

ГОГОЛЬ:

ИСТОРИЯ
И СОВРЕМЕННОСТЬ

Составители
Вадим Валерьянович Кожинов
Евгений Иванович Осетров
Петр Георгиевич Паламарчук

ГОГОЛЬ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Редактор **В. М. Курганова**
Художественный редактор **Г. В. Шотина**
Технический редактор **И. И. Капитонова**
Корректоры **А. З. Лазуткина, Г. М. Ульянова,**
Э. З. Сергеева

ИБ № 3623

Сдано в набор 23.05.84. Подп. в печать 27.12.84.
А14575. Формат 84×108¹/₂. Бумага типографская
№ 1. Гарнитура обыкновенная новая. Печать
высокая. Усл. печ. л. 26,04. Усл. кр.-отт. 26,25.
Уч.-изд. л. 29,01. Тираж 20.000 экз. Заказ 1244.
Цена 1 р. 30 к. Изд. инд. ЛХ-425.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская
Россия» Государственного комитета РСФСР по
делам издательств, полиграфии и книжной тор-
говли.

103012. Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома
Государственного комитета РСФСР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
144003, г. Электросталь Московской области, ул.
им. Тевосяна, 25.

ГОГОЛЬ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*

(К 175-летию со дня рождения)

*

МОСКВА «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ» 1985

P1
Г58

Составители
В. В. Кожин, Е. И. Осетров, П. Г. Паламарчук

Рецензенты:
доктор филологических наук **В. В. Основин**
доктор филологических наук **Н. В. Осьмаков**

Художник **Е. М. Дробязин**

Г $\frac{4603010102-157}{M-105(03)85}$ 77-84

© Издательство «Советская Россия», 1985 г.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Гоголь, подобно Пушкину, Достоевскому, Толстому, принадлежит к тем — очень немногим — величайшим художникам слова, чье творчество ставит перед исследователем чрезвычайно сложные задачи. Здесь оказываются совершенно бесплодными любые прямолнейные, однозначные, отвлеченно логические решения и толкования, хотя в них, увы, нет недостатка в обширной литературе о Гоголе.

Будет уместно начать разговор с методологических суждений человека, которого едва ли можно заподозрить в каком-либо обоже- ствлении художественной гениальности, — суждений Н. А. Добролюбова. Он утверждал, что литература вообще «представляет собою силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует». Писатели и поэты, говорил Добролюбов, «приводят в сознание масс то, что открыто передовыми деятелями человечества... Обыкновенно это происходит не так, впрочем, чтобы литератор заимствовал у философа его идеи и потом проводил их в своих произведениях. Нет, оба они действуют самостоятельно, оба исходят из одного начала — действительной жизни, но только различным образом принимаются за дело. Мыслитель, замечая в людях, например, недовольство настоящим их положением, соображает все факты и старается отыскать новые начала, которые могли бы удовлетворить возникающие требования. Литератор-поэт, замечая то же недовольство, рисует его картину так живо, что общее внимание, остановленное на ней, само собою паводит людей на мысль о том, что же именно им нужно»¹.

Но все это Добролюбов говорит о писателях и поэтах, которых он называет «обыкновенными талантами». Принципиально по-иному подходит он здесь же к творчеству величайших, гениальных писателей, которые, по его словам, «стоят так высоко, что их не превзойдут ни практические деятели для блага человечества, ни люди чистой науки. Эти писатели были одарены так богато природою, что умели как бы по инстинкту приблизиться к естественным понятиям и стремлениям, которых еще только искали современные им философы... Мало того: истины, которые философы только предугадывали в теории, гениальные писатели умели схватывать в жизни и изображать в действии. Таким образом, служа полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания... они возвышались над служебной ролью литературы»².

В другом месте Добролюбов сказал о художественной гениаль-

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т. Т. VI. М., 1963, с. 309, 310.

² Там же, с. 309 (курсив мой. — В. К.).

