен был нос. Два портрета даны в пародии, и в обоих лицо определяется видом носа:

«Иван Иванович, довольно полный и круглый мужчина, лет сорока, с красноватым и длинным носом»...

«...Какой то господин во фраке брусничного цвета, с длинным носом того же колорита»...

Над пристрастием Гоголя к носам смеялся и Сенковский в рецензии на «Мертвые души»: «Скажите на милость... Отчего нос играет здесь такую бессменную роль? Вся ваша поэма вертится на одних носах?» — «Оттого, — отвечаю, как глубокомысленный комментатор поэмы, — что нос едва ли не первый источник «высокого восторжественного лирического смеха»... «Я, однакож, не вижу в нем ничего смешного!» — возражаете вы мне на это. — «Вы не видите! Но мы видим», — возражаю я обратно. — «Согласитесь, что у человека этот треугольный кусок мяса, который торчит в центре его лица, удивительно, восторженно, лирически смешон». И у нас это уже доказано, что без носа нельзя сочинить ничего истинно-забавного»¹⁵⁷.

В подборе других черт нельзя указать устойчивости: переплетаются бессистемно указания на части лица, фигуры, на подробности одежды, на общие контуры внешнего вида, при этом, все вещные обозначения обильно снабжаются определениями зрительного типа, которые часто облакаются в формы ущербно-презрительного значения, при посредстве соответствующих уменьшительных суффиксов («с красноватым и длинным носом, с коротенькими ножками»... «толстенький, неуклюжий, в коротеньких, канифасных, вздернувшихся брюках»...).

Тяготение к описанию голей внешности, как бы с опустошенным психическим содержанием, уже с половины 30-х годов было признано за основу поэтики формировавшегося натурализма. Так, А. Новомлинский, в рассказе «Неудачная карикатурка»¹⁵⁸, писал про искусство своего «приятеля»: «Каждая фигура его есть чудный портрет какогонибудь вымышленного им существа, непременно вымышленного, потому что приятель мой вовсе не рисует с натуры; он уве-

ряет, что в людях нет ее: то, что в них называют ныне натурою, есть маска».

Ф. Б. (улгарин) ставил в вину натуралистам «стремление писателей к обрисовке одной наружности и более в карикатурах» (Журнальная всякая всячина, «Сев. пчела», 1845, № 79).

Что в пародии Масальского верно схвачена одна из манер гоголевского портрета, очевидно. Вот параллели из произведений Гоголя ¹⁵⁹: «Под самым покутом, на почетном месте сидел гость — *низенький, толстенький человек, с маленькими, вечно смеющимися, глазками*, в которых, кажется, написано было то удовольствие, с каким курил он свою коротенькую люльку, поминутно сплевывая и продавливая пальцем вылезавший из нее, превращенный в золу, табак». («Майская ночь или утопленница»).

«Возле коровы лежал гуляка-парубок с *покрасневшим, как снигирь, носом*»... («Пропавшая грамота»).

«... Кричала баба в казацкой свитке с *фиолетовым носом*, размахивая руками». (Ночь перед Рождеством)... — и дважды еще повторено: «Гневно возражала баба с *фиолетовым носом*»..., «сказала баба с *фиолетовым носом*»).

Таковы зародыши этого стиля «портрета», как он определяется в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

Впрочем, здесь нет еще резкой дифференциации между описанием эпизодического лица по одной комической черте его наружности, между скоплением уменьшительно-пространственных и комически-зрительных определений к общему облику героя и отдельным частям его внешности и между объективно-эпическим, подробным указанием примет, из которых одна затем поясняется этнографическими юморесками (в «Ночи перед Рождеством: «... Говорил казак Чуб... сухощавому, высокому, в коротком тулупе мужику с *обросшей бородою, показывающею, что уже более двух недель не прикасался к ней обломок косы, которым обыкновенно мужики бреют свою бороду, за неимением бритвы*»...).

В «Миргороде» эти формы портрета обособились от этнографической интерпретации, получив еще более напря-

женный комический тон. Однако, преобладает тип портрета с подчеркиванием одной искривленно-созерцаемой или гиперболически-выпяченной детали ¹⁶⁰:

«Рыжий жид с веснушками по всему лицу, делавшими его похожим на воробьиное яйцо»... («Тарас Бульба»).

«Тощий жид, несколько короче Янкеля, но гораздо более покрытый морщинами, с преогромною верхнею губою»... (ib.).

Но уже видна тенденция к сложному, беспорядочному сочетанию комических примет наружности, костюма и действий. Так, в «Повести о двух Иванах»:

«Агафья Федосеевна... нашла где то человечка средних лет, черномазого, с пятнами по всему лицу, в темно-синем, с заплатами на локтях, сюртуке, совершенную приказную чернильницу! Сапоги он смазывал дегтем, носил по три пера за ухом и, привязанный к пуговице, на шнурочке, стеклянный пузырек, вместо чернильницы; съедал за одним разом девять пирогов, а десятый клал в карман, и в один гербовый лист столь уписывал всякой ябеды, что никакой чтец не мог за одним разом прочесть, не перемежая этого кашлем и чиханьем»...

В «Арабесках» формы портрета именно этого типа имеют еще более причудливые и смешанные очертания, иногда разворачиваясь в целую серию комических нагромождений.

Эти приемы портрета, канонизованные Гоголем, усваиваются большинством писателей натуральной школы. Некоторые из них даже целиком (с ничтожными вариациями) переносят в свои произведения гоголевские «фигурки», или же составляют портреты своих героев из частей, взятых напрокат у Гоголя. Напр., М. Воскресенский в романе «Сердце женщины» так живописует старичка: «В прекрасное летнее утро... у моста сидел в старой шляпе, белом, засаленном сюртуке с костяными пуговицами, в канифасовых панталонах, толстенький и маленький старичок». «Библиотека для чтения» ¹⁶¹, комментируя стиль этого «портрета», замечала: «Этот роман что то сбивается на поэму».

Натуралистические портреты этого типа настолько однообразны, что совпадают во всех своих частях у писателей-натуралистов разной настроенности и неодинакового таланта.

Вот иллюстрации: «Шествие закрывал робкий Семяничкин, жиденький, маленький, желтенький, в мешковатом, как то неловко сидящем виц-мундире, и с вечно-слезившимся левым глазом». (Д. Григорович, «Лотерейный бал») ¹⁶².

«Сусликов — это был человек лет пятидесяти, среднего росту, сухощавый, жиденький, кисленький, вида самого кроткого, смиренного; отчасти, немного даже глуповатого; крошечное лицо его, усыпанное красными и синими жилками... серенькие глаза, лишенные ресниц, постоянно слезившиеся... широкая лысина, сливающаяся непосредственно с низеньким лбом... обрамлялась с боков жиденькими пучечками седых волос»... (Д. Григорович, «Капельмейстер Сусликов») ¹⁶³.

«... Молодой франт, лет 23, худенький, низенький, с неровными и искрошившимися зубами, с стрекозиными движениями, подслеповатый, горохового цвета лица». (Панаев, «Рассказы без начала и без конца»).

«Другой — лет 30, роста среднего, довольно неуклюжий, в енотовой шубе, с лицом немного измятым, но совсем чистоплотный, с усами двуличневого цвета, и в резиновых широких галошах». (Панаев, И. И., «Рассказы без начала и без конца») ¹⁶⁴.

У Тургенева, в сцене «Разговор на большой дороге»: «Аркадий Артемьевич Михрюткин, худенький человек, с крошечным лицом, унылым, красным носом и бурными усиками» ¹⁶⁵.

Из повести «Как люди богатеют», бар. Ф. Ф. Корфа (Современник, 1847, IV): «Управляющий был человек маленького роста, с довольно круглым брюшком и с коротенькими, но толстыми ногами» (206 стр.).

Конечно, определения лица набором уменьшительных «эпитетов с низким чувственным тоном» — лишь частный случай общей тенденции натурализма к портрету, состав-

вленному из склейки комических внешних атрибутов. Такой «портрет» был бы однообразен в своих формах у всех разветвлений натуральной школы, если бы уже в стиле Гоголя не были обозначены четко приемы его видоизменения. У Гоголя обычно портрет заменяет характеристику.

Но иногда портрет и характеристика переплетаются. Создается комбинированная форма, с комическими скачками от внешне-зрительных к психологическим определениям. Гоголь, при своем тяготении к разрушению динамики, к превращению действия в качество, естественно, пытался смешать также приемы статического портрета с характеристикой героя, его движениями, с его, как сказать, моторной характеристикой. Таким образом, у Гоголя выделяются два типа комической, портретной характеристики: *атрибутивный* и *атрибутивно-предикативный*. У них — много вариаций.

Примеры атрибутивного типа: «Чичиков... встретил почти все знакомые лица: прокурора с весьма черными, густыми бровями и несколько подмигивающим левым глазом, так, как будто бы говорил: «пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что то скажу», — человека, впрочем, серьезного и молчаливого; почтмейстера, низенького человека, но остряка и философа»...

Ср. в «Коляске»: «Сам генерал был дюж и тучен, впрочем, хороший начальник»...

Ср. в «Мертвых душах» — о Петрушке: «Характера он был больше молчаливого, чем разговорчивого; имел даже благородное побуждение к просвещению, т. е. чтению книг»... — с переводом описания в комически-«моторный» тип: «это чтение совершалось более в лежащем положении, в передней, на кровати и на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как лепешка»...

Формы портретов предикативно-атрибутивного типа встречаются еще в «Вечерах». Классическим примером их здесь является фигура головы из «Майской ночи»:

«Голове открыт свободный ход во все тавлинки... Голова угрюм, суров с виду и не любит много говорить. Давно

еще очень, очень давно, когда блаженной памяти великая царица Екатерина ездила в Крым, был он выбран в провожатые; целые два дня находился он в этой должности и даже удостоился сидеть на козлах с царицыным кучером. И с той самой поры еще голова выучился разумно и важно потуплять голову, гладить длинные, закрутившиеся вниз усы и кидать соколиный взгляд исподлобья. И с той поры голова, об чем бы ни заговорили с ним, всегда умеет поворотить речь на то, как он вез царицу и сидел на козлах в царской карете. Голова любит иногда прикинуться глухим... голова терпеть не может щегольства... Голова вдов; но у него в доме живет свояченица... Голова крив; но за то одинокий глаз его злодей и далеко может увидеть хорошенькую поселянку»...

Тот же принцип переплетения внешних определений, обозначений внутренних качеств и комически-детальных описаний действий и обстановки (правда, в более сложном стилистическом рисунке) — с контрастно-противоречивыми комментариями от рассказчика — определяет наброски портретов Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

Мозаическая лепка разнообразных деталей, относящихся к разным сферам, характеризует и портрет хозяина небольшого дома», в котором жил Чертков из «Портрета».

Бледнее намеки на другой, «звериный» тип портрета у Гоголя. Они даны в описании мимики героя («отвечал на то Иван Иванович с усмешкой, которая походила на гримасу обезьяны»).

Примеры из сочинений Гоголя ¹⁶⁶:

Описание внешности дается через «звериное», зоологическое сопоставление:

«Рыжий жид... скинул полукафтаны и, сделавшись в своих чулках и башмаках несколько похожим на цыпленка, отправился с своей жидовкой во что то похожее на шкаф. («Тарас Бульба») ¹⁶⁷.

«... Гайдук с усами в три яруса... Верхний ярус усов шел назад, другой — прямо вперед, третий — вниз, что делало его очень похожим на кота» ¹⁶⁸.

В «Портрете» о мужике на картине: «фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий более на индейского петуха в манжетах, нежели на человека»...

В «Мертвых душах»: «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя».

Ср. далее: «Здесь он усадил его в кресло, с некоторою даже ловкостью, как такой медведь, который уже побывал в руках, умеет и перевертываться и делать разные штуки»...

При такой манере рисовки внешности и действия и свойства персонажей определяются сравнениями «звериными», или метафорами зоологического порядка ¹⁶⁹.

В «Тарас Бульбе»: «Гайдук... пропустил сквозь зубы звук, несколько похожий на лошадиное ржание» ¹⁷⁰.

В «Вие»: «Погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто два быка, ставши один против другого, замычали разом» ¹⁷¹.

В «Невском проспекте»: «Козлиный голос разносчика дребезжал: «старого платья продать»...

Ср. в «Мертвых душах»: «Как он ни был степенен и рассудителен, но тут чуть не произвел даже скачек по образу козла».

В «Старосветских помещиках» характерна однорядность: «Как ни ужасно жрали все во дворе, начиная от ключницы до свиней, которые истребляли страшное количество слив и яблок и часто собственной мордою толкали дерево..., но благословенная земля производила всего... во множестве»...

В «Вие»: «... Проходивший мимо ремесленник, долго, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух»...

В «Коляске»: «Гости? Какие гости!...? Сказавши это, он испустил небольшое мычание, какое издает теленок, когда ищет мордою сосцов своей матери»...

В «Мертвых душах»: «Манилов... от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем».

Во внедрении этих типов сравнений и метафорических описаний в стиль портрета можно видеть отслоения в повествовательной прозе сказовых форм. Поэтому, эти же стилистические приемы наблюдаются в речах действующих лиц:

Чичиков — Коробочке: «Да, не найдешь слов с вами. Право, словно какаянибудь, не говоря дурного слова, дворняжка, что лежит на сене: и сама не ест сена и другим не дает»...

В повести о капитане Копейкине: «Один швейцар на крыльце, понимаете, с булавой: графская этакая физиономия, батистовые воротнички, как откормленный жирный мопс какойнибудь»...

«... Вот он совой такой вышел с крыльца, как пудель, которого повар облил водой, — и хвост у него между ног, и уши повисли»...

Звериная и, вообще, «животная» (в том числе и «орнитологическая») символика (в сочетании с вещной) — излюбленный фонд, откуда и последующие натуралисты черпали образы при рисовке лиц. Напр., у Е. П. Гребенки, в рассказе «Искатель места»:

«Тут страдали разные люди, похожие на изломанную флейту, и на раскрашенный бубен, и на утку в салопе, и на алебарду будочника под вуалью, и на фagот в сапогах»¹⁷².

Ср. в рассказе «Верное лекарство»: «птичьи» изображения:

«Худ кулик в апреле месяце, но вошедший посетитель, смею вас уверить, был хуже всех возможных куликов старого и нового света»¹⁷³.

В рассказе «Станный, жалкий и смешной случай» (Москвитянин, 1846, I):

«Дверь отворилась, вбежал офицер, волосы à la moujik, усики, как соболю лапки». (68 стр.).

«Невеста с огромными буклями, платье со шлейфом, голова убрана множеством белых и красных роз, так что маленькое ее личико похоже на мордочку кролика, который прячется под розовым кустом» (ib., 81 стр.).

У Григоровича, в рассказе «Лотерейный бал»: «... Состоящий в должности помощника бухгалтера Аристарх Виссарионович, у которого глаза были необыкновенно похожи на глаза болонки, которую баловница-барыня кормит мясом, т. е. тонули в каком то брусничном варенье» ...

Естественно, что представление действующих лиц «натурального» произведения в образах животных, имена которых прикрепляются к героям, определяя изображения их «типической физиономии», требует соответствующего подбора слов для выражения их поз, действий и «гримас». Напр., в «Петербургских углах» Некрасова: «Кирияныч, которому удалось раздавить еще паука, необыкновенно развеселился и каждый прыжок зеленого господина сопровождал трагическим хрюканьем, вроде хохота» ...

В рассказе «Милочка» («Отечественные записки», том XL, 1845 г.), Серг. Победоносцева: «Переваливаясь с боку на бок, как утка, толстая трактирщица проводила Николая Ивановича наверх, где отведена была ему особая комната» (стр. 321).

Эти приемы жили долго. Гончаров к ним прибегает часто при рисовке «Слуг старого века».

«Он (Валентин) исполнял свою должность аккуратно, шмыгая мимо меня по комнатам, как воробей, ступая на одну ногу легче, нежели на другую, едва касаясь ею пола» ... ¹⁷⁴.

«Ходил он (Антон), несмотря на громоздкость свою и на огромную ступню, тихо, ступая мягко, осторожно, как кот, или, пожалуй, как волк» ... ¹⁷⁵.

«Он (Степан) стоял передо мною, смотрел на меня добродушно и зорко своими карими глазами, не смигнув, как собака, ожидающая приказания своего хозяина» ¹⁷⁶.

У Григоровича в «Похождениях Накатова»: «Будьте уверены, сударыня, я справедлив ... и ... и вполне умею ценить достоинства, — произнес Накатов, пыжась, как индейский петух» ...

Конечно, говоря о «звериной» орнаментовке портрета, исследователь должен подчеркивать не только общую устре-

мленность натуралистической поэтики к «снижению» внешне-эффектных форм человеческого лица, тенденцию к «некрасивости» изображения, но и указать на тот круг «зоологических» символов, из которого натуралисты черпали краски для комической портретной живописи. Ведь ясно, что натуралистический стиль портрета мог располагать лишь теми зоологическими именами, которые не были связаны с возвышенными представлениями и которые не были прикреплены к торжественной, напряженно-эмоциональной, «ужасной», или, напротив, сентиментальной символике ¹⁷⁷. Поэтому и в творчестве Гоголя необходимо отличать от натуралистического романтически-ужасный цикл зоологических атрибутов ¹⁷⁸. Напр.:

«Ярость, ярость железная, могучая, ярость тигра вспыхнула на его лице». («Тарас Бульба»).

«Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска... Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая ужасным смехом адского наслаждения»... («Портрет»).

Оба описанных приема портретного изображения у натуралистов были связаны с формами типического воспроизведения комических героев, которые или, как в баснях, подводились под «звериные» разновидности, или же рисовались, как уродливые «фигурки».

Кроме портретов, ремарки автора описывали позы и движения.

Пародируя приемы рисовки поз и движений у Гоголя, Масальский подчеркивает склонность Гоголя замкнуть действия марионеток в узкий круг примитивно-комических отправления — плеванья, чиханья, утиранья носа и т. п. При этом, в пародии есть явное указание, что «живописание» этой «пластической, наглядной, осязательной натуры» обставлялось преувеличенно-детально воспроизведением того ритуала благочиния, которым в обществе «хорошего тона» окружены эти процессы. Дробность таких описаний, естественно, вызывала комическую уверенность, что эти движе-

ния составляют, если не основной, то все же существенный цикл «занятий» тех «знаменитых», а иногда и подчеркнуто-неприметных («этих всех господ, которых много на свете, которые с виду очень похожи между собою»...), «мужей», лики которых то патетически расценивает, то объективно-наглядно и беспристрастно воспроизводит автор.