ности, что это «дар... незаменимый никаким знанием»¹, что «такое могущество, в высшем своем развитии, стоит, разумеется, всего»². Обладая этим могуществом, художник слова создаст творения, в которых, пользуясь точным определением Добролюбова, «жизнь сказалась сама собою»³. Художник, способный к такому творчеству, имеет право «жертвовать даже отвлеченной логичностью, в полной уверенности, что жизнь, как и природа, имеет свою логику и что эта логика, может быть, окажется гораздо лучше той, какую мы ей часто навязываем»⁴.

Нельзя не сказать о том, что Добролюбов в цитированных высказываниях четко и ясно сформулировал идеи, которые владели Белинским в его самые последние годы,— и притом именно в связи с творчеством Гоголя. 7 декабря 1847 года Белинский писал:

«Между Гоголем и натуральною школою — целая бездна; но все-таки она идет от него, он отец ее, он не только дал ей форму, но и указал на содержание. Последним она воспользовалась не лучше его (куда ей в этом бороться с ним!), а только сознательнее. Что он действовал бессознательно,— это очевидно, но... все гении так действуют. Я от этой мысли года три назад с ума сходил, а теперь она для меня аксиома, без исключений... Гений — инстинкт, а потому и откровение... Сознательно действует талант, но зато он кастрат, бесплоден; своего ничего не родит...»⁵

Тогда же Белинский писал (в известной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»), что искусство Гоголя есть «воспроизведение действительности во всей ее истине... Гоголь принадлежит к числу немногих, совершенно избегнувших всякого влияния какой бы то ни было теории... Он... пошел своею дорогою, следуя глубокому и верному художническому инстинкту, каким щедро одарила его природа» (8, 352).

Важно обратить внимание на тот факт, что Добролюбов внес необходимую поправку в концепцию своего предшественника. Белинский полагал, как мы видели, что гений действует «бессознательно». Между тем Добролюбов — это его высказывание цитировалось — утверждает, что гениальные художники являются «полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания».

Суть расхождения здесь, очевидно, в том, что для Белинского «сознание» означало строго логическое мышление, выражающееся в однозначной системе понятий и силлогизмов. Добролюбов же ре-

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. VI, с. 55.

² Там же, т. IV, с. 313.

³ Там же, т. VI, с. 98.

⁴ Там же, т. V, с. 28.

⁵ Белинский И. В. Г. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 9. М., 1982, с. 709, 710. Далее все ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

пнительно расширяет представление о том, что есть «сознание». Он говорит: «Истинный художник, совершая свое создание, имеет его в душе своей целым и полным, с началом и концом его, с его сокровенными пружинами и тайными последствиями, непонятными часто для логического мышления»¹. Воссоздавая явления жизни, утверждает Добролюбов, «поэт может... уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определит его рассудком»². И потому истинный поэт вправе «жертвовать... отвлеченной логичностью, в полной уверенности, что жизнь... имеет свою логику» (эти слова Добролюбова уже приводились).

Короче говоря, противоречие между Белинским и Добролюбовым носит скорее терминологический, чем принципиальный характер. Ведь не кто иной, как Белинский, считавший Гоголя «бессознательным», «избегнувшим всякого влияния какой бы то ни было теории» художником, утверждал вместе с тем, что у Гоголя «нет соперников в искусстве воспроизводить ее (русскую жизнь.— В. К.) во всей ее истинности... изображать русскую действительность... с такою поразительною верностью и истиною» (8, 351).

Вполне ясно, что понятия «истинность», «верность и истина» имеют в виду акт *сознания*, «отражения» действительности. Кстати сказать, в приведенном выше рассуждении Белинский определил творчество Гоголя как «откровение», а это понятие вполне адекватно добролюбовскому определению художественного гения: *«полнейший представитель высшей степени человеческого сознания»*, открывающий «логику» самой жизни.

* * *

К сожалению, многие исследователи, приступая к изучению творчества Гоголя, не отдают себе ясного отчета в том, с каким «предметом» они имеют дело... Ни с чем не сравнимые «полнота» и «высота» художественного сознания, воплощенные в творениях Гоголя, попросту остаются за пределами их внимания.

Особенная трудность освоения наследия Гоголя (как, разумеется, и каждого гениального художника) обусловлена еще и тем, что величие и ценность этого наследия всецело заключены в неповторимой *творческой индивидуальности* Гоголя. Литературоведы подчас усматривают свою задачу в том, чтобы, так сказать, извлечь из самобытнейшего художественного мира Гоголя некое наиболее «существенное», всеобщее содержание, которое, мол, и составляет внутреннюю основу этого мира, ради которой он-де и создан.