Издевательства пародии Масальского в этом пункте лишь совпадают с постоянными упреками и насмешками противников натуральной школы по адресу тех писателей, которые прибегают к описаниям «à la Gogol». Так, «Сын Отечества» в рецензии на рассказ Бранта «Вечер на Петербургской стороне» («Воспоминания и очерки жизни», II ч., СПб., 1839 г.)¹⁷⁹, писал: «Довольны ли будут рассказом его читатели, а сам рассказчик остался очень доволен, ибо, как говорит г. Брант, «он самодовольно закрутил ус и дал в сторону три молодецких плевка, которые картечью рассыпались по полу». — «Видите, что плевки вошли ныне в моду в литературе»¹⁸⁰. Гребенке тот же журнал сделал упрек, что его герои, как и гоголевские, «плюются, сморкаются, бранятся, словно в харчевне»¹⁸¹.

В самом деле, достаточно присмотреться хотя бы к «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», чтобы убедиться, какую существенную роль в действиях гоголевских марионеток занимают действия, подобные плевкам и сморканиям...

«... Едва только вышел за ворота (Иван Иванович), как вспомнил ссору, плюнул и возвратился назад»¹⁸².

«... Иван Иванович, как человек чрезвычайно деликатный, плюнул только и промолвил: «Экая скверная баба»¹⁸³.

«... Иван Иванович плюнул от негодования и начал продолжать работу»¹⁸⁴.

Процесс сморканья целиком определяет характер секретарей по поветовым судам:

«Тарас Тихонович взял просьбу и, высморкавшись, таким образом, как сморкают все секретари по поветовым судам, с помощью двух пальцев, начал читать»...¹⁸⁵.

«Секретарь, сделавши обыкновенный свой приступ, который он всегда употреблял перед начатием чтения, т. е. без помощи носового платка, начал обыкновенным своим голо- сом таким образом» ... ¹⁸⁶.

Ср.: «Мальчик ... стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос» ¹⁸⁷.

Конечно, пародист имел в виду и эту деталь в характеристике Чичикова:

«... В приемах своих господин имел что то солидное и высмаркивался довольно громко» ¹⁸⁸.

Процесс чихания сопровождает описание дня Чичикова в доме Коробочки с момента пробуждения:

... «ту же (муху), которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул впросонках в самый нос, что заставило его крепко чихнуть — обстоятельство, бывшее причиною его пробуждения» ...

... «Одевшись, подошел к зеркалу и чихнул опять так громко, что подошедший в это время к окну индейский пентух ... заболтал ему что то вдруг и весьма скоро на своем странном языке» ...

У эпигонов Гоголя рисовка всех наиболее патетических сцен из жизни героев, описание их настроений в минуты одинокого раздумья, даже общая их характеристика — сопровождалась воспроизведением приемов нюханья табаку, плеванья, чиханья, сморканья и т. п.

Так Тимон Бурмицкий в рассказе «Бриллианты» (Из записок чиновника особых поручений) ¹⁸⁹ характеризует Доримидонта Ивановича:

«Он всегда улыбался, сердился очень редко и недолго, нюхал табак с чувством, с толком, с расстановкой» ...

«Доримидонт Иванович ... из табакерки вынимал значительную щепоть зеленого, неблагоприятного табаку и вместо носа клал его в рот, отчего он кашлял, плевал, чихал и бранил хромого будочника, который занимался приготовлением щекотливого зелья; наскучив одиночеством, Доримидонт Иванович созывал всю дворню и говорил очень хладнокровно: «Вы все, с позволенья сказать ... скоты» ...

У Гребенки в рассказе: «Искатель места» . . . «бедные путешественники, державшие путь к Адмиралтейству, вертелись как флюгера, строили ужасные рожи, выделявали отчаянные эволюции, сморкались, потирая глаза, и выплевывали беспрестанно полуснег, летевший прямо к ним в рот» . . .

Пародист очень тонко подметил те комические эффекты, которые в поэтике Гоголя вытекали из приуроченья речевых сцеплений из частиц и междометий к соответствующим позам и движениям. Косность речи тогда оказывалась не простыми спазмами — и дефектами, не мучительными потугами речи, которая прикрывает однообразным и разорванным фоническим покровом всевозможные смыслы, а получала характер как бы спотыкающегося аккомпанемента комических поз и движений. Естественно, что в этом случае часто должно было происходить противоречивое эмоционально и по непосредственному соотношению ассоциаций — столкновение фраз: разговорные клише вменялись в непривычную для них бытовую обстановку, а тягучие, спотыкающиеся вереницы междометий и частиц сопровождалась представлением несоответствующих им поз и мимики.

В пародии этот прием выставлен в таких сочетаниях: «Мое почтение . . . Что вы этаким манером как бы сказать не то, чтобы, а этак знаете ли? . . . Так говорил какой то господин, вертя в руках засаленную, суконную фуражку с измятым козырьком».

«Я тебе говорю, что ты продувной плут и умная каналья» . . .

«Так отвечал Иван Иванович, вытащив из кармана пестрый, каленкоровый платок, обошелся со своим носом посредством платка и плюнул в сторону два раза».

Конечно, комические формулы для живописания поз и сами по себе могли быть достаточно острыми по своему «низкому» чувственному тону и поэтому — не всегда соединялись с звуковым аккомпанементом. В этих случаях особенно ощутимы заботы Гоголя о подборе резких, вульгарных символов для обозначения поз и движений, или же наоборот, — об эвфемистическом, иногда намеренно сдержан-

ном, но полном намеков, или преувеличенно-торжественном указании на комическое действие. Пародист и это отмечает («сильно, с некоторым известным свистом, нюхнул и чихнул»... «обошелся со своим носом посредством платка»...) ¹⁹⁰. Он даже пародически оттенил тот способ определения предметов и действий, к которому прибегал Гоголь в комических описаниях: он представлял их «известными», лишая, поэтому, их более близких, характеристических определений или, наоборот, затем поясняя значение эпитета — «известный» в данном его применении.

Вот соответствующие примеры из «Мертвых душ»:

«Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода, т. е. именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах»... ¹⁹¹.

... «Купцы по торговым дням приходили сюда сам-шесть и сам-семь испивать свою известную пару чаю»...

«Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозга носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко»...

Генезис этой манеры рисовки поз, мимики и действий, сопровождающих разговор или независимых от речи, трудно мне в настоящее время проследить всесторонне. Его можно вести к Гоголю от Стерна и русских последователей «степнианской» традиции, — и в то же время корни его могли уходить и в другие «низкие» жанры чисто русского происхождения (романы, веселые повести и драматические действия). Но решительно следует утверждать, что этот прием рисовки движений и поз от Гоголя был воспринят всей натуральной школой, став характеристическим признаком ее поэтики. На это уже обратил внимание К. Леонтьев в своем рассуждении «О романах Л. Толстого». И, конечно, вынимает творчество Л. Толстого из рамок исторической перспективы Б. М. Эйхенбаум, когда объясняет приемы изображений действий и поз героев у этого художника исключительно влиянием Л. Стерна ¹⁹².

С «Предисловия» к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» тянется цепь примеров из Гоголя на разнообразные приемы комической рисовки поз и движений. Уже Рудый Панько с комической детализацией воспроизводит «странные» позы и движения:

«Не говоря ни слова, встал он с места, расставил ноги свои посреди комнаты, нагнул голову немного вперед, засунул руку в задний карман горохового кафтана своего, вытащил круглую, под лаком, табакерку, щелкнул пальцем по намалеванной роже какого то бусурманского генерала и, захвативши немалую порцию табаку, растертого с золою и листьями любистика, поднес ее коромыслом к носу и вытянул носом налету всю кучку, не дотронувшись даже до большого пальца, — и все ни слова» . . .

В предисловии ко второй части «Вечеров»: «он еще (Осип), когда говорит, то всегда щелкнет наперед пальцем и подопрется в боки» . . .

В повести об Иване Федоровиче Шпоньке: «У меня-с», говорил он (полковник) обыкновенно, *трепля себя по брюху после каждого слова* — «многие пляшут-с мазурку, весьма многие-с, очень многие-с».

В «Повести о том, как поссорились» . . . : «Даже отправлявший должность фельдегера и сторожа инвалид, который до того стоял у дверей, почесывая в своей грязной рубашке с нашивкою на плече, даже этот инвалид разинул рот и наступил кому то на ногу» . . .

В «Мертвых душах»: «Он непринужденно и ловко разменялся с некоторыми из дам приятными словами, подходил к той и другой дробным, мелким шагом или, как говорят, семеня ножками, как обыкновенно делают маленькие старички-щеголи на высоких каблуках, называемые мышинными жеребчиками, забегающие весьма проворно около дам. Посеменявши с довольно ловкими поворотами направо и налево, он подшаркнул тут же ножкой, в виде коротенького хвостика или на подобие запятой» . . . Ср. у Гребенки в повести: «Быль не быль и не сказка»: «Гутентаг . . . сделал

антрша и заскакал по зале, как волчок, пущенный рукою школьника» . . .

Воспроизводя в комически-детальной форме примитивные, «низкие» движения и позы «типов», как бы схваченных среди неподвижного болота их «быта», натуральная новела пользовалась часто, как предметом эстетической игры, приемом точной и повторной регистрации одного и того же действия («общечеловеческого» порядка), которое — по канону житейского благочиния — сочеталось с определенными репликами.

В пародии: «Архип Сидорович нюхнул и чихнул» . . .

«Желаю здравствовать» — сказал, привстав со стула Иван Иванович.

«Благодарю покорно», — отвечал Архип Сидорович, также привстав со стула» . . . и т. д.

В сущности — этот прием является обнажением комической сущности бытовых условностей, которые в действительной жизни автоматизованы. И этот лишившийся ясно ощущаемого предметного содержания автоматизм условной вежливости и разговорных клише, приуроченных к известной обстановке, натуралистами часто служил мнимой опорой «типического» изображения.

Сравни у Гоголя в повести о двух Иванах:

. . . «Не прикажете ли чашечку чаю?»

«Нет, весьма благодарю», — отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.

«Сделайте милость, одну чашечку!» — повторил судья.

«Нет, благодарю. Весьма доволен гостеприимством!» — отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.

«Одну чашечку!» — повторил судья.

«Нет, не беспокойтесь, Демьян Демьянович!» — При этом Иван Иванович поклонился и сел . . .

. . . «Не прикажете ли еще чашечку?»

«Не могу, весьма благодарен!» — При этом Иван Иванович поклонился и сел . . .

«Иван Иванович! сделайте дружбу, одну чашечку!»

«Нет, весьма благодарен за угощение». — Сказавши это, Иван Иванович поклонился и сел»...

В Мертвых душах» — Чичиков и Ноздрев за шашками:

«Знаем мы вас, как вы плохо играете!» — сказал Ноздрев, выступая шашкой.

«Давненько не брал я в руки шашек», — говорил Чичиков, подвигая тоже шашку.

«Знаем мы вас, как вы плохо играете», — сказал Ноздрев, выступая шашкой.

«Давненько не брал я в руки шашек!» — говорил Чичиков, подвигая шашку.

«Знаем мы вас, как вы плохо играете!» — сказал Ноздрев, подвигая шашку, да в то же самое время подвинул обшлагом рукава и другую шашку.

«Давненько не брал я в руки... э, э, это брат, что? отсади ка ее назад!» — говорил Чичиков»...

Все эти приемы рисовки поз и движений получают полное стилистическое освещение — лишь в связи с анализом диалога в натуральной новеле, так как диалог является их своеобразным аккомпаниментом.

Так в процессе анализа пародии выделяется третья языковая сфера натуральной новелы — драматический диалог. Но в пародии обнажены лишь наиболее примитивные схемы диалогического построения.

3. О натуральном диалоге. Разговорно речевой стиль строится так, что логическая связь между репликами разорвана. В то же время основное ядро реплик составляет бранный лексикон. И эти бранные формулы часто выступают окутанные эмоциональным тоном одобрения и сочувствия. Они воспринимаются тогда, как «похвальная» брань.

«Ты, братец, я вижу, большая бестия!» — отвечал на то Иван Иванович с усмешкой, которая походила на гримасу обезьяны... — «Я тебе говорю, что ты — продувной плут».

Использование Гоголем арсенала «низких» ругательств при организации косной разговорно-речевой стихии вызвало

сразу же резкий протест литературных староверов и блюстителей «светского» слога.

«Эпитеты Котляревского, иногда черезчур отважные, другие заменяют словами более гармоническими: *«подлец, свинья, каналья, нагружая свои картины пудами прибавочной грязи»* — пишет о Гоголе Сенковский (Библиотека для Чтения, том 57, 22 стр.)¹⁹³. Северная Пчела (1836, № 98) острела по поводу «Ревизора»: «Слова: *воняет, скотина, подлец, свинья* (особенно последнее словцо) встречаются так часто, что можно сказать: автор слишком пересолил свою свинину».

Если такое было отношение к этому приему комической стройки диалогической речи со стороны враждебных литературных групп, то «натуралисты» увидели в нем откровение и как будто старались вознаградить себя за долгое воздержание.

Вот объяснение ходатая по делам с камердинером (Финский Вестник, 1845, № 4) из нравоописательного очерка: «Лука Лукич»:

«Не редко ходатай по делам обнимал камердинера, приговаривая: *«каналья ты, Егор Иванович, да я сам шельма — вот мы с тобой и ладим, — а люблю я тебя, бестию!»* ... (8 ст.).

В повести: «Череп» Дм. Хрусталева (Москва, 1836 г., 2 ч.), стремившийся объединить механически разные форы стилей, в таких красках нарисована беседа Ржацкого с слугой Степкой:

«Стой! стой!» — закричал ужасным голосом Ржацкий. Бричка остановилась.

«Ах, ты, анафема! Ах, ты, шельма!» — кричал он, таская Степку за волосы, который еще спал. — «Встань, бестия! Ах, ты, мошенник! Да я тебя изувечу, каналья! Я тебя уломаю, как чорта!» ...

Комментируя это место, Сенковский предупреждал: «Начинается подражание слогу г. Гоголя — Яновского (Библиотека для Чтения, 1836 г., № 9—10, Лит. Лет., 12 стр.).

И в стилистический канон «натуральной» школы вошел принцип переполнения диалога «бранными» обращениями. Критики оппозиции справа постоянно глумились над этим приемом. «Сын Отечества» (1843 г., № 1) именно с этой точки зрения расценивал повесть Е. Гребенки: «Пруд» («Утренняя Заря», Альманах на 1843 год): «Ваши лица совершенные снимки с самых плохих из гоголевских героев. Они точно также, как и те, плюются, сморкаются, бранятся, словно в харчевне. «Поросычья морда! Продувная бестия! Свинья! Чорт знает! Будь я проклят, анафема!» — Все эти красоты мы уже прежде читали, на всех этих героев довольно насмотрелись в «Ревизоре» и «Мертвых душах», наконец, в новой комедии Гоголя: «Женитьбе».

В пародии можно видеть и намеки на определенные разговоры из «Мертвых душ», напр., Чичикова с Ноздревым:

«Ну, да ведь я знаю тебя: ведь ты большой мошенник — позволь мне, это сказать тебе по дружбе! Ежели бы я был твоим начальником, я бы тебя повесил на первом дереве».

«Ей богу, повесил бы», — повторил Ноздрев, — «я тебе говорю это откровенно, не с тем, чтобы тебя обидеть, а просто подружески говорю»...

«Всему есть граница», — сказал Чичиков с чувством достоинства, — «если хочешь щеголять подобными речами, так ступай в казармы»...

Ср. еще: «Эх, Чичиков! ну чтобы тебе стоило приехать? Право, свинтус ты за это, скотовод этакой»...

Бранный лексикон Гоголя в его стилистических функциях не изучен детально, хотя и есть у Мандельштама некоторые наблюдения над ним.

Поэтика натуральной новелы, санкционировав бранные формулы, как основной фонд для заполнения реплик натуралистического диалога, не изменила их стилистических функций и взаимоотношений с другими словесными рядами, а рабски пошла вслед за Гоголем.

В организации реплик далее останавливают внимание приемы «уснащенной» речи, которая вся складывается из столкновения «вводных слов», частиц, указательных местоимений

и наречий, сбившихся в кучу и неукрепленных никаким синтаксическим стержнем.

«Мое почтение, Иван Иванович, что вы *этаким манером*, как бы сказать, не то, чтобы, а *этак*, знаете ли» . . .

Гоголь этот прием речевого построения прокомментировал, дважды — в «Шинели» и «Мертвых душах». Почтмейстер . . . «уснащивал речь, множеством разных частиц, как то: сударь ты мой, *этакой* какой нибудь, знаете, понимаете, можете себе представить, относительно так сказать, некоторым образом и прочими, которые он сыпал мешками» . . .

Но эта система «уснащивания» могла находить в «сказе» функциональное обоснование особого рода: там она являлась своеобразным соусом или перцем, резко изменяющим «вкус» всего стилистического построения. В диалоге же «уснащающие» формы являлись заместителями знаменательных слов. Осуществлялась комическая подстановка: неопределенные по своему конкретному содержанию, лишенные реальных значений «частицы», выступая в роли субъективно-индивидуальных знаков, оказываются в то же время объективно беспредметными, создают какой то «местоименный» язык (ср. об Акакии Акакиевиче: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»).

У всех натуралистов этот прием организации реплик имел широкое распространение.

Сгустив те приемы построения разговорно-речевого стиля, которые больше всего поразили в творчестве Гоголя литературных староверов, Масальский пародически представляет гоголевскую манеру чередования реплик в форме бессмысленного обмена героев «уснащенной» речью и бранью. Освобожденные от всякой смысловой связи, реплики не двигают действия: они лишь механически сопровождают комические позы и движения марионеток, описываемые с перечислением всех внешних деталей.

Пародичность заключена здесь не столько в гиперболической упрощенности лексического подбора и в сгущении речевой нескладницы, сколько в подчеркивании логической связи между движением реплик, которые механически склеены.

... «Что вы этаким манером, как бы сказать не то, чтобы, и этак, знаете ли? *Вы меня понимаете?*»... Так говорил какой то господин...

«Ты, братец, я вижу, большая бестия!» — отвечал на это Иван Иванович... — «Ты, я вижу, глянул во внутренность моего сердца и постиг, понял, что там затаилось»...

И далее, совсем неожиданно, без всякого предупреждения, выступает новый собеседник с мнимым продолжением разговора:

«А ведь прелестна она, розанчик этакой, милашка! Обворожительна она предмет твоего сердца, Иван Иванович!» — продолжал Архип Сидорович»...

Таким образом, в контраст с объективно данною «нелепостью речи», сам автор ремарками как бы внушает читателю иллюзию естественности, реальной обычности такого диалога. И герои в соответствии с этим, говорят о полном своем взаимопонимании. Следовательно, пародист стремится обнажить, как психологическую основу гоголевских приемов построения диалога, сознательное одурачиванье читателя, издевательство над ним. Та же цель рельефно подчеркнута и в описании деятельного обмена вежливыми шаблонными приветствиями по поводу всеобщего чихания.

Заключение.

Пародия Масальского стремится в кривом зеркале воспроизвести момент психологического и идеологического оформления натуральной поэтики. Старые жанры исторической, фантастической, нравоописательно-юмористической, сатирической и философической повести отвергнуты. Выбатывается формальная структура натуральной новеллы. Ее генезис связывается с «неистойой» словесностью. Это

было общее мнение современников. И в нем есть доля истины. Сам Белинский, который в половине 40-х годов это отрицал, в начале их думал так. В «Отечественных Записках» он, ставя в связь увлечение народностью с влиянием Вальтер Скотта и французского романтизма, «школы ужаса», в которой «действительность... сбросила с себя всякое одеяние, явилась нагой и цинически естественной», порицал «тщание и усердие пишущей братии низшего разряда» в изображении «черни» и в воспроизведении диалектизмов и вульгаризмов. «Мужики с бабами, кучера и купцы брадатые, не только получили право гражданства в повестях и романах этих господ, но и сделались их единственными привилегированными героями. Удачное подражание языку черни, слогу площадей и харчевен сделалось признаком народности, а народность стала тождественным понятием с великим талантом, поэзией и «романтизмом»¹⁹⁴.

Правда, Белинский отделял от этой ветви Гоголя. Но ведь ясно, что Гоголь шел параллельной дорогой, подчиняясь тем же художественным импульсам и стремлениям. Из французской литературы пришла затем и страсть к типам и гражданский сентиментализм, и «социальная окраска» новеллы.

И вот в пародии отражается внутренняя борьба среди натуралистов в процессе выработки форм типического воспроизведения характеров и сюжетных стержней натуральной новеллы. Эти две проблемы выступают, как основные. Центр тяжести — от игры комическими возможностями «диалектического» и дефективного сказа, столь характерной для новеллы 30-х годов, переносится на систему объективного воспроизведения «типов» отрицательного характера, вставленных в рамку хоть и несложной, обыденной, но все же внутренне замкнутой сюжетной тематики. «Чистая натура», т. е. иллюзия отражения живой низкой действительности, как руководящий принцип, резко отделяла сюжетологию натурализма от других предшествовавших и современных литературных течений. Любовь запрещена. Красавиц не должно быть в новелле. «Рожи», «безобразные невесты,

манящие приданым», «подлецы, взяточники, буяны и глупцы», — вот основной фонд натуральных типов. На «умных» и «добродетельных» лиц наложен запрет. Сюжет должен быть несложен, прост. Он вращается вокруг материальных расчетов, «прозы жизни». Он — как осколок голой, повседневной жизни, без всяких замечательных событий, утопающий в мелочах каждого дня. Сюжет — лишь фон для создания типических физиономий и воплощения какой-нибудь идеи. Как манифест новой поэтики натурализма, воспринимались «Мертвые души» Гоголя, в которых все время звучат, внедряясь в ткань повествования, противопоставления натуральной тематики, натуральных «героев», натуральной манеры рисовки «сочинениям» литераторов из других лагерей. Тут был явный отход от чисто языковых экспериментов новеллистов 30-х годов. Намечался даже путь преодоления голых комических построений. «В искусстве только идея сама себе цель, а идея просветляет и облагораживает самые возмущающие душу явления действительности», — вещал тогда Белинский. . . . «С этой точки зрения, Фальстаф с ватагою, мистрисс Квикли и мисс Доль (у Шекспира) получают уже другое, высшее идеальное значение: они занимают место в драме Шекспира так же, как и в самой действительности. . . . Он изобразил их верно, чертами типическими, их язык груб, даже неприличен; но эта грубость и неприличие имеют свои границы. . . . Он не украсил, не смягчил, не облагородил их языка, чтобы не сделать его неестественным; но он сдержал его, не позволил ему говорить всего, чтоб не сделать его слишком естественным, и поэтому отвратительным» . . .

«Для искусства нет более благородного и высокого предмета, как человек, и чтоб иметь право быть изображенному искусством, человеку нужно быть человеком, а не чиновником 4 класса или дворянином. И у мужика есть душа, сердце, есть желания и страсти, есть любовь и ненависть, словом, есть жизнь. Но чтоб изобразить жизнь мужиков, надо уловить, как мы уже сказали, идею этой жизни, и тогда не будет ничего грубого, пошлого, плоского» (ссылка на «Ве-

вчера на хуторе» Гоголя)¹⁹⁵. Однако, Белинский предостерегает от увлечений голым комизмом диалектической речи, характерных для 30-х годов: . . . «Мы далеки от того, чтобы отнимать право у талантливого литератора касаться жизни простого народа; но мы требуем только, чтоб он это делал не по любви к мужицкому жаргону, не по склонности к лохмотьям и грязи, но для какойнибудь цели, в которой была бы видна человеческая мысль».

Так отыскивался сюжетно-идеологический стержень новеллы! Он нужен был для того, чтобы сдерживать центробежные силы языковых пируэтов, которые определяли ранее (в 30-х годах) композицию «гумористически-шутливой» повести. А, кроме того, на него — на этот стержень — легче нанизывались «типы». Эти «типы» неумолимо шли в литературу, как психологическая мотивировка разно-диалектических и жаргонных сказовых построений 30-х годов. «Сказ», отчасти разлагаясь на диалогические реплики, отчасти вливаясь тонкими струями в повествовательную прозу, уходил из литературы вместе с «языковыми масками». Нужны были теперь не изменчивые маски, которые сменял неоднократно рассказчик на протяжении одной новеллы, а устойчивые «типические физиономии», к которым прикреплялись психологически и этнографически (или диалектологически) выдержанные диалогические построения¹⁹⁶. Происходил отбор тех словесно-предметных сфер из диалектического жаргонного обихода, которые просачивались в повествовательный стиль. Этот отбор находился в связи с установкой принципов натуральной сюжетологии. А вся пестрая масса разнородного диалектического языкового материала, все аномалии разговорно-речевых образований — уходили теперь в диалог. В нем сосредоточились эффекты комических языковых воздействий. Но диалог требует психологической отграниченности и индивидуальной цельности собеседников. «Иван Иванович по характеру его . . . не может так говорить». «Тут будет ошибка в артистической отделке» . . . — заметил Цыпленкин, когда Петушков заставил своего героя произносить высокие, патетические речи.

Так речевые построения вводились в русло определенного языкового создания «типа» из известного социального круга. Естественно, что эта иллюзия бытового правдоподобия типического характера, привязанного к дефективной, дезорганизованной, вне-литературной речи, должна была поддерживаться целой системой приемов рисовки поз, движений, наружности героев. Драматический диалог обставлялся детальными ремарками режиссеров. Недаром авторы повести в пародии спорят на тему о необходимости исчерпывающих авторских указаний на позы и движения, которыми сопровождается диалог.

— «Тетерькин надиктовал, что Иван Иванович и Архип Сидорович привставали со стульев, когда они чихали, но где же сказано, что они сидели друг против друга. Я понял так, что они оба стояли»...

— «Вольно тебе было так понять. Они сидели»...

— «Нет, извини, стояли»...

— «Это пустая придирка! Они сидели»...

— «Этого не сказано. Это доказывает недостаточность картины, бледность колорита, детскость артистического такта»...

Процесс конструирования «натурального» художественного образа, нового «героя», Гоголем в «Мертвых душах» обставлялся детальными комментариями. Гоголь все время здесь подчеркивал боевой характер этой проблемы.

Таким образом, новелла 30-х годов существенно была деформирована. Создавались новые жанры повествовательно-письменной прозы — на основе сказового материала. Культивировались вульгарно-речевые и диалектические образования в диалоге. И эти пестрые узоры просторечных разговоров прикреплялись к типам из низших, «вне-литературных» слоев. «Снижение» языковых форм имело своим следствием снижение героев. И 40-е годы — это пора выработки форм типического воспроизведения разносословных героев низкой, комической окраски. Вульгарные, диалектические формы языка, входившие в литературу в 30-е годы, теперь находили своих литературных носителей, прикре-

плясь вновь уже не к рассказчикам, как маскам автора, а к героям литературных произведений, вовлеченных в динамику сюжета. Происходил процесс психологического закрепления новых языковых пластов, которые обнажены были прозой 30-х годов. Но основные принципы комического построения сохранились, лишь видоизменившись в зависимости от нового соотношения в новелле разных форм речи, письменно-повествовательной-сказовой и диалогической. А между тем установка на рисовку «типов» в рамках какого то примитивного сюжетно-идеологического движения требовала ослабления голого «балаганного» комизма, предполагала отсутствие «односторонности и крайности», иллюзию полноты восстановления. Белинский прямо настаивал на «идеализации» не в архаическом смысле сентиментально-романтического украшения природы, а в смысле «схватывания ни одного внешнего сходства, но всей души оригинала»...

Поэтому то он сначала горячо приветствовал гоголевскую патетику в «Мертвых душах», так как думал, что эта «суб'ективность заставляет автора проводить сквозь свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую»...

Вскоре Белинский осудил «мистико-лирический пафос», который отвлек Гоголя от натурализма к архаическому сентиментализму. Принцип «идеализации» превратился в требование «очеловечиванья» героев. Этим открыт был путь к социологической и социалистической интерпретации «типов», вошедших в натуральную новеллу 40-х годов. И эта была уже новая фаза в эволюции натуралистической поэтики, нашедшая себе отражение в комедии Н. Куликова: «Школа натуральная».

Такова схема этой эволюции: за формами вульгарной, диалектической речи пришли в литературу «типы», т.-е. комические герои, как субстраты разнословных языковых сознаний. Марионетки в художественном плане требовали своего перевоплощения, превращения в «людей». Процесс «человечения» «кривых рож» влек к гуманно-социалистиче-

ской интерпретации «низких героев», представителей «подлого» быта. Натуралистическая новелла получила социальную окраску, зазвучала, как революционный протест, нагрузившись социологическим содержанием. Об этих социологических надстройках и их функциях в художественной структуре натуральной новеллы, — свидетельства отыскиваются в пародии Н. И. Куликова.

3. КОМЕДИЯ Н. КУЛИКОВА: «ШКОЛА НАТУРАЛЬНАЯ»

1. Кружок «Современника» в Кривом Зеркале Куликова.

Представление о Гоголе, как единственном художественном вожде «натуральной» школы, побуждало ее врагов за материалом для пародий обращаться к произведениям Гоголя даже тогда, когда поэтика натуральной школы значительно усложнилась от сторонних воздействий. Увлечение социальными утопиями, влияние Белинского — идеолога «натурализма», «филантропические» и общественные тенденции французской литературы — все это привело к существенному преобразованию сюжетно-идеологического строя натуральной новелы, но не могло разорвать ее тесные связи с гоголевским стилем.

Общая манера языкового оформления, принципы повествования, приемы рисовки, воспроизведение «нелепостей» разговорного языка — во всей дробности его профессиональных, классовых и диалектических расслоений, гротескное нагромождение дефектно-речевых образований — словом, вся ткань «натуральной» речи была пропитана гоголевским рассолом. Поэтому пародисты 50-х годов в изображении внешнего быта натурализма карикатурно вместили намеки на «последователей Гоголя», а для стилистических отражений кривое зеркало направляли непосредственно на повести Гоголя. Так поступил Н. И. Куликов, «бывший режиссер Александринского театра в СПб. и драматический писатель». Сведения об этом можно почерпнуть из его «писем» и «записок», отрывки из которых, под именем «дневника режис-

сера» напечатаны в «Библиотеке театра и искусства» (1913 год, кн. III—VII). Речь идет о пьесе, которую писал Куликов осенью 1850 года «с претензией и умничанием, под названием: «Два рода воспитания») ¹⁹⁷. О ней в письмах режиссера, прежде всего, сообщается, что «в ней, кроме доброй цели, ничего предосудительного нет: порочные лица похожи на порочных, т. е. действительные на действующих, без чего и комедия не комедия» ¹⁹⁸. Несмотря на это, пьеса сначала была «торжественно запрещена». Однако — цензор переусердствовал, и Л. В. Дубельт, «не взирая на его «жесточайший рапорт», нашел пьесу «нравственной» и пропустил ее. Но все таки комедия не вышла нетронутой из цензурных скитаний. По сообщению Н. И. Куликова, «Дубельт... все пропустил, кроме *некоторых грязных выражений, и то не моих, а где я пародировал, т. е. подделывался под сочинения Гоголя и его последователей*»... ¹⁹⁹. Кроме того, этот «цензор дал автору литературный совет — превратить одного из героев — мальчика Митю, развращаемого натуралистами, из дурака в «доброе и невинное создание». Н. И. Куликов признал совет «верным и умным», переделал комедию, «спрятав сюжет, ради скорости, из 5 действий в 2», и «выпросил позволения назвать ее просто: «Школа натуральная», а не «Два рода воспитания», так как нашел это название более «соответствующим сюжету» ²⁰⁰.

Таким образом, в этой редакции пьеса эта имеет подчеркнутый характер литературного памфлета, в который вкраплена стилистическая пародия.

По «запискам» Куликова, которые образуют вторую часть «дневника режиссера», можно было бы предполагать, что этот драматург пародию на повести Гоголя вложил и в другую свою пьесу: «Дурочка». В печатном тексте эта страница записок читается так:

«Среда, 6 сентября ²⁰¹. Н. И. Филимонов привез «Дурочку»; я ему еще задал переделать кое что, — потом сам покрою... и, кажется, пьеса будет недурна. Ездил в Измайловский полк к офицеру Меняеву, взять у него пародию на повести Гоголя, для этой комедии» ²⁰².

Но в пьесе: «Дурочка», обе редакции которой — первоначальная, запрещенная цензурой, и переработанная автором — хранятся в Центральной Библиотеке Русской драмы, нет никаких литературных намеков. В ней, по признанию автора, он и Филимонов «подделывались к Офелии — на русский лад»²⁰³.

Естественно, возникает подозрение, что редактор, печатавший выдержки из «записок» Н. И. Куликова, сшил вместе два куска, которые относятся к разным пьесам. Хронологические сопоставления (сентябрь 1850 г., пьеса: «Натуральная школа» тоже писалась, начиная с 1 сент.) делают вероятным предположение, что пародия, за которой ездил Куликов к офицеру Меняеву, — и есть повесть Сургучева, вставленная в комедию: «Натуральная школа».

Эта комедия, по сообщению Куликова, имела успех. Но сам автор не был ею вполне доволен. Для оценки того освещения, в котором показаны в ней «натуралисты», литературной позиции драматурга и его художественного замысла характерны такие строки из его писем (от 7 дек. 1850 г.): «Мне еще с детских лет досадно было на Полевого за Карамзина, и в последние годы на молодежь, критикующую прежних добрых авторов; я носил досаду за пазухой. На площади бы, во услышании всех, мне хотелось поругать разбойников... вот я и выдумал раму, вставил в нее лица, да со сцены при тысяче зрителей осмелял их собственные произведения и отделал за неуважение к достойным — цель не трудная, зато и выстрел был меток. А что меня поругают некоторые, — так за правду я и люблю терпеть; впрочем меня и так давно не жалуют непризнанные гении: нет статьи Ф. Кони, в которой он не ругнул бы меня... Только моя пьеса до подобного давно убитого критика не касается... есть другие почище...»²⁰⁴). Эти признания — на фоне общих черт литературной и житейской физиономии Куликова — достаточно уясняют ту точку зрения — литературного старовера и общественного консерватора, с какой подошел он к обрисовке идеологии и эстетики натуральной школы.

В комедии: «Натуральная школа»²⁶⁵ — два отделения. Первое называется: «Гнездо умников». Оно целиком держится на сюжетном остоле первоначального замысла — противопоставить два рода воспитания. Потому, действующие лица выстроены по двум линиям: одна включает полковника Загибина — охранителя старых начал, восторженного поклонника Карамзина, Державина, Ломоносова и его племянницу Зинаиду. На перепутьи между ними и «натуралистами» стоят брат Загибина — профессор красноречия, который плохо «слышит и почти не может говорить», безхарактерный старик, превратившийся в игрушку собственного сына — литератора Никанора, и сын полковника — Митя, воспитываемый отцом в суровом режиме старых времен, но тайно подпавший под влияние натурализма. Воспитание Мити противопоставляется воспитанию Никанора и его друзей. Это — «натуралисты», разрушители добрых заветов старины. Так супруга Никанора написала повесть, в которой «дочь казнит отца и мать». И от этого сюжетно-идеологического стержня приходит в восторг сам вождь натуралистов — Сергей Сергеевич Сургучев: «Действительно, интересно, и в новом роде... Эта идея вас далеко поведет, Анна Ивановна»... Сургучев выставлен пошлым пасквилянтом, который за свои писания даже привлекался к судебной ответственности. Фабула вертится вокруг трех мотивов — эксплуатации состояния старого профессора — на издание натурального журнала, принудительного сватовства Сургучева к Зинаиде и соращения в гибельный натурализм несмышленного Мити. Эта — рамка, в которую вставляются литературно-полемиические намеки. Но в первом отделении таких выпадов и пародических характеристик почти нет. Здесь лишь вырисовывается рама и положение вставленных в нее героев. Только в сцене уловления Мити в сети натурализма слегка приподымаются литературные покровы над поэтикой «натуральной школы». Митя восторженно склоняется пред нею: «О! Я все понимаю! Живой разговор не подлежит никаким правилам... вот вы и пишите просто, неправильно, очень, очень хо-

рошо!...» «Ах! Если бы я мог также рочинять... научите с кого вы портреты пишете? Где эти удивительные разговоры слышите?». Никанор в ответ спрашивает: «Бывал ли ты на толкучем рынке, в обжорном ряду и еще в некоторых петербургских углах?»²⁰⁶.

Когда Митя с печалью должен был констатировать свою невинность в этом отношении, Никанор пообещался посвятить его в таинства натуральной школы и приглашает его на литературный вечер. На том и обрывается первое действие.

Отделение второе носит заглавие: «Литературный вечер» (сатира в стихах). Здесь — пародическая вершина.

Заседание открывается хоровым пением литераторов:

«Чтоб хорошо, с комфортом жить,
И пышно, и богато,
Не надо славой дорожить:
Нам надо злата, злата!»

В комментариях Никанора к этим стихам раскрывается, что «так говорит поэт и современник наш». Средством к обогащению литераторы готовы были считать издаваемый журнал — «толще нет журнала». Особенно оптимистически в этом отношении настроен Сургучев. Никанор, как издатель, не разделяет его радужных надежд, однако, в отчаяние не впадает. Он верит в таланты своих сотрудников:

«Хоть по миру пойду, а издаю журнал!
Сергей участвует, я сам работать стану.
И, наконец, таких сотрудников достану,
Что ахнешь! Вот сейчас к нам явится один.
Отец его добряк и важный господин,
А сын презлой, так злобою и дышет —
Презлые пасквили на всех знакомых пишет».

Но Анна Ивановна — супруга Никанора, которая проникнута скептицизмом ко всем, кроме Сургучева, даже к мужу, презрительно отзываясь об этом литераторе — Моргинове, как о «жалком фате».

Никанор резонно на это отвечает:

«А все таки — его читают на расхват!».

—и продолжает перечислять столпов своего журнала:

«Еще два гения: Чернилин и Оплаткин;
Уж этих сманивал (и Смирдин) и Печаткин,
Но я переманил...».

Анна Ивановна и об этих гениях невысокого мнения:

«Хорош триумвират!
Все трое грамоты не знают!

Но Сургучев смиряет ее негодование заявлением:

«Очень рад!
Я сам, вы знаете, не многому учился.
Однако, перед всей Россией отличился!»

Тем временем являются названные три гения. И, прежде всего, собравшаяся редакция журнала пьет за успех его. Моргинов сердится на Никанора за то, что он поместил его фамилию в числе сотрудников. Открыто выступать в печати он боится, не желая навлекать гнев отца:

Он, знаешь, старовер: ругает наш журнал
И презирует вас».

А, кроме того, — и другое препятствие:

Правильно писать и знаки расставлять
Мне хуже всякого на свете наказанья.

Никанор убеждает:

«Ты умница, остряк...
Пиши без правила, без знаков препинанья,
Теперь грамматика не значит ничего».

Инцидент этим исчерпывается. Никанор начинает знакомить литераторов с родственниками, прежде всего, с Митей.

«Он из Казани; к ним, представьте же,
в даль такую
Журнал наш долетел! . . . Тихонько от отца
Он все года прочел с начала до конца . . .».

Из расспросов выясняется, что журнал Митя брал у лакея соседа — Ивана Дудкина. А к нему был путь такой журнала:

Из Петербурга к нам один книгопродавец
Мешками целыми за каждый носит год:
Клянусь на ваш журнал большой везде расход . . .».

Издатель и супруга его смущены. Но Сургучев успокаивает самоуверенно:

«Там как бы ни было, нас все таки читают!
Вчитаются, поймут! Пророчу я успех:
Через год подписчиков мы отобьем у всех».

Вдруг приходит отец Мити:

«военный грамотей времен Карамзина».

Митя скрывается за ширмы, а полковник сразу же начинает расспрашивать о натуральной школе.

«Там у себя в глуши читаем спор журнальный,
Но духа не поймем мы школы натуральной . . .
Все начали с того, что старое бранят,
А новым старое никак не заменят;
Так растолкуйте мне!» . . .

Сургучев просвещает невежду:

«Извольте! Слышали вы верно о расколе,
Старообрядчестве, о свойстве разных сект?
Вот индивидуум . . . или простой субъект,
Сам заключаюсь в себе — не двигатель массивный,
Рельефно, может быть, сам выступит вперед,
Но пафос, творчество с ним вместе пропадет,
Как миф, как метеор вдали времен туманных . . .
Объекта же принцип в сочувствиях гуманных» . . .

Загибин не понимает ни слова. Никанор, выступив в роли толмача, объясняет, что по мнению Сургучева

«... тот отсталый и раскольник,

Кто прежних авторов так вызубрил, как школьник,
Из битой колеи вперед, ни тппрру — ни ну...

А мы не держимся старинных глупых правил...

И натуралистов вот девиз:

Иду своей тропой...

Не я за веком, век пусть следует за мной!...».

И в доказательство верности этих принципов Сургучев предлагает прочитать его последнее творение. Поэтика его — не очень затейлива: «Что вижу, то пишу: пишу, как говорю, к чему грамматика? Науки? Я творю! Натура мой девиз; воссоздаю натуру».

Никанор входит в раж и кричит:

«Теперь мы старую уьем литературу!

Да! Пусть сотрудник мой не знает ни аза...

Есть голова, рука, есть уши и глаза!

... Настал переворот формальный:

Словесность пользы ждет от школы

натуральной.

Затем читается повесть Сургучева. Вот она:

«Сентябрь в половине. В губернском городе N. N. в чугунную доску или в разбитый колокол, пришепетывая, пробило 11 часов ночи, но в городе все уже спало мертвецки, только пересвистывались вдали отдаленные петухи. Ночь была — настоящая северная ночь: и черно, и смуро, и сыро, и чорт ее не разберет, что тут такое было! Да еще на придачу в эту ночь шел дождик, и не то, чтобы дождик, а так какая то... этакая канальская изморозь, плесень... выедающая ворс на сукне».

Тут крики восторга прерывают чтение:

«Ночь, дождик, изморозь! Ну всякий видит,
слышит!».

Повесть все же продолжается:

«Губернский город разделялся на две части: первая половина называлась Тутовская, а вторая Притутовская. В Тутовской части жили все Иваны Сидоровичи, по прозванию — расплетай нога, а в Притутовской Сидоры Ивановичи — загребай рука. Иваны Сидорычи были не очень так, чтобы совсем и глупы, да и не совсем, чтобы уж и умны... были так себе; а Сидоры Иванычи были не то, чтобы умны, да и не то, чтобы совсем глупы, а тоже так себе!.. Женщины в этом городе делились тоже на две половины, а именно: на полноликих и худощаволиких. Первые были точно сметана, а вторые точно снятое молоко. Вообще же все жители этого города были самой обыкновенной человеческой физиономии, с той только разницей, что все поголовно были курносы, с чем и умирали.

В этот то городок, в описанную нами выше дождливую ночь въехал путешественник из столицы; цель его приезда свидание с родителями. При в'езде в город какая то грусть овладела им; в душе его чувствовался какой то хруст осенних листьев!! Вдруг кучер остановил лошадей и гаркнул: «Кто лежит?». Путешественник взглянул на улицу и увидел, что то распростертое в луже... он выскочил, поднял какого то индивидуума. Каково же было удивление нашего путешественника, когда при свете губернского фонаря, мигавшего огоньком с последнего рожка, он в разбитом загрязненном и окровавленном (лице) субъекта лежащего узнал своего отца!...»

Всех трогает повесть до слез. Лишь полковник остается в недоумении. Появляется из за ширм Митя, растроганный, в слезах, «немного навеселе» и заявляет отцу:

«Ты в школу вез меня? Не хлопочи об этом, Теперь и не учась я сделаюсь поэтом...»

Полковник возмущен и произносит обвинительный приговор над школой натуральной:

«Читал я образцы творений модных новых
Пустая болтовня писак пустоголовых,

С плеча вы пишете, была бы лишь рука,
Без правил нравственных, без правил языка.
Какие пошлые и грязные картины!
В помоях иль грязи житье-бытье скотины.
Иль неопрятный быт и низкий круг людей:
Там чешется мужик, там с запахом лакей...
И все описано с подробностью формальной!
Вот наши гении из школы натуральной».

И под защиту от них — «толпы молокососов», Загибин берет «красу и честь отчизны» — Карамзина («богатства он открыл родного языка»), Ломоносова:

«Вы жизнь проводите, валяясь по коври.
С тяжелой головой, с опухшими очами,
А в ваши лета он с котомкой за плечами,
Пешком переходя от града до села,
В отчизну знанье нес, как в улей мед пчела».
— и Державина («орел-поэт!»).

В заключение, конечно, натуралисты посрамлены. Неподвижные тела напившихся видит отец Никанора, лишает его доверенности на управление именьями и назначает опекуном полковника. Никанору предлагается вместо натурального журнала вести журнал своих расходов.

Мите полковник собирается дать урок «по настоящему» из «школы натуральной». Но все эти грома и молнии, которые мечут «староверы», не сломили самоуверенности Сургучева. Он предлагает свое сердце и руку Зинаиде. Ему указывают на двери. Изгнанием вождя натурализма и заканчивается комедия.

Фабулярная интрига — рамка. В ней нет нужды искать кусков действительности. Но герои окружены прозрачной сетью намеков. Журнал, который издают «натуралисты», вне сомнения, — «Современник». Для того, чтобы он был признан его современниками, достаточно было намека на тот проливной дождь афиш и реклам об издании журнала, который посылала в публику редакция²⁰⁷. Не трудно было

произвести подстановку подлинных имен и узнать членов редакционной семьи «Современника». Никанор — это И. И. Панаев. Так его литературный путь характеризует дядя: «Никанор напечатал повести — никто не покупает; журналисты его сочинений даром не берут; начал издавать свой журнал — и то на часть доходов папеньки. Это при его издании дают в придачу произведения с толкучего рынка, как битую посуду и старые голенища»... Здесь, конечно, — прежде всего, отражения тех толков, той «сенсации в литературном мире», которую вызвала выдумка Некрасова «давать при «Современнике» приложения». Тогда по словам А. Я. Панаевой, многие «печатно набросились на издателей «Современника», обвиняя их в том, что они прибегают к непозволительным средствам для приманки подписчиков, унижают журналистику в глазах публики, вероятно, скоро будут обещать своим читателям, по боченку селедок, по куску мыла и т. д.»²⁰⁸. Если, таким образом, эта биографическая деталь могла одинаково указывать и на Некрасова и на Панаева, то другие признаки — все принадлежат Панаеву.

У него были родовые поместья в Казанской губернии. И, что важнее всего: это у Панаева был старовер-дядя, который говорил словами полковника П. Загибина. Владимир Иванович Панаев, «воспевавший аркадских пастушков и пастушек», был для своего племянника в его юные годы источником внимания старой литературной школы²⁰⁹. Но когда тот перешел на сторону натурализма, «превосходительный дядюшка» метал перуны на беспутного племянника, так как В. И. Панаев (говорит А. Я. Панаева) не признавал современную литературу; по его мнению, Гоголю надо было запретить писать, потому что от всех его сочинений пахнет тем же запахом, как от лакея Чичикова²¹⁰. И те тирады, которыми он «с пеной у рта», разражался против Белинского, очень напоминают отзывы о «дрянях», «негодных писаках» полковника — любителя литературы²¹¹.

В связи с разоблачением этих имен легко стереть грим и с супруги Никанора — Анны Ивановны, которая также

предается сочинительству. Это — Авдотья Яковлевна Панаева. В намеках воспроизводится история ее произведения «Семейство Тальниковых, которое предназначалось для «Альманаха» Современника и подверглось цензурным гонениям. Бутурлин, председатель комитета (вспоминает об этом А. Я. Панаева) «собственноручно делал заметки на страницах: «цинично», «неправдоподобно», «безнравственно», и в заключение подписал: «не позволяю за безнравственность и подрыв родительской власти»²¹². Впрочем, и из других сочинений Панаевой (Н. Станицкого), в которых основной темой была всегда история женской души, можно было при желании извлечь мотив протеста против деспотизма родителей, напр., из повести: «Безобразный муж» (Современник, т. VIII, 1848 г.). Однако, если отождествить в пародии осмеиваемую повесть Анны Ивановны с «Семейством Тальниковых» А. Я. Панаевой, раскроется еще одна деталь комедийной фабулы — восторг от этого произведения С. С. Сургучева. По словам А. Я. Панаевой, такой отклик вызвало ее произведение в Белинском. Он уговаривал писательницу продолжать в том же духе... «Как же вам не стыдно было давно не начать писать? В литературе еще никто не касался столь важного вопроса, как отношение детей к их воспитателям и всех безобразий, какие проделывают с бедными детьми»²¹³.

Так приподымается покров и с Сер. Сер. Сургучева. Но в концепцию этого образа включены такие черты, которые не могут принадлежать Белинскому. В сущности лишь стиль его речи отражает обычные пародические отклики на статьи Белинского²¹⁴. Впрочем, в основу фабулярной ткани, на которой вырисовывается личность Сургучева, могли лечь легенды и о Белинском, ходившие среди его врагов²¹⁵.

Сам Белинский в «Мыслях и заметках о русской литературе» (1846 г. «Петербургский сборник») передавал отношение врагов к критику, мнение которого о «Ломоносове, Державине и Карамзине многими принято будет за *flagrant délit* злостного унижения наших литературных слав»: «Что

делать с таким критиком особенно если его мнения находят отзыв в публике? Больше нечего с ним делать, как кричать о нем сколько можно громче и чаще, что он унижает литературные славы, порочит Ломоносова, Державина, Карамзина, Батюшкова, Жуковского, даже Пушкина!.. Кстати, можно намекнуть, что он проповедует безнравственность, развращает молодое поколение, что он... по крайней мере — ренегат, если не что нибудь еще хуже»²¹⁶. Куликов и осуществил в своей пародии этот рецепт²¹⁷.

2. Стилистические осколки.

С стилистической точки зрения, пародия не представляет большого интереса, хотя и отражает остро ряд повествовательных приемов натуральной новеллы.

Отход от «сказа» осуществлен. Речь строится в плане письменного изложения. Однако, в этот стиль повествования внедряются отголоски сказовых построений. Иногда происходит разрыв четкой ткани рассказа низким «междометным» выкриком или набором неопределенных и указательных местоимений. «Ночь была настоящая северная ночь: и черно, и смуро, и сыро, и чорт ее не разберет, что тут такое было. Да еще на придачу, в эту ночь шел дождик, и не то, чтобы дождик, а так, *какая то... такая* канальская изморозь...».

Так было и у Гоголя в «Мертвых душах». Сенковский осмеивал эту «риторику нового рода»: «Самый сильный эпитет у него — *чорт его знает*; самое положительное указание — *бог его знает*, а когда уж хочет он определить предмет с необыкновенной точностью то употребляет *какой то*» («Библиотека для чтения», 1842, т. 53, стр. 35). Тот же критик в рецензии на «сочинение К. Аксакова»: «Несколько слов о поэме: «Похождения Чичикова» или «Мертвые души» писал: «Эта брошюра имеет целью доказать, что автор поэмы «Похождения Чичикова» — Гомер, а сама поэма «Похождения Чичикова» — Илиада; что в «Илиаде» является Греция с своим миром», а в эпическом созерцании автора поэмы

«Похождения Чичикова» является чорт знает что, но тоже со своим миром»...

Ср. в «Мертвых душах»: «... «Собравшееся ныне совещание, было совершенно другого рода: оно образовалось вследствие необходимости, не о каких либо бедных или посторонних шло дело: дело касалось всякого чиновника лично; дело касалось беды, всем равно грозившей, стало быть, поневоле тут должно быть единодушнее, теснее. Но при всем том вышло чорт знает что такое»...

И рядом с этим — в разговорной речи: «... Ноздрев понес такую околесину, которая не только не имела никакого подобия правды, но даже, просто, ни на что не имела подобия, так что чиновники, вздохнувши, все отошли прочь; один только полицмейстер долго еще слушал, думая, не будет ли, по крайней мере, чего нибудь далее; но, наконец, и рукой махнул, сказавши: «Чорт знает, что такое!»...

Другие примеры — в повествовании: «Не в немецких ботфортах ямщик: борода, да рукавицы, и сидит чорт знает на чем»...

... Дом выбрал (Собакевич) этакой крепкий, чтобы потолок не проломился и можно бы в нем жить благополучно»...

Эти крутые обрывы повествовательной прозы в «сказовой» строй являют последнюю фазу процесса растворения сказовой речи в повествовании. Тяготение к комбинации сказовых приемов с другими формами новеллистического стиля у Гоголя начинает ясно обнаруживаться в натуралистическом плане со времени «Невского проспекта», «Носа» и «Коляски». Работа над «Шинелью» чрезвычайно показательна для выяснения мотивов, принципов и композиции этих сцеплений разных видов художественной речи, в процессе создания новой структуры повествовательной письменной прозы. «Сказовые» конструкции, разрушаясь, наполняют повествовательную речь, представляющую, как объективно-«авторское» воспроизведение мира явлений, новыми лексическими и синтаксическими формами, новыми приемами словесных переходов. Композиционная динамика произведения кажется не связанной непосредственно и исключительно с пред-

метной целью, которая разворачивается в одной плоскости — прямолинейно, а как бы определяется последовательностью сдвигаемых, на основании эмоционально-смысловых, «беспредметных» соотношений, частей разных словесных сфер. Поэтому, иногда сохраняется смутное ощущение «фикции» сказа, как в «Шинели». Но, стремясь к достижению иллюзии полной объективности «натурального» воспроизведения и допуская лишь лирическую или морально-дидактическую интерпретацию художественно-объективированной природы со стороны автора, Гоголь в повествовательной прозе «Мертвых душ» отказывается и от «фикции» сказа, от «сказовой окраски», и лишь изредка играет неожиданными прорывами в «сказовый» строй.

Так: ... «Следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, живыми красками их душевные качества; но для автора это очень трудно. С одной стороны, останавливает его неограниченное почтение к супругам сановников, а с другой стороны ... с другой стороны, просто, трудно. Дамы города N. были ... нет, никаким образом не могу: чувствуется, точно, робость».

Вот в пародии и отражены усвоенные натуральной новеллой конца 40-х годов принципы такого построения повествования, с неожиданными скачками в сказовую тональность.

В пародии, прежде всего, воспроизводится стиль пейзажа, характерный для натуральной новеллы, стиль, генетически восходящий к «Мертвым душам». Натуралистический пейзаж складывался из стилистических элементов, контрастирующих с сентиментально-романтическими формами. Красочные тона заменялись неопределенно-серым колоритом. Вслед за четким воспроизведением реально-обыденной обстановки, путем точного, делового обозначения вещей и явлений, на этом грязно-сером фоне суммарно рисовался ряд «сцен и разговоров», вызывающих «отрицательную» или комическую реакцию. Так, в «Мертвых душах»: «Были уже густые сумерки, как подъехали они к городу. Тень со светом перемешались совершенно, и, казалось, самые предметы перемешались тоже. Пестрый шлагбаум принял какой то не-

определенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе . . . фонари еще не зажигались, кое где только начинали освещаться окна домов, а в переулках и закоулках происходили сцены и разговоры, неразлучные с этим временем во всех городах, где много солдат, извозчиков, работников и особенного рода существ, в виде дам в красных шالях и башмаках, без чулок, которые, как летучие мыши, шныряют по окрестностям» . . .

И далее этот натуралистический пейзаж преднамеренно сопоставляется с романтическим: «Изредка доходили до слуха какие то, казалось, женские восклицания: «Врешь, пьяница, я никогда не позволяла ему такого грубиянства!», или: «Ты не дерись, невежа, а ступай в часть, там я тебе докажу!» . . . Словом, те слова, которые вдруг обдадут, как варом, какогонибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу, когда, возвращаясь из театра, несет он в голове испанскую улицу, ночь, чудный женский образ с гитарой и кудрями. Чего нет и что не грезится в голове его? Он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по будничному щеголять перед ним жизнь» . . .

Тот пейзаж, который рисуется в пародии, находится в связи с такими описаниями из «Мертвых душ», выдержанными в расплывающихся, бледных красках:

«Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат». Но прилеплены сюда куски из описания ночи — «слепой, темной, готовой посинеть от приближающегося рассвета», ночи, в которую Коробочка выехала в город, и тогда «пересвистывались вдали отдаленные петухи» . . . «Малый в куртке из пеструшки был уже потом стащен за ноги, ибо спал мертвецки» . . .

Вместе с тем, пародически обнажается влечение натуралистов сочетать в пейзаже зрительные эффекты с «неприятными» акустическими представлениями». («Ну, всякий видит, слышит»):

«В губернском городе в чугунную доску или в разбитый колокол, пришептывая, пробило 11 часов».

В «Мертвых душах» — демонстрация картины, «совершенно заснувшего города», сопровождается таким аккомпаниментом: «В отдаленных улицах и закоулках города дребезжал весьма странный экипаж... Шум и визг от железных скобок и ржавых винтов разбудили на другом конце города будочника, который, подняв свою алебарду, закричал спросонья, что стало мочи: «кто идет?»...»

Если все приемы рисовки ведут непосредственно к основному фонду натуралистических описаний 40-х годов — к «Мертвым душам», то указания на «дождь, изморозь, как излюбленные атрибуты натурального пейзажа, покоятся на более широком художественном материале. Картины грозы, застигшей Чичикова на пути от Манилова к Собакевичу, не предстояла глазам пародиста. И, вообще, в творчестве Гоголя осенний слякотный пейзаж, как фон, на котором разыгрывается все действие новеллы, не выступает определенно. Он дан, как эмоциональная рамка, в контрастном рефрене «Повести о двух Иванах». Но стилистические аксессуары его здесь несложны — и, кроме того, они сразу же обставлены эмоциональными пояснениями, выдавая сентиментальную природу пейзажа: «Я ехал в дурное время. Тогда стояла осень с своей грустно-сырою погодою, грязью и туманом. Как-кая то ненатуральная зелень, — творение скучных, непрерывных дождей, — покрывала жидкою сетью поля и нивы, к которым она так пристала, как шалости—старику, розы—старухе. На меня тогда сильное впечатление производила погода; я скучал, когда она была скучна»...

В «петербургских повестях» Гоголя указания на «проливной дождик», как фон натуралистических сцен, встречаются (ср. «Записки сумасшедшего»), но не играют заметной композиционной роли. Правда, сохранился один отрывок (из

неизвестных повестей), целиком посвященный описанию петербургского дождя в «натуральных» красках.

«Дождь был продолжительный, сырой... Серо-дымное небо предвещало его надолго. Ни одной полосы света. Ни в одном месте, нигде не разрывалось серое покрывало... Тускло мелькали вывески; еще тусклее над ними балкон, выше его еще этаж, наконец, крыша готова была потеряться в дождливом тумане»... и т. п. ²¹⁸.

Но в этом отрывке еще явственно проступают сказовые приемы периода «Невского проспекта».

Таким образом, в пародии Н. Куликова в стиле пейзажа намечается выход за пределы творчества Гоголя к отражению общих приемов построения натуралистической новеллы.

Тематически — осень, дождь, грязь — чаще всего были центрами словесных сфер, среди которых кружился пейзажный стиль натуральной новеллы. В этом подборе символов проявлялось сознательное «опрозаичиванье» пейзажа, как реакция на его романтические формы. Ив. Балакирев (Н. Полевой) в своих «Былях и небылицах» — «Философически-филантропически - гумористически - сатирически - живописных очерках» писал: *«Время было, кажется, довольно прозаическое: дождь, грязь, сырость, холод, туман — и в моем кармане ни гроша (стр. 20).*

Так — у Григоровича. В заключении «Петербургских шарманщиков»: «Случалось ли вам итти когданибудь осенью поздно вечером по отдаленным петербургским улицам?

... Дождь с однообразным шумом падает на кровли и мостовую; холодный ветер дует с силой и, забиваясь в ворота, стонет жалобно; улицы пусты, кое где плетется разве запоздалый пешеход, или тащится извозчик-ночник, проклиная ненастье; но скоро все утихает, изредка только слышится продолжительный свист на каланче или скрип барки, качаемой порывами ветра»... (Соч., т. I, стр. 28).

В рассказе «Деревня»: «Осень. На дворе холодно; частый дождь превратил улицу в грязную лужу; густой туман затянул село, и едва виднеются, сквозь мутную сквознину его,

ветхие лачуги и обнаженные нивы. *Резкий ветер раскачивает ворота и мечет по поляне с каким то заунывным, болезненно-хватающим за сердце, воем груди пожелтевших листьев»* . . . (Соч., т. I, стр. 90).

В рассказе «Бобыль»: «Темная осенняя ночь давным давно окутала сельцо Комково . . . Мелкий дождь падал по-полам со снегом; холодный ветер гулял протяжно в отдаленных полях и равнинах» . . . И далее, среди описания праздника, мелькают указания на «бурю, слякоть и темноту», на «суровый голос бури, которая с ревом и свистом пробегала по обвалившимся плетням и лачугам» . . . (т. I, стр. 257).

В рассказе «Мать и дочь»: «Была глухая, суровая осень. . . Небо было тускло и мрачно; длинные тучи, чернильного цвета, медленно подымались на севере . . . Несмотря на раннюю пору утра, окрестность сохранила такой вид, как будто день приближался к вечеру, и сумерки начинали окутывать промерзлую землю. (Соч., т. I, стр. 378).

Припомнить можно и пейзажные рисунки Достоевских.

В стиле пейзажа, описание путем скопления определений с отрицательным, неприятным «чувственным тоном», которые сначала выстраиваются в стройный предметно-смысловой ряд, а затем опрокидываются фигурой умолчания или эмоционально-беспредметным обобщением (и черно, и смуро, и сыро, и чорт его не разберет, что тут такое было . . .), — соединено в пародии с заикающимся приискиванием явлению нового имени через отрицание прежнего термина . . . «да еще на придачу в ту ночь шел дождик, и не то, чтобы дождик, а так, какая-то . . . этакая канальская изморозь, плесень . . . , выедающая ворс на сукне» . . .

Ср. в повести бар. Ф. Корфа «Как люди богатеют» («Современник», 1847 г., т. IV): «Лицо он имел очень некрасивое, похожее на кулич, спеченный на худых дрожжах, как то плоско, тяжело, не знаю, право, как бы выразить, а так как то... Нет, никак не могу выразить. Я знаю только, что оно было как то скверно» . . . (стр. 206).

Но чаще этот стиль в пейзаже освобождался от фигуры умолчания, иногда даже от скопления эпитетов, а сводился к примирению противоположных или различных имен в одном — среднем, или в двух — «промежуточных».

Так, у Гребенки, в повести «Искатель места» — фон действия изображается: «В октябре прошлого 1842 года была в добром городе Петербурге погода не очень дурная, но и не отличная. Морозу не было, свежий сырой ветер тянул, как по трубе, по Невскому проспекту от Адмиралтейства к Знаменью, и осыпал прохожих чем то холодным и неприятным, особливо, когда это вещество попадало за галстук: пока летело оно, то очень походило на снег, а, падая, рассыпалось дождиком, словом, это был полуснег и полудождь: как я полагаю, хитрое изобретение XIX века» ²¹⁹.

Далее — новые слова, путем каламбурных сопоставлений, подводятся под известную семантическую категорию:

«Ведь есть же полу-меринос, полу-шампанское, полу-бархат, почему же не быть полу-снегу? Оно должно быть и дешевле».

К пейзажу примыкает в пародии прием обобщенной характеристики всей изображаемой среды, путем параллельного созерцания двух шеренг, двух рядов, отделенных один от другого какой нибудь внешней чертой. Получается контрастный параллелизм двух словесных цепей, создаваемый чисто стилистическими средствами — системой хиастических расположений одних и тех же символов в каждой цепи, префиксацией одних слов, сопоставлением терминов с противоречащими значениями.

«Губернский город разделялся на две части:

первая половина называлась *Тутовская*.

В *Тутовской* части жили все *Иваны Сидоровичи*, по прозванью *Расплетай-нога*,

а вторая — *Притутовская*,

а в *Притутовской* — *Сидоры Ивановичи* —

— — — — —

Иваны Сидоровичи были не очень так, чтобы совсем и глупы, да и не совсем, чтобы уж и умны... были так себе;

Загребай-рука;
а Сидоры Ивановичи были не то, чтобы умны, да и не то, чтобы совсем и глупы, а тоже так себе...

Женщины в этом городе делились тоже на две половины; а именно:

На полноликих,
Первые были точно сметана,

и худощаволиких.
а вторые — точно снятое молоко.

Этот прием схематической классификации, покоящейся на чисто внешнем признаке (чаще всего, это контрастное и при том чисто словесное раздвоение), обычен у Гоголя. В пародии ясна тенденция к отражению таких мест «Мертвых душ»: «Мужчины здесь, как и везде, были двух родов: одни тоненькие, которые все увивались около дам, имели... весьма обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды, или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц... Другой род мужчин составляли толстые, или такие же, как Чичиков, т. е. не так, чтоб слишком толстые, однако ж и не тонкие. Эти, напротив того, косились и пяtilись от дам... Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки»...

Парность, как принцип классификации, и притом парность контрастная, наблюдается и в системе перечислений и в параллелизме имен... (Селифан и Петрушка) ... «вошли в низенькую, стеклянную, закоптившуюся дверь, приводившую почти в подвал, где уже сидело за деревянными столами много всяких: и бривших и небривших бороды...

Ср. образы дяди Митяя и дяди Миняя: «Сухощавый и длинный дядя Митяй, с рыжей бородой, взобрался на коренного коня и сделался похожим на деревенскую колокольню, или, лучше, на крючок, которым достают воду в колодцах»...

«Дядя Миняй, широкоплечий мужик, с черной, как уголь, бородою, и брюхом, похожим на тот исполинский самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка, с охотой сел на коренного, который чуть не пригнулся под ним до земли» . . .

. . . «Верно им (деньгам) суждено быть погребенными до тех пор, покамест отец Карп и отец Поликарп, два священника его деревни, не погребут его (Плюшкина) самого? . . .».

Тот же принцип словесного раздвоения можно наблюдать в сопоставлении Кифы Мокиевича и Мокия Кифовича, в сравнительной характеристике Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича ²²⁰.

Тот же принцип контрастного параллелизма обнаруживается и в разграничении «господ большой руки» от «господ средней руки», на основании желудка.

У натуралистов 40-х годов этот прием переносится в предметно-логический план и лишается тех тонких словесно-каламбурных сцеплений, которые характеризовали его функции в стиле Гоголя.

Напр., в повести Сергея Победоносцева «Милочка» («Отечественные записки», 1845 г., т. XII):

«Николай Иванович принадлежит к разряду чиновников счастливых, заметьте это. Есть, видите ли, два разряда чиновников: счастливые и несчастные. Одним служба и жизнь (служба и жизнь — синонимы) улыбаются, другим делают самую глупую гримасу. В департаментском мире первые пользуются уважением и вниманием; другие, как парии, остаются никем незамеченными, слоняются весь свой век около столов своих, как тени умерших, которых неумолимый Харон отталкивает от берегов Стикса.

Счастливые и несчастные чиновники разнятся между собою во всех отношениях . . . Поэтому и наружность их не одинакова. Одни — цветущие здоровьем и силою, другие — усталые, истомленные жаждой и голодом путники. Лицо одних кругло, как полнолуние, свежо и розово, как лесное зрелое яблоко, тогда как лицо других бледно и вытянуто, как та же луна, только в первой четверти» (стр. 284).

Как в этой иллюстрации из повести Победоносцева, так и в пародии и у Гоголя, в связи с этим принципом контрастного параллелизма характеристических описаний, находятся некоторые формы портрета: ведь, в натуральной новелле портрет и характеристика сплетаются.

В стиле портрета характерно пародическое обнажение стремления натуралистов к «серединности», к балансированию между крайностями, к устранению всего индивидуального, к словесному прикрытию характеристики общими, расплывчатыми формулами вульгарно-разговорной речи, или к выделению одной внешней, несущественной черты, которая затем расцвечивалась изысканными сравнениями.

«Серединность» выражалась укоренившимся после «Мертвых душ» приемом отрицания двух полярных свойств и противопоставления им нейтрального эпитета, иногда даже без такого противопоставления. Напр., в «Мертвых душах» портрет Чичикова: «В бричке сидел господин: не красавец, но и не дурной наружностью, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж, и не так, чтобы слишком молод».

«Был с почтением у губернатора, который, как оказалось, подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой»...

«Приезжий гость и тут не уронил себя: он сказал какой то комплимент, весьма приличный для человека средних лет, имеющего чин не слишком большой и не слишком малый»...

«... Складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж, и не так, чтобы тонок»...

В этой тенденции к «серединности», к нивелировке резких отличий можно видеть обнаружение новых принципов натуралистической рисовки, которые противопоставлялись как возвеличивающей яркости романтического портрета, так и уродливой искривленности комических марионеток в новеллах 30 — начала 40-х годов.

В этом смысле очень показателен тот сдержанно-иронический тон, в котором ведется описание увлечения Чичикова на балу губернаторской дочкой — при постоянном

контрастном сопоставлении его речей и поведения с героями «повестей наших светских писателей» — с «Звонскими, Линскими, Лидиными, Грениными и всякими ловкими военными людьми».

«Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви; даже сомнительно, чтобы господа такого рода, т.-е., не так, чтобы толстые, однако ж, и не то, чтобы тонкие, способны были к любви; но при всем том, здесь было что то такое странное, что то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить: ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где то вдали, скрипки и трубы нарезывали где-то за горами, и все подернулось туманом, похожим на небрежно замалеванное поле на картине. И из этого мглистого, кое-как набросанного поля, выходили ясно и оконченно только одни тонкие черты увлекательной блондинки...

Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы на несколько минут в жизни обращаются в поэтов, но слово *поэт* будет уже слишком»...

Именно в этой «минутной» поэтизации «натурального типа» надо искать истока тех приемов рисовки «микроскопической личности», которые культивировали игру контрастами (ср. у Достоевского, Буткова и др.).

Но пародия отмечает лишь голый принцип — без его функционального истолкования.

Этот прием описания, выливавшийся в определенную синтаксическую схему, с несущественными вариациями повторяется у большинства натуралистов 40-х и начала 50-х годов.

Ср. в повести М. Достоевского «Дочка»:

«Роста он был среднего, не толст, но вовсе не тонок, а так, мужчина, что называется, плотный» ²²¹.

В стиле портрета сохраняется также система вещных сопоставлений, ведущих к «продуктовой» области:

«Первые были точно сметана, а вторые — точно снятое молоко».

В «Мертвых душах» Гоголя: «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское — круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками» ...

«У иных (палатских чиновников) были лица — точно дурно выпеченный хлеб» ...

И, в заключение, вся портретная характеристика замыкается комическим обобщением, подведением жителей описываемого города под нормы «самой обыкновенной человеческой физиономии» («с той только разницей, что все поголовно были курносы, с чем и умирали»).

Тут — отражение манеры натуралистов подчеркивать «обыкновенность», «обыденность» («общечеловеческую») свойств и действий комических персонажей.

На этом стилистическая пародия на гоголевские приемы обрывается. Далее и стиль, и тематика резко меняются. Явные звучат намеки на Белинского. Отмечается своеобразие идеологического наполнения натуральной новеллы.

3. Идеологические дополнения.

В пародии Н. И. Куликова намеренно разорван стилистический покров натуральной новеллы. И тогда обнажилась та тематика, которую она стала наполняться в 40-х годах, после появления «Мертвых душ», особенно «Шинели» Гоголя. Эта тематика представляется Н. И. Куликову революционной, разрушительной для семьи и государства. Поэтому он в своей пародии выставляет, как одну из идей натурализма, ниспровержение авторитета отцов. Борьба отцов и детей, конечно, остро должна была проявиться, когда натуральная новелла — к своей поэтике голой, «неумной» натуры, как антитезиса «украшенной природы», присоединила принцип сентиментально-гражданской, социалистической проповеди. И в пародии Н. Куликова чрезвычайно важно это подчеркивание идеологического момента в кон-

струкции натуралистической новеллы половины и конца 40-х годов.

Необходимо восстановить те вехи, по которым происходило движение натурализма от комедии-фарса-новеллы к новелле идеологической. В 30-х годах предвестники натурализма вырабатывают свои художественные принципы несколько в стороне от тех писателей, которые, «отвергая старую французскую теорию во имя романтизма, первые подали соблазнительный пример выводить в романе лица низших сословий, даже негодяев»...²²² (Вороватых, Ножовых и т. п.). Идя разными дорогами, пользуясь разными сюжетными схемами, эти предтечи натурализма (и во главе их — Гоголь) производят коренную ломку форм литературно-художественной речи. Они подчиняются тем же эстетическим импульсам, проходят через те же этапы, что и большинство их современников. Но они — революционеры формы. И прежде всего они производят революцию в самих принципах отбора словесного материала. Консервативным формам книжной, «высокой», очищенной речи, закованной в нормированные синтаксические схемы логической грамматики, они противопоставляют дефективный алогизм грубых, «вульгарных» языковых явлений из разных диалектических сфер разговорной речи — полуинтеллигентской, профессиональной и простонародной. Происходит игра комическими уродствами нового материала, особенно резко ощущаемыми на фоне высоких романтических форм у тех же писателей, без всяких психологических и идеологических задач. Языковой материал сам по себе, подчиняясь имманентным нормам, разрушает старые жанры и старую сюжетологию. Но хаос того нового художественного мира, хаос, в котором была своя телеология эстетического протеста, иногда даже основанная на старых, напр., стернианских, устремлениях, — был преодолен явлением героев, «типов». В сущности у Гоголя оба эти процесса — ломки стилистических форм через канонизацию захолустной, диалектической и жаргонно-профессиональной речи — и создания новой манеры рисовки «героев» — развивались параллельно.

Однако, сначала — эскизы комических марионеток лишь оттеняли своеобразие языковых построений (ср. «Повесть о двух Иванах», «Записки сумасшедшего»). Но уже в «Невском проспекте», в «Ревизоре» — и подчеркнуто в «Мертвых душах» ставится в центре проблема типического воспроизведения, проблема натурального героя (в противовес «добродетельному человеку»). «Что он — не герой, исполненный совершенств и добродетелей, — это видно. Кто же он? Стало быть, подлец? Почему же подлец? Зачем же быть так строгу к другим? 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 какихнибудь два—три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели. Справедливее всего назвать его *хозяин, приобретатель*». В этой характеристике героя «относительно качеств нравственных» намечается и художественное устремление к изображению «низких страстей» и «ничтожных страстишек к чемунибудь мелкому», как источнику коллизий и стержню сюжетной динамики натуральной новеллы.

Вместе с тем в «Мертвых душах» обнажается и призыв натуральной поэтики — в противовес блестящим светским героям «украшенных» новелл — выбирать типы из «низких классов». «Автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями»...

Проблема натурального героя, поставленная Гоголем в «Мертвых душах» и рассматриваемая здесь с полемическим задором в разных аспектах, определяет дальнейшее развитие натуральной новеллы в 40-е годы. В сущности, решение той проблемы в значительной степени раскрывало и сюжетные схемы натурализма, во всяком случае, было связано с ними.

Однако теперь, когда канонизованные натуральной новеллой 30-х годов формы вульгарной и диалектической речи нашли своих носителей—героев сюжетной интриги (пусть и несложной), вырвавшись из «уст» экспериментаторов-рас-

сказчиков, теперь, естественно обостряется тенденция комических издевательств над низкими «типами», игра уродствами марионеток²²². Но грубый комизм и фарс в себе несли элементы разложения, замыкаясь в устойчивые сюжетные схемы и шаблоны изображения. Они не покрывали «натуры». А, кроме того, иллюзия сближения литературы с «действительностью» побуждала теоретиков натурализма (т. е. Белинского) перенести на новый художественный мир те философские нормы, которые управляли в их глазах «существенностью жалкой». И вот начинается «идеация» природы. Следить за этим любопытнейшим процессом во всех его стадиях удобнее в специальной работе, посвященной Белинскому, как эстетическому законодателю натурализма (стоящему рядом с Гоголем, но в иной плоскости — философской эстетики). Трагизм истории русской литературы был в том, что эстетические воззрения Белинского, выраставшие на почве гегелевской философии из потребностей натурализма, она проецировала в общую методологию историко-литературных изучений. А, между тем, Белинский был методологом лишь натурального творчества. Когда натуралисты перенесли с классических и романтических вершинок «свой табор на толкучий рынок», приспособляя формы гоголевского стиля и манеру рисовки к изображению всего разнообразия классовых и профессиональных расслоений, Белинский в конце концов эту «голую природу» принял за «воспроизведение действительности во всей ее истине». «Искусство (т. е. натурализм) есть воспроизведение действительности, повторенной, как бы вновь созданный мир: может ли же оно быть какою то одинокою, изолированную от всех чуждых ему влияний деятельностью?». Принципы художественного оформления природы естественно — после горячей борьбы за типизацию — представляются установленными. Понятие «типического» кажется исчерпывающим критерием. Методы типизации конкретнее не раскрываются, так как они всецело поручаются произволу таланта и инстинкта. «Когда в романе или повести нет образов или лиц, нет характеров, нет ничего *типического*, как

бы верно и тщательно ни было описано с натуры все, что в них рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного» ²²⁴. «Тут все дело в типах, а идеал тут принимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношение, в которое автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслью, которую он хочет развить своими произведениями» ²²⁵.

Так Белинский, предоставляя в литературно-стилистическом плане натуралистам руководствоваться, как идеалом типизации, творчеством Гоголя, все свое внимание критика и руководителя натурализма сосредоточивает на проблемах тематики. В ином, чисто эстетическом аспекте, т. е. в сфере вопросов стиля и архитектоники образов, принципы натурального построения кажутся ему и теоретически ясными, как контрастная цепь художественных требований, на всем своем протяжении опрокидывающая привычные формы поэтики «украшенной природы», и практически реализованными в гениальных произведениях Гоголя. Встает недоумение: почему именно тематика стала боевой проблемой натуральной поэтики в половине сороковых годов? Возникновение этой проблемы было естественным завершением натуральной эстетики и вызвано было необходимостью не только подвести идеологический базис под восторжествовавшие художественные формы натурализма, но и опрокинуть философию искусства романтического порядка. И. И. Панаев в своих «Литературных воспоминаниях» пишет: «Мысль, что искусство должно служить самому себе, что оно составляет отдельный, независимый свой мир, что чем художник является безучастнее в своих произведениях, или чем объективнее, как выражались тогда, тем он выше, — эта мысль была самою рельефною и господствующей в литературе тридцатых годов. Пушкин развивал ее в своих звучных гармонических стихах и довел ее до вопиющего эгоизма в своем стихотворении: «Поэт и чернь»... Все замечательные литературные деятели тогдашнего времени вслед за Пушкиным и кипевшая около них молодежь были рев-

ностными, горячими защитниками искусства для искусства. В последние годы жизни Пушкина, и еще резче после его смерти, Кукольник, принадлежавший также к поклонникам этой теории, проповедывал еще о том, что истинное искусство не должно обращать внимания на обыденную, современную, пошлую жизнь, что оно должно парить высоко и изображать только героические, исторические или артистические личности... В обществе неопределенно и смутно уже чувствовалась потребность нового слова, и обнаруживалось желание, чтобы литература снизошла с своих художественных высот к действительной жизни и приняла бы хоть какое нибудь участие в общественных интересах»²²⁶.

Так органически, в борьбе с эстетикой украшенной природы и ее идеологическим обоснованием возник вопрос об идеологии натуральной новеллы, об идеологических основах натурализма. Он особенно остро встал тогда, когда революционный процесс ломки сентиментально-романтических форм и утверждения натуральных — заканчивался. И Белинский был прав, когда писал: «Искусство в наше время обогнало теорию. Старые теории потеряли весь свой кредит; даже люди, воспитанные на них, следуют не им, а какой то странной смеси старых понятий с новыми»²²⁷.

И вот Белинский первый осознал эту миссию — подвести «теорию» под «искусство». Но тем самым он существенно преобразовал и само «искусство». Восприняв художественный мир натурализма, как «эхо действительности», он естественно должен был писателю-натуралисту предписать те же идейные задачи, какие стояли, по его мнению, перед каждой «личностью» в действительности. «Поэт, прежде всего, — человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени»²²⁸. Чернышевский так формулировал это требование Белинского: «Обыкновенно жизнь и возбуждаемые ею убеждения были сами по себе, а поэзия сама по себе: связь между писателем и человеком была очень слаба, и самые живые люди, когда принимались за перо в качестве литераторов, часто заботились только о теориях изящного, а вовсе не о смысле своих произведений, не о том, чтобы

«провести живую идею» в художественном создании (как любила выражаться критика гоголевского периода). Этим недостатком — отсутствием связи между жизненным убеждением автора и его произведениями — страдала вся наша литература до того времени, когда влияние Гоголя и Белинского преобразовало ее»²²⁹. Конечно, это идиллическое согласие между жизненной идеологией автора и литературной было своеобразным либеральным парадоксом. Фактически происходило чисто эстетическое перемещение полюсов: раньше писатель в жизни мог быть... «гражданином», в литературе он обязан был быть только «поэтом». Теперь, в 40-е годы было наоборот:

«Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан».

Это своеобразное литературное «гражданство» и было тем идеологическим базисом, который подвел под поэтику натурализма Белинский. Как гражданин, он стремился к осуществлению в жизни гуманности и социалистических принципов. В литературе натурализма он увидел сколок с действительности, копию ее, и при том такую, которая легче поддается всевозможным гражданским реформам. Кроме того, обе эти «натуры», по убеждению Белинского, находятся во взаимодействии: литература не только отражает общественное движение, но сама влияет на него. Отсюда к поэту — новое требование, существенно дополняющее задачу живописания натуры:

«В картинах поэта должна быть мысль, производимое им впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или иное направление его взгляду на известные стороны жизни. Для этого роман и повесть, с однородными им произведениями, самый удобный род поэзии. На его долю, преимущественно, досталось изображение картин общественной жизни, поэтический анализ общественной жизни»...²³⁰

Так идеологическая и социологическая трактовка сюжета, в освещении Белинского, но в процессе имманентного развития эстетики натурализма, вошла в канон натураль-

ной поэтики. Тут открывался новый путь к преобразованию всей конструкции натурального произведения в зависимости от того, в какие отношения идеологический момент становился с другими факторами художественного оформления. Определение этих соотношений — основная задача исследователя натуральных разветвлений половины сороковых и начала пятидесятих годов.

Пародия Н. И. Куликова не дает никаких указаний в этом направлении. Она констатирует лишь факт осложнения структуры натуральной новеллы тематикой социально-революционного характера.

Заключение к заключениям.

Натуральная новелла, изучаемая в чисто художественном плане, рисует в своей эволюции любопытный и для современников показательный процесс. Возникает она из потребностей стилистической реформы. Утвердив языковую революцию, она приспособляет к новым принципам стилистического построения психологию художественного образа. Выработав манеру «типической» рисовки, создав сложную систему портретных воспроизведений «типов», натуральная поэтика берет себе на службу идеологию и социологию.

Так в художественной действительности реализуется своеобразный социологический метод «на изнанку»²³¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ср. об этом в моей книге: «Гоголь и натуральная школа». Изд. «Образование». 1925 г.
2. Сборник статей, посвященных Ф. Ф. Фортунатову. Варшава. 1902 г. Ср. «Русск. Фил. В.» 1903 г., № 1—2.
3. «Русск. Фил. Вестник», 1916 г., № 1—2, стр. 178—180.
4. Ал. Цейтлин в книжечке: «Повести о бедном чиновнике у Достоевского» совсем не коснулся вопросов стиля.
5. Изв. II Отд. Ак. Наук, т. XVIII, кн. 2 и 3.
6. Изв. ОРЯС., т. XVIII, кн. 3, стр. 123.
7. Ср. стр. 132, 130, 138, 173 и др.
8. Ср. стр. 127.
9. Ср. стр. 129.
10. Ср. стр. 131.
11. Ср. стр. 133.
12. Ср. стр. 133.
13. К. Леонтьев. «О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и vein». (Критический этюд). Москва. 1911 г.
14. Ср. стр. 14, 115.
15. Ср. стр. 106, 101—104.
16. Ср. стр. 99—101, 104.
17. Ср. стр. 110.
18. Ср. стр. 116, 129—130.
19. Ср. стр. 33.
20. Лишь статьи Беллинского: «Ответ Москвитянину» («Современник», 1847 г.) и «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» («Современник», 1848 г., ч. I) не столько поучают, сколько подводят итоги достижениям натуральной школы и пытаются сформулировать ее принципы в аспекте сюжетно-идеологическом.
21. «Москвитянин», 1848 г. № 1 и 2. Очерки современной русской словесности.
22. «Сев. Пч.», 1848 г., № 36.
23. Достаточно упомянуть следующие работы: Ор. Миллера: «Сущность гоголевского направления» (Русск. литература после Гоголя. 1875 г.); К. Бархина: «О гоголевском направлении» («Филолог. Зап.», 1908 г., № 1); Шенрока: «Кто был родоначаль-

ником реального направления в нашей литературе» («Русск. Стар.» 1902 г., № 2); В. Н. Мочульского: «Что завещал Гоголь созданной им натуральной школе» (Сборник, изданн. Новоросс. Унив. по случаю столетия со дня рождения Гоголя. 1909 г. Одесса); А. И. Белецкого: «Достоевский и натуральная школа в 1846 г.» («Наука на Украине», 1922 г., № 4).

24. Эту же мысль, главным образом, на основании сочинений Беллинского высказал и Василий Гиппиус в своей книге о Гоголе (стр. 144—202). Здесь поставлена верно, но решена неправильно проблема о взаимодействии Гоголя и натуралистов в их эволюции. Ср. также главу о натуральной школе в моей книге «Гоголь и натуральная школа».

25. Юрий Тынянов. «Гоголь и Достоевский». (К теории пародии). Изд. «Опояз». 1921 г.

26. М. П. Алексеев. О драматических опытах Достоевского. Сб. «Творчество Достоевского» под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса 1921 г. Стр. 56, примеч. 2.

27. С т. III за 1838 г., когда вновь является на обложке «Сына Отечества» имя Н. Греча, как единственного редактора этого журнала, Н. Полевым ведется отдел: «Очерки русской литературы» (ср. в III т. за 1838 г. в форме общего обзора: «Очерк русской литературы за 1838 г.», подписанный именем Полевого,— и здесь же извещается от редакции о преобразовании этого отдела, который сначала предполагалось строить, как «очерк только важных или почему либо замечательных новых русских произведений», в «полную роспись всех литературных новостей». В т. X за 1839 г. в обращении «к читателям «Сына Отечества» говорится о замедлении в выходе книжек «Сына Отечества» «в виду болезни почтенного литератора Н. А. Полевого, который принял на себя распоряжение редакции журнала»...

28. Полевой вообще был склонен к пародии, выступая в этом жанре анонимно или прикрываясь псевдонимами. Напр., ему принадлежит книга под заглавием: «Философическо-филантропическо-гумористическо-сатирическо-живописные очерки, составленные под редакцией Ив. Балакирева. Были и небылицы. Статьи, вырванные из большой книги, называемой—Свет и люди» 1843 (в «Библиографическом указателе» произведений Н. А. Полевого, составленном Н. К. Козьминым, этого сочинения не указано — см. Очерки из истории русского романтизма. Спб. 1903. Стр. 555—556, но в принадлежности его Полевому нельзя сомневаться. См. «Сев. Пчела» 1842 г. № 293; 1846 г., № 20; «Литер. Газ.» 1846 г., № 4—5 и т. п.

29. Любопытно в этом рассказе при описании бала обнажение источника, из которого доставались краски, — в разговоре двух офицеров:

«Это просто, шоп шет, потеха.
Настоящая, брат, гоголевская сцена».

30. Это выражение перенесено из разговорных стилей персонажей «Вечеров». Так в речи кума в «Сорочинской ярмарке»: «Будь я собачий сын, если не поднес бы ему дулю под самый нос» (т. I, 192) и мн. др. под.

31. Ср. в предисловии Пасичника: «Еще был у нас один рассказчик» (Соч. Гоголя, I, 82).

32. «Какая суматоха была у Елпидифора Перфильевича!.. Уж именно суета суетствий! Господи, воля твоя! Чистят, моют... Ну, всяческая суета, да и только! Устарелый человек наводил форсу на полинялый фрак своего холостяка-барина. Он, т. е. не барин, а фрак его был снова синий, сукно, знать, рублей десять за аршин плачено, колн не больше! Славное сукно было—нет, уж теперь такого не увидите... Ну, да что я? Заговорился! виноват! О чем бишь я говорил? Да, о фраке. Фрак, извольте видеть, снова то был синий, а теперь цвета, как бы его назвать, ну, сомнительного цвета... Нет, все не то я говорил,—да, о суете в городе»...

33. «Не поверю, клянусь вам всеми московскими геньями и устрицами, не поверю, если вы захотите уверять меня, что не знаете и не видывали Фому Фомича! Ах, господи, ты мой! Да знаете ли вы *messieurs et mesdames*, что не знать Фому Фомича—преступление?.. Да знаете ли вы что... И неужели он, Фома Фомич Завардынин, титулярный советник, со знаком беспорочной службы, никогда не подходил к вам с табакеркой и не просил вас вместе понюхать?»...

34. Ср. у Гороля: «Нос».

35. Ср. описание встречи романа «Тристрама Шенди» в английской и французской литературе в книге В. Кожевникова: «Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII в. и к критической философии. М. 1897. Стр. 520—522. Ср. Stapfer. L. Sterne, Paris. 1882. 2 édition. 39—50.

36. В. Маслов. «Интерес к Стерну в русск. литературе конца XVIII и начала XIX в.». Сб. статей в честь В. И. Срезневского. Ср. у Пиксанова: «Два века русской литературы» параграф «Русское стернианство». Ср. заметку Б. Л. Модзалевского: «Пушкин и Стерн» в «Русском Современнике», № 2.

37. «Чувствительное путешествие по Невскому проспекту». Москва. В типографии С. Селivanского. 1828.

38. О нем см. в моей статье: «Сюжет и композиция повести Гоголя: «Нос».

39. Атений. 1830 г., ч. I, 553—554. Цит. по статье Маслова.

40. Об отношении Гоголя к Стерну и русскому «стернианству» буду говорить подробно в III вып. «Этюдов». Здесь ограничиваюсь намеренно разрозненными и общими указаниями.

41. Ср. об этом случайные замечания в книге Б. М. Эйхенбаума: «Лермонтов» 1924 г.

42. Ср. также обзор истории европейского романа и оценку его жанровых разновидностей в «Современнике» 1847 г., т. 2. Стр. 43 и след.

43. Ср. В. Шкловский. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. 1921. 17—18 стр.

44. Ср. мою статью: «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». Журнал «Начала», № 1.

45. О влиянии Стерна (впрочем, лишь «Сентиментального путешествия») на «Мертвые души» уже говорил Алек. Веселовский. «Этюды и характеристики», стр. 567—568. Ср. также М. Марковский «История возникновения и создания «Мертвых душ». Сб. «Памяти Гоголя» под ред. Н. П. Дашкевича. Киев. 1902. 140 стр.

46. Исторический роман. Сочинение Вальтер-Скотта. Перевел Василий Соц. Ч. I. Москва. 1824.

47. Ср. также комическое указание на свою «бывалость» в свете (как у Вальтер Скотта): «Мне легче два раза в год съездить в Миргород».

48. Сочинение Сира Вальтер Скотта. Перевод с французского. Ч. I. Москва. 1825.

49. Ср. у Гоголя: ...«заходите к нему и в будни, он вас всегда примет в балахоне из тонкого сукна, цвета застуженного картофельного киселя»... Или о «затейливом рассказчике»: «Засунул руку в задний карман горохового кафтана своего»... Здесь тоже описание рассказчиков — со стороны внешних подробностей их облика и даже — тот же прием обозначения цвета путем вещного определения — комического тона.

50. Детальному обзору воздействия на Гоголя Вальтер Скотта и русских «вальтеров скоттиков» посвящаю особую работу. Для подтверждения той мысли, что Рудый Панько представлял художественной интуиции Гоголя первоначально как психологический образ, а не голая языковая маска, приведенных соображений достаточно.

51. «Сев. Цветы» на 1830 г.

52. Зависимость от Вальтер Скотта ведь могла осуществиться и в иных стилистических формах. Ср. Пушкина «Повести Белкина». Связь прозы Пушкина с техникой романов Вальтер Скотта выясняет всесторонне, в большой работе Д. П. Якубович (мой ученик по университету).

53. О сказе см. мою статью: «Проблема сказа в стилистике». Временник Отдела Слов. Искусств Г. И. И. И., вып. I.

54. Любопытно, что Рудый Панько, прежде чем переходить к непринужденной форме эмоциональных обращений и фамильярных вопросов к читателю, просит извинения у него за

свою манеру сказа: «У нас, мои любезные читатели, — не во гнев будь сказано (вы, может быть, и рассердитесь, что Пасичник говорит вам запросто, как будто какому нибудь свату своему или куму) — у нас, на хуторах водится издавна»...

55. «Иван Прохорович Сучковатый... Вы знаете Ивана Прохоровича Сучковатого? Неужели вы его не знаете? Ах, боже мой! да его вся Коломна знает: спросите в Канонерской, в Торговой, на Козьем Болоте, — ей богу! его все там знают! Я однажды шел даже от Прачешного»...

...«Подле будки всегда располагается на лавочке булочник, который однажды... Ох, господа! Это презабавное происшествие — об нем вся Коломна очень долго твердила, и все думали, что это шутки, выдумки Фомы Филипповича, известного своим остроумием во всей Коломне, не менее Вольтера в Европе во время оно»... В пародии эти эмоциональные воззвания и уверения иногда обнаженно внедряются в повествование о таких фактах и событиях, которые им по содержанию противоречат. Напр.: ...«Ну так видите, ей богу, правда, иду я, идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет»...

56. Предисловие к части II «Вечеров»: изд. Н. И. Коробки, т. I, стр. 192.

57. Ibid, 191.

58. Т. II, 312 стр.

59. Об этом ряд замечаний у А. Л. Слонимского. Техника комического у Гоголя. Петербург. 1923. Ср. также у Мандельштама. «О характере гоголевского стиля» и у Переверзева. «Творчество Гоголя», стр. 83—87.

60. Переверзев, В. Ф. «Творчество Гоголя». Москва, 1914. Стр. 92—93.

61. Т. II. Изд. Н. И. Коробки, стр. 339—340, 345.

62. Ср. в диалоге ссылки на знакомых лиц: «Я нарочно старался узнать», — говорил судья, прихлебывая чай уже с простывшей чашки: «каким образом это делается, что они (дрозды) поют хорошо... Это вот от чего делается: под горлышком делается бобон меньше горошинки, этот бобончик нужно только проколоть иголкой. Меня научил этому Захар Прокофьевич, и именно, если хотите, я вам расскажу, каким это было образом: приезжаю я к нему»...

63. Для таких описаний через сопоставление с событием из жизни другого лица комически обязательной является ничтожность (объективна) события определяющего. Ср. в пародии о Сучковатом: «Петр Егорыч ездил тогда на одной и в дрожках, а теперь — смотри ка ездит на паре и в фаэтоне»...

64. Напр.: ...«и поэтому самому произошло довольно любопытное объяснение, о котором читатели могут узнать из следующей главы»...

65. Здесь пародически обнажен и мировой масштаб коломенской точки зрения («вся Коломна» и «Европа», Фома Филиппович и Вольтер).

66. Ср. Мандельштам. «О характере гоголевского стиля». Стр. 286—287.

67. Тот же прием слияния авторской речи с речью героев проявляется и в других формах, напр.: «Как ни велик был в обществе вес Чичикова. хотя он и миллионщик, и в лице его выражалось величие и даже что то марсовское и военное, но есть вещи, которых дамы не простят никому»...

68. Решительно следует отделять от этих приемов перечисление «именитых и дюжих казаков» (несмотря на комический ореол отдельных фамилий) в «Тарасе Бульбе» (П. Собр. соч. Гоголя, ред. Коробки, т. II, стр. 127).

69. Ср. у Григоровича в рассказах: «Лотерейный бал», «Капельмейстер Сусликов» и т. п., у Квитки-Основьяненко в повести: «1812 г. в провинции» (Отеч. Зап. 1843 г., т. XVII) и т. п.

70. Ср. в сказе дьяка: «Чмокнул жену и двух своих, как он сам их называл, поросенков» («Пропавшая грамота»).

71. В «Шинели»: «...выслужил он, как выражались остряки, его же товарищи, пряжку в петлицу, да нажил геморрой в поясицу» или: «Он любил что либо заказывать Петровичу тогда, когда последний был уже несколько под куражем или, как выражалась жена его, «осадился сивухой, одноглазый чорт»...

72. Ср. жалобы Сев. Пчелы (1831 г., № 286): «...У нас не было классического века ни для прозы, ни для стихов, и пуризм, т. е. щегольская чистота языка, только что родился под пером Карамзина. У нас еще не создан язык страстей, язык разговорный высшего общества, язык философический, а мы бросились в мелочные описания и в просторечье».

73. Ср. в речи подвыпившего Хлестакова: «меня завтра же произведут сей час в фельдмаршалы...» (Соч. Гоголя, т. V, 60).

74. Ср. общность приемов самохарактеристики в молодости у Гоголя и в пародии: «Я был еще тогда молод, робкой такой». — У Гоголя в «Заколдованном месте»: «Я был тогда малый подвижной. Старость проклятая!». (Ср. в пародии отгыз о Тетерькине: «Славный малый был»).

75. Об афазии, ее симптомах и формах с приведением речевых иллюстраций, см. у Давиденкова С. Н., «Материалы к учению об афазии. Симптоматология расстройств экспрессивной речи». Харьков. 1915.

76. В повести об «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» эта старческая забывчивость получает сюжетно-компози-

ционную функцию: «Нужно вам знать, что память у меня, невозможно сказать, что за дрянь: хоть говори, хоть не говори, все одно, то же самое, что в решето воду лить».

Ср. также в первом предисловии Пасичника: «Да, вот было и позабыл самое главное».

77. Изд. Коробки, т. IV, 328.

78. Психологическое истолкование обмолвок и намеки на стилистические роли их, см., помимо работы, Meringer'a и Mayer'a у Sigmund'a Freud'a. «Лекции по введению в психоанализ». М. 1922 и у ученика Фрейда — Hans'a Sperber'a. «Über den Affect, als Ursache der Sprachveränderung». Halle. 1914.

79. Соч. 1, т. I.

80. Т. II, стр. 299.

81. Соч. I., III. Ср.: «Жид не повезет порожнюю бочку; верио, тут есть что нибудь. Схватить жида, связать жида, отобрать все деньги у жида, посадить в тюрьму жида!» Т. II, 153.

82. См. у Замятина: «Достоевский в русск. критике». Ср. также мою статью: «Стиль петербургской поэмы «Двойник». Сб. «Достоевский». Под ред. А. С. Долинина. 1922 г.

83. Ср. статью К. К. Истомина в сборнике: «Творческий путь Достоевского». 1924 г., изд. «Сеятель».

84. Полное собр. соч., т. I, стр. 83.

85. Повесть Тургенева: «Петушков», как и пьеса «Холостяк», отражает влияние поэтики того разветвления натуральной школы, во главе которого стоял Ф. М. Достоевский. Об этом отдельно в моей статье: «Тургенев и школа молодого Достоевского», сб. «Достоевский», т. III, под ред. А. С. Долинина.

86. Современник, 1851 г., т. 27, Критика, стр. 11.

87. Любопытно здесь пародическое указание на тяготение Гоголя к артикуляционному воспроизведению звучаний природы, к звукоподражаниям.

88. Соч. Гоголя, т. I, 82.

89. Ibid, т. II, стр. 330.

90. Ср. об этом приеме в моей статье о стиле петербургской поэмы Достоевского: «Двойник».

91. Ср. у Пасичника: «Боже ты мой! каких на свете нет кушаньев! Станешь есть, — объядение, да и полно; сладость неопишанья!»

92. Ср. еще раньше — в «Тарасе Бульбе»: «На бой прежде всего прибежал Довбиш, высокий человек, с одним только глазом, несмотря на то страшно заспанным».

93. Ср. особенно у Слоимского: «Техника комического у Гоголя».

94. Ср. в «Мертвых душах»: «офицеры, дамы, фраки — все сделалось любезно, даже до приторности».

95. В «Мертвых душах»: ...«он встретил отворяющуюся со скрипом дверь и толстую старуху в пестрых ситцах»... Ср. в «Невском проспекте» ...«Он рисует перспективу своей комнаты, в которой валялся всякий художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками»...

96. Ср. еще примеры: Из «Портрета». «К этому разряду можно причислить... отставных питомцев, Марса в 200-рублевым пенсионом, выколотым глазом и раздутой губой»...

97. Собрание соч. М. М. Достоевского, т. I, стр. 133.

98. Романы, повести и рассказы Е. Гребейки, 1847, т. III, стр. 56.

99. Ср. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в предисловии Пасичника: ...«исправивши, что следует, складывая его (носовой платок) снова, по обыкновению, в двенадцатую долю и прятал за пазуху» (I, стр. 81).

100. Ср. в неоконченном отрывке: «Учитель» — описание Ивана Осиповича через сюртук: «Да и как было не почувствовать невольного почтения, когда он появлялся бывало в праздник в своем светло-синем сюртуке, заметьте: в светло-синем сюртуке, это немаловажно. Долгом поставляю надумать читателя, что сюртук вообще (не говоря уже о синем), будь только он не из смурого сукна, производит в селах на благословенных берегах Голтвы удивительное влияние».

101. Соч. Гоголя, изд. X. Ред. Тихомирова и Шенрока, т. VII, 454 стр.

102. Соч. Гоголя, т. I, изд. Н. И. Коробки, стр. 301.

103. Ср. примеры из «Вечеров», где этот прием еще в зародыше: «Голова его сидела в воротнике, как будто в бричке»... («Повесть об Ив. Фед. Шпоишке»); в «Майской ночи»: «Тут голова поднял палец вверх и голову привел в такое положение, как будто бы она прислушивалась к чемунибудь» (т. I, 170 стр.); в «Сорочинской ярмарке» «...неутомимый язык ее трещал и болтался во рту до тех пор, пока не приехали они в пригородье»; «глаза его выпучивались, как будто хотели выстрелить»...

104. Соч. Гоголя, т. III, стр. 440.

105. Ibid., стр. 340.

106. Соч. Гоголя. Изд. X, Тихомирова, т. V, стр. 99.

107. Ср. также в предисловии ко второй книге «Вечеров» упоминание о «вычурном языке» горохового панича, «которого много остряков и из московского народу не могло понять».

108. Ср. в рецензии Н. Полевого: «Автор избег во второй книжке от той высокопарности слога, в которой мы упрекали

его и которая наводила неприятную тень на его сочинения». Моск. Телегр. 1830 г., ч. 44, № 6.

109. Ср. отзыв Булгарина о сказе Фомы Григорьевича (в «Вечере накануне Ивана Купала»): «Непоколебимое внутреннее верование в чудесное, запечатлено в каждом слове рассказа и придает оному характер этой пергаментной простоты, от которой так далеко уклонились мы — совращенные вычурными формами нашей жизни и настроенные к поддельности — даже в употреблении языка». Сев. Пч., 1831 г., № 220.

110. «О романически-ужасном» стиле у Гоголя и его предшественников и современников буду говорить во 2 выпуске «Этюдов о Гоголе».

111. Любопытен отзыв о гоголевском диалоге Льва Толстого: «Замечательно, что, когда он описывает чтонибудь, выходит плохо, а как только действующие лица начнут говорить — хорошо. Мы сейчас о Собакевиче читали. «Прошу!» (Л. Н. весело засмеялся). «Один прокурор хороший человек — да и тот — свинья!»... «И губернатор? — разбойник!» «У Л. Н. Толстого в последний год его жизни». Дневник В. Ф. Булгакова, № 4. Библиотека Л. Н. Толстого. Под ред. П. И. Бирюкова, стр. 59.

112. Изд. Тихонравова, X, т. V, стр. 94.

113. Во «Вступлении» читается: «Пора теперь обратить внимание на нравственность на исследование законов совести и на издание их в систематическом порядке. Один древний вавилонский мудрец, живший в первых веках после потопа, занимался уже этим предметом и написал бездну сочинений, которые, к сожалению, почти все погибли для человечества вместе с познанием коренного вавилонского языка. Только некоторые из его сочинений сохранились в переводах на древнем индийском или санскритском языке. Сообщим одно из них нашим читателям в переводе, на русский. Вавилонского мудреца звали Меродах-Валаданом. Все его сочинения написаны в особенном драматическом роде. В его драмах главные действующие лица — не люди, а разные способности души или отвлеченные понятия в виде людей. Меродах-Валадан написал таких драм 5.220, ровно в десять раз больше плодovitого писателя Кальдерона, которого называют испанским Шекспиром». Здесь уже обращение к испанской литературе за сравнением выдает К. Масальского, который был известен своими переводами с испанского.

А в № 2 (следующем) «Сына Отечества» Маркиз Глаголь помещает «перевод в прозе стихов древнего вавилонского мудреца Меродах-Валадана» с примечанием: «Краткое известие об этом писателе помещено в 1-й книжке «Сына Отечества» в отделении критики»...

114. Упоминание о них см. также в последних №№ «Сына Отеч.» за 1847 г., в объявлении о программе журнала на 1848 г. Ср. также «Современник», 1847 г., т. VI, Смесь, стр. 204—205.

115. О слове—«пафос» ср. замечание И. С. Тургенева в рецензии на сочинение Нестора Кукольника: «Генерал-поручик Паткуль»: «пафос—мы бы весьма желали заменить это слово другим—в угоду тем насмешливым и острым, людям, которым оно не нравится—но не находим другого». Соч., т. XII, стр. 263.

116. Журнал: «Искусство». 1922, № 1. Из архива Поливанова.

117. Ср. в «Сыне Отечества» в отделе «Критика» обличения «Геростратиков и Покоураитов», (1842 г., № 2. Стр. 14—22).

118. «Сев. Пчела» 1842, № 158, «Журнальная всякая всячина».

119. Борьба с добродетельными героями Гоголем начата в «Повести о двух Иванах»: «Антон Прокофьевич был совершенно добродетельный человек во всем значении этого слова: даст ли ему кто из почтенных людей в Миргороде платок на шею или исподнее—он благодарит; щелкнет ли его кто слегка в нос,—он и тогда благодарит».

120. См. «Сев. Пчела» 1842, № 285, 158 и др. Ср. в водевиле П. А. Каратыгина: «Натуральная школа»: «Натуральная школа—значит школа натуральная. Ее принцип и доктрина должна быть абсолютно социальная, ее новизна анализирует мелочные личности, ее реакции и филистерские воззрения заключаются в нормальной субстанции, а субъективность человеческой замкнутости в естественной непосредственности»...

121. Ср. сочинения В. Белинского. Москва. 1872, ч. I, стр. 80—81.

122. «Отеч. Зап.», 1842, т. XX.

123. Ср., впрочем, заглавия в романтически-ужасном жанре: «Повести и мечты» П. Машкова, 1833—1834 г., I—III ч.

124. «Сын Отеч.» 1842, ч. III, № 6, 11 стр. Ср. у Гоголя в «Мертвых душах»... многие читатели... укорят автора в несообразности или назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово: «дурак» и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему»...

125. Ср. у Паиашева: «Рассказы без начала и без конца». (Лит. Газ., 1844, № 1): «Молодой человек, говоря модным словом,—типическое лицо (ведь, мы все теперь пишем типы и считаем себя типическими писателями)». Л. Брант (Опыт библиографического обозрения... 1842. СПб.) дает совет: «Пора бы перестать типовать офицеров и чиновников»...

В серии «Наши, списанные с натуры» (1842) автор очерка: «Барышня» пишет: «Пожилая девушка—не тип, а несколько типов. С одним из них, носящим имя барышни, намерен я познакомиться»...

«Современник» (1848 г., № 1), писал в статье: «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» о принципах натуральной школы: «Нужно было обратить внимание на толпу, на массу, на людей обыкновенных... тут все дело в типах, а идеал тут понимается не как украшение (и, следовательно, ложь), а как отношение, в которое становится друг к другу автор созданные им типы, сообразно с мыслью, которую он хочет развить своим произведением» (стр. 17—18).

126. Ср. у Пушкина в «Воспоминаниях в Царском Селе» о Державине:

Ширяся крылами,
Над ним сидит орел молодой...

Вместе с этим в этом образе можно видеть намеки на связи Гоголевского «высокого» стиля с архаическими традициями, которые отмечались Сенковским. Ср. у Державина в стихотворении «Утро» (стих 90-й): «Над ними в высоте ширяется орел»... (Соч. Державина: СПб., 1865, т. II, стр. 220). Панаев в своих «Литературных воспоминаниях» описывает лекцию Кречетова о Державине: «Державин высоко парит, как орел и гордо ширяет в поднебесьи...» (Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском СПб., 1876, стр. 7).

127. Ср. у Григорovichа в «Петербургских шарманщиках»: «стеиы и потолок усеяны теми приятными насекомыми, которые пользуются честью носить название, одинаковое с известным европейским иародом. (Я выразился бы проще; но боюсь людей, не привыкших «сморгаться там, где есть возможность, обойтись посредством платка»).

128. О диалогической форме речи, как существенном элементе «натуральной» новеллы, см. в книге Käthe Friedemann. «Die Rolle des Erzählers in der Epik». Leipzig. 1910. Ср. также у К. Леонтьева в книге «О романах Л. Толстого».

129. Ср. Москвитянин. 1851 г., ч. I: «Никто из комиков наших не доводит нелепости речи до такой чудной поэзии, до какой доводил ее Гоголь».

130. Ср. зачин главы III, IX, XII в ней же.

131. Ср. такое начало гл. III, VI. В «Ночи перед Рождеством»: «Так, ты, кум, еще не был у дьяка в новой хате?» — говорил казак Чуб...» или: «Тонул! ей-богу, утонул!.. лепетала толстая ткачиха»...

132. Первое полное собрание сочинений Ив. Ив. Панаева, СПб., 1888, т. II.

133. Напеч. в Альманахе на 1838 г. СПб.

134. Собрание сочинений М. Достоевского, т. I, стр. 166.

135. «Мои литературные и нравственные скитальчества». Полное соб. соч. Ап. Григорьева под ред. Вас. Спиридонова, т. I, стр. 91.

136... Улетученный вихрь... неуловимый как мечта, как мысль... мчится, крутя пыль... словно кудри красавицы»... И сюда же непосредственно присоединяется контрастно-непредставимое обстоятельственное предложение, которое предназначено к раскрытию и восполнению этих образов: «когда, полный неги и восторга, он упоительно нежится на персях холодной земли».

137. «Сорочинская ярмарка». Гл. I. Ср. с лексикой пародии другие образы из того же Гоголевского пейзажа: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии»... «Как полно сладострастия и неги малороссийское лето». Относительно образа «купола» Сенковский издевался над Гоголем по поводу «Арабесок» (Библ. для Чт., 1835 г., т. IX): «У него страсть к куполам. «Купол, говорит он, прелестнейшее создание вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый. Я люблю купол, прекрасный купол, который возродил вкус греков... в век «наслаждения» в век антологии, легкой, душистой, дышащей сладострастием».

138. Изд. Н. Коробки. Полное соб. соч. Гоголя, т. I, 23.

139. Ibid., 49.

140. И т. д., т. I, стр. 88.

141. Ibid., стр. 137;

142. Ibid., стр. 140;

143. Ibid., стр. 144;

144. Т. II, стр. 319. Ср. также в «Отрывках из неоконченной повести»: «молодая ночь давно уже обнимала землю» (т. III, 346 стр.); в статье «Борис Годунов»: «...ночное небо бесплотно обнимается вдохновением...» (ib., 341); в статье: «Омалороссийских песнях»: «и вечер, тихий, ясный вечер обнимает успокоенную землю»...

145. Напр.: в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» мир вещей выступает под такими мазками: «Скоро старый мундир, с изношенными обшлагами, протянул на воздух рукава и обнимал парчевую кофту; за ним высунулся дворянский с гербовыми пуговицами, с объединенным воротником... наконец, одно к одному выставилась шпага... Из за фалд выглянул жилет... (Соч. Н. В. Гоголя. Изд. Н. И. Коробки, т. II, стр. 319).

В контраст с этим «лица» у Гоголя скрываются за вещами, которые дают материал для сравнений в «стиле» портрета, чаще за одеждой. Рисуемые, как механизм, распадающийся на части, которые олицетворяются метафорически и поглощают своих обладателей, лица у Гоголя статичны и «неодушевлены». Так, напр., портрет Агафьи Федосеевны, Городничего в «Повести о двух Иванях». В соответствии с этой художественной системой рисовки находится и подбор сравнений, окружающих эпи-

зодически мелькающие образы. В «Невском проспекте»: «...башмачек молоденькой дамы, оборачивающей свою головку, к блестящим окнам магазина. как подсолнечник к солнцу...» «Даму также легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским»... Ср. в повести: «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: «старушка, низенькая, совершенный кофейник в чепчике».

146. Подчеркивается характерный, особенно для раннего периода творчества Гоголя, но затем широко развившийся в высоком стиле позднейших произведений («Рим»), тип романтически-«пустого» (по своему эмоционально-абстрактному содержанию) сравнения: «томительный, как слияние радости и грусти, свет луны...» («Борис Годунов» «И говорит ясный, как небо, как утро, как юность, светлый мир греков»... («Жизнь»).

147. Ср. там же: «Его идеал, его таинственный образ, оригинал мечтательных картин, — та, которую он жил, так ужасно, так страдательно, так сладко, — она, она сама стояла перед ним»...

148. Ср. в «Невском проспекте»: «Глупо, без цели, не видя ничего, не слыша, не чувствуя, бродил он весь день».

149. Соч. Гоголя. Изд. X, т. V, стр. 534—535.

150. «Очерки Гоголевского периода русск. литературы». Полное собр. соч., т. II, стр. 47.

151. Ср. другие примеры: «Жизнь взмахом своего колеса уносит, раздробляет наши надежды, и горько, и больно разочарование»...

...«И для чего душа, в горниле бедствий и в цепях душевной тоски, как бы орел, ширяющийся по небу — и скрывающийся под громоносными облаками»...

...«Роятся мечты и чаруют»... «Черные мысли, невыносимые муки сердца!» «Почто отвергает любовь мою, смеется надо мною, это... существо?»

«И одна тоска, одно разочарование... Давит сердце, как свинец, и подавляет в нем цветок эдема...»

152. Т. III, стр. 342.

153. Об этом говорил и Писемский, находя отпечаток «напряженности» в ранних описаниях природы у Гоголя: «При воссоздании природы, впрочем, он овладел в позднейших своих произведениях приличною ему силою. Степи и сад Плюшкина, например представляют, уже высоко-художественные картины... По поводу сочинения Н. В. Гоголя, найденного после его смерти: «Похождения Чичикова или Мертвые души». Ч. 2.

Полн. собр. соч. Писемского, изд. тов. Вольф. Москва, т. VI, стр. 346.

154. Ibid., стр. 372.

155. Ibid., стр. 350.

156. «Современник» 1847 г., т. VI. Смесь, стр. 187.

157. Библ. для Чт., 1842, т. 53, 37 стр. Ср. у П. Машкова в «Литературном калейдоскопе» (1844 г., ч. I), в разделе: «Вместо предисловия»: «Я смеюсь над Иваном с большим носом, которого вовсе не существует на свете, между тем, Петры, Карпы, Сидоры с короткими носами находят за собою те же недостатки, как и у Ивана, и незаметно исправляются». (стр. 5). Ср. также у Чернышевского в «Очерках Гоголевского периода русской литературы», отзыв о критике Сеиковского: «особенно долговечны» были каламбуры со словом: «Нос». (Полн. собр. соч. Н. Чернышевского, т. I. СПб. 1906. (стр. 52).

158. «Сын. Отеч.» 1837 г., т. CLXXXIV.

159. Ср. также в «Майской ночи»: ... «Писарь, в пестрядевых шароварах и в жилете цвета винных дрожжей»... (Из Коробки. I, стр. 158).

Вполне естественно, аксессуарные персонажи, на мгновение выступающие из толпы, определяются чисто внешними приметами (обычно одною). В «Сорочинской ярмарке — «человек в пестрядевых шароварах» — «человек с шишкой на лбу»... Но иногда и их портрет обрастает несколькими деталями. Н «Повести об Иване Федоровиче Шпоньке»: «Поговорил он (Сторченко) кротким голосом вошедшему своему жокею, мальчику в казацкой свитке, с заплатанными локтями и недоумевающею миною».

160. Отголоски этого приема в более сложных формах натуралистического портрета: «Он был человек лет 45; всегда носил маленькие ботфорты, нагольный тулуп и зеленый картуз... Сапоги его смазывались каждое утро гусиным жиром. Голова была плотно выстрижена, по бокам ее торчала пара ушей, над носом темнели щетинистые брови, под которыми светились зеленоватые глаза средней величины, а под носом был обыкновенный рот; только нижняя губа этого рта так была странно устроена, так была прижата к зубам, что, казалось, хозяин ее хочет свистнуть в ключ (Гребенка «Так иногда люди женятся»).

161. Библ. для Чтения, 1842 г., т. 54, Литературная летопись, стр. 3.

162. Полное собрание сочинений Д. В. Григоровича. СПб., 1896. изд. А. Ф. Маркса, т. I, стр. 68.

163. Ibid., стр. 283.

164. Литературная Газета. 1844 г., № 1.

165. Полн. собр. соч. И. С. Тургенева. СПб., 1898 г., изд. Маркса, т. XI, стр. 245.

166. В качестве прозвища «птичья» метафора дана от лица Поприщина. «Проклятая цапля! Он верно завидует, что я сижу в директорском кабинете и очиниваю перья для его превосходительства».

167. Т. II, стр. 161.

168. Ibid., 163.

169. Ср. в «Пропавшей грамоте»: «под поветками в яслях, в сенях, иной свернувшись, другой развернувшись, храпели, как коты». Т. I, стр. 176.

В повести «О Шпоньке»: «В них (постоялых дворах) обыкновенно с большим усердием потчивают путешественника сеном и овсом, как будто бы он был почтовая лошадь».

В «Заколдованном месте»: «задал он такого бегуна, как будто панский иноходец».

170. Т. II, стр. 248.

171. Ibid., стр. 293.

172. Романы, повести и рассказы Евг. Гребенки. Т. I, СПб., 1847 г., стр. 3.

173. Ibid., стр. 53.

174. Полное собр. соч. И. А. Гончарова. СПб. Изд. Глазунова. Изд. 4, т. 10, стр. 265.

175. Ibid., 287.

176. Ibid., 303.

177. Ср. в «Тарасе Бульбе»: «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почувствовавший смертельное железо, повис он головою и повалился на траву, не сказавши ни одного слова».

«Свирепый, он бы протек, как смерть по его улицам; он бы вытащил ее из замка, ее, обворожительную, нежную, блистающую: свирепю повлек бы ее, схвативши за длинные, обольстительные волосы и, его кривая сабля сверкнула бы у ее голубиного горла»...

178. Точно также комическое снижение высоких сравнений не характерно для натуральной новеллы.

Ср. в «Ночи перед Рождеством»: «Сказала она с таким видом, в котором заметна была радость ястреба».

179. В этом очерке по словам рецензента, «à la Gogol, описывается вечер у какого то бедняка и невежи чиновника, живущего на Петербургской стороне».

180. «Сын Отечества», 1839 г., № 10, стр. 163.

181. «С. От.», 1843 г., № 1.

182. Изд. Коробки, т. II, 331.

183. Ibid., 333.

184. Ibid., 334.

185. Ibid., 340.

186. Ibid., 345.

187. Ibid., 329.

188. Изд. Тихонравова, X, т. III, стр. 6.

189. Литературная Газета, 1842 г., № 22.

190. Любопытно, что эту жемаиную формулу Гоголевских дам — пародия перемещает в стиль самого Гоголя, намекая на то, что с иной художественной целью и сам Гоголь прибегал к подобным перифразам, обостряя этим эвфемизмами комическое несоответствие между значением (реальным) формулы и ее применением.

191. Соч. Гоголя, т. III, изд. X, стр. 4.

192. Эйхенбаум Б. «Молодой Толстой», стр. 46.

193. Или: — здесь же: «Наш украинский юморист... заставляет своих оригиналов, чудаков и шутов «ради лирического смеху» сморкаться, чихать, падать и ругаться сколько душе угодно канальями, подлецами, мошенниками, свинтусами, фетюками» (стр. 25). Ср. Библ. для Чтения, т. 53, стр. 29: «Все знаменитые сравнения у Гомера, Виргилия, Тассо, Ариосто, Мильтона, перед этим великолепным сравнением, говоря твоим изящным языком — свинтусы, подлецы... Этакie свинтусы периоды! ни языка, ни логики»...

194. Сочинения В. Белинского, ч. V, изд. III. Москва. 1875 г. стр. 23.

195. «Отеч. Зап.» 1841 г. Критика. Соч., ч. V, стр. 24—28.

196. Ср. у Белинского в рецензии на «Мертвые души» отзыв о новеллистах 30-х годов: «посредственность... выдавала иам за народность грязь простонародья, за патриотизм сало и галушки, а за юмор и остроумие карикатуры нигде не бывалых идиотов, которые по воле г. сочинителя, то глупы, то умиы, то опять глупы».

197. Библиотека театра и искусства. Кн. 3, письмо от 1 сентября. 1850 г.

198. Ibid. Письмо от 15 сентября.

199. Op. cit. Письмо от 23 сентября.

200. Ibidem. Письмо от 1 ноября.

201. 1850 г.

202. Библ. театра и искусства, 1915 г., кн. VI, стр. 5.

203. Кн. III, 25 стр., письмо от 9 октября.

204. Библ. театра и искусства, кн. III, стр. 26.

205. Она хранится в Центральной библиотеке русской драмы. К сожалению, первоначальной редакции этой пьесы, подвергшейся цензурным сокращениям именно в пародической своей части, там не оказалось.

206. Ср. те же обвинения в водевиле П. Каратыгина: «Натуральная школа» — и в контраст с ним замечание Белин-

ского в рецензии на «Физиологию Петербурга»: «Одна газета... выписала несколько слов из «Петербургских углов» и коротко, без изложения содержания статьи, без доказательств объявила, что статья плоха, исполнена грязи, сальности и дурного тона. «Дворник» этот превосходный физиолого-юмористический очерк, оскорбил в газете аристократическое чувство и заставил ее подивиться, что есть писатели, которые не гнушаются писать о дворниках. Но никакой истинный аристократ не презирает в искусстве и литературе, изображения людей низших сословий и вообще так называемой низкой природы, — чему доказательством картинные галереи вельмож, наполненные, между прочим, и картинами фламандской школы. Уже нечего и говорить о том, что люди низших сословий — прежде всего люди же, а животные, наши братья по природе и о Христе»... Соч. Белинского, ч. X, стр. 111.

207. Ср. об этом в воспоминаниях А. Я. Головачевой-Панаевой: «Русские писатели и артисты 1824—1870 г.». Спб. 1890 г., стр. 177.

208. Ibid, стр. 192. В «Ералаше» была помещена карикатура, изображающая Панаева за конторкой при одновременной продаже «Современника» и дичи в виде приложения с надписью: «Современное изобретение прилагать к каждой книжке журнала всякую дичь» (1848 г., № 5).

209. И. И. Панаев. «Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском». Спб. 1876 г. Стр. 17.

210. Op. cit., стр. 178.

211. Ср. нападения вообще староверов на Белинского за неуважение к Державину, Карамзину, Ломоносову. Чернышевский. «Очерки гоголевского периода», стр. 171 и 211. Ср. у И. С. Тургенева. «Воспоминания о Белинском», т. XII, стр. 35.

212. Op. cit., стр. 193

213. Op. cit., стр. 194.

214. Ср. Н. Греч. «Чтения о русском языке», т. II.

215. Ср. И. С. Тургенев. «Воспоминания о Белинском», т. XII, стр. 19.

216. Соч. Белинского. ч. XII, стр. 262—263.

217. Можно сравнить с выпадами против Белинского Н. Куликова отрицательные суждения и пародии современников, приведенные в книге Ашевского: «Белинский в оценке современников». Спб. 1911 г.

218. Соч. Гоголя. Изд. Коробки, т. III, стр. 378—379.

219. Романы, повести, рассказы Ев. Гребенки. Спб. 1847 г., т. I, стр. 1—2.

220. Ср. об этом замечания у Ю. Н. Тынянова. «Гоголь и Достоевский». 1921 г. 12—13 стр.

221. Собр. соч., т. I, стр. 1.

222. Белинский, ч. XI, стр. 343.

223. Стилистические формы, приемы рисовки, конечно, были у «оркестра Гоголя» иные, но многим из них, не обладавшим выдержанностью стиля и тщательностью отделки, грозил сбыв в прежнюю традицию «нравственного сатирического и народного романа», о котором писал Белинский: ...«выводят, сколько возможно в смешном и преувеличенном виде сутягу-подъячего, вора-управителя, пьяницу квартального, дурака помещика — это для сатиры; намарают грязной мазилкой своей дубовой фантазии несколько лубочных картинок мещанского, купеческого, дворянского быта — это для нравописания; ввернут в свое творение несколько мужицких слов, лакейских поговорок, мещанских острот — это для народности»... Соч. Белинского, ч. I, стр. 139.

224. Соч. Белинского, ч. XI, стр. 335.

225. *Ib.*, 343.

226. И. И. Панаев. «Лит. воспом.». Спб. 1876 г., стр. 184—187.

227. Соч. Белинского, ч. XI, 343.

228. *Ib.*, 359.

229. «Очерки гоголевского периода русской литературы», стр. 181—182. Полное собрание сочинений Н. Чернышевского, т. II.

230. Соч. Белинского, ч. XI; 377.

231. В предисловии ко 2 изданию своей книги о Гоголе В. Ф. Переверзев горделиво заявляет: «представителям «формального метода»... остается только подтверждать сделанные мною наблюдения» (стр. 15). Мне неизвестны те наблюдения над гоголевским стилем, которые сделаны только В. Ф. Переверзевым. Изложенные в его книге были известны (правда, не всегда в такой же группировке) и из других предшествовавших работ по Гоголю (Мандельштама, Розанова, Аиненского, А. Белого и т. п.). Но вот что всем известно: с именем В. Ф. Переверзева связана попытка социологического обоснования форм гоголевского творчества. Что о ней сказать? Мне кажется, прекрасную и остроумную ее характеристику дал сам В. Ф. Переверзев в рассуждениях о методе фрейдииста Ермакова. Следует лишь привести небольшие подстановки. И *mutatis mutandis*, получим очень убедительную критику построений В. Ф. Переверзева.

О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Предисловие	5
Введение	7—20
 I. Пародии на стиль Гоголя	
1. Отрывок из Гумористически-шутливой повести	21—29
2. Анализ архитектоники и соображения в ее генезисе	30—42
3. Рудый Панько и рассказчики из романов Вальтер Скотта	42—50
4. Проблемы стиля пародии и ее оригиналов . . .	50—92
5. Заключение	92—100
 II. Пародия на „Мертвые души“ Сальского	
1. Автор пародии и ее цель	101—104
2. Текст пародии	104—120
3. Реальные комментарии историко-литературного характера	121—128
4. Вопросы архитектоники в пародии	129—138
5. Проблемы натурального стиля в пародии Массальского	138
§ 1. О патетической речи в натуральной новелле	138—150
§ 2. О повествовании в натуральной новелле	150—167
§ 3. О натуральном диалоге	167—177
 III. Комедия Н. Куликова: „Школа натуральная“	
1. Кружок «Современника» в кривом зеркале Куликова	178—190
2. Стилистические осколки	190—202
3. Идеологическое дополнение	202—203
Заключение к заключениям	209
 IV. Примечания.	210—227

Цена 2 р. 60 к.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Магазины „ACADEMIA“

Ленинград, пр. Володарского, 40, телефон 138-98

Москва, Тверская, 29, тел. 545-13