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч., т. VII, с. 233—234.

² Там же, т. V, с. 70.

Все это особенно странно еще и потому, что в литературоведении давно уже прочно утверждена убежденность «в социальной, исторической обусловленности глубоко своеобразного, индивидуального, в том, что индивидуальное составляет необходимое звено в цепи исторических явлений»¹.

Без понимания этой специфической природы искусства вообще бессмысленно пытаться говорить о нем. Не некие «всеобщие» тенденции, нашедшие своеобразное проявление в творческой индивидуальности Гоголя, но именно сама эта индивидуальность в ее целостном своеобразии составляет «необходимое звено» в развитии русского — и мирового — искусства слова.

Величие Гоголя заключается не в том, что он дал своеобразное, индивидуальное выражение таких-то и таких-то всеобщих социально-исторических тенденций, но в том, что *сама его творческая индивидуальность* во всем ее неповторимом богатстве есть грандиозное социально-историческое явление, которое предстает как «необходимое звено» не только в развитии искусства, но и в человеческом развитии вообще, «в цепи исторических явлений».

Поэтому, говоря о творчестве Гоголя, никак нельзя ограничиться чисто «литературными» проблемами, замкнуться в сфере искусства слова, как такового. Но если взглянуть в суть дела пристальнее, станет ясно, что перед исследователем творчества Гоголя неотвратимо встает трудно разрешимое противоречие. С одной стороны, художественный мир Гоголя, взятый во всей своей сугубо индивидуальной, неповторимой самобытности, требует глубокого философско-исторического осмысления, ни в коей мере не уступающего в рамках собственно литературоведческих понятий. И в то же время именно грандиозность гоголевского мира, воплощенного целиком и полностью не в чем ином, как в самобытном *художественном слове*, заставляет осознать всю мощь и богатство этого самого слова — вплоть до мельчайших элементов гоголевского повествования.

Иначе говоря, исследователь должен, осваивая весь духовно-исторический размах творчества Гоголя, ни на одно мгновение не отвлекаться от ткани гоголевского повествования, ибо гениальность художника проявляется не в том, что где-то «под» этой тканью сокрыт некий всеобщий смысл, но в том, что сама эта самобытнейшая повествовательная ткань насквозь и в каждой мельчайшей своей частице пронизана глубоким и всеобщим смыслом.

Еще В. Г. Белинский, всего через месяц после выхода в свет

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 90. Мысль эта была высказана автором ранее в статье «Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя», — *Вопр. лит.*, 1957, № 4, с. 32—51.

главного творения Гоголя, «Мертвых душ», дал своего рода образец истинного подхода к исследованию гоголевского повествования:

«Пафос... поэта проявляется не в одних... высоколирических отступлениях: он проявляется *беспрестанно*, даже и среди рассказа о самых прозаических предметах...

При *каждом слове* его поэмы читатель может говорить:

Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!

Этот русский дух ощущается и в юморе, и в иронии, и в размашистой силе чувств, и в лиризме отступлений, и в пафосе всей поэмы, и в характерах действующих лиц, от Чичикова до Селифана и «подлеца чубарого» включительно... Не в шутку назвал Гоголь свой роман «поэмою»... Нигде ни в одном слове автор не намерен смешить читателя: все серьезно, спокойно, истинно и глубоко...

Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»; для восхищения всех прочих остаются только места и частности» (5, 51—52).

В последней фразе Белинский, пожалуй, как бы противопоставил «содержание» и «частности», но ведь в предшествующем его рассуждении показано как раз, что целостное содержание, пафос поэмы воплощен во всех мелких «частностях». И в то же время Белинский проницательно отверг здесь многие позднейшие толкования гоголевской поэмы, в которых, основываясь на отдельных ее «местах» и «частностях», в какой-то мере поддающихся соответствующим трактовкам, литературоведы будут сводить «Мертвые души» к нехитрым «общим идеям».

Белинский в той же статье недвусмысленно сказал: «*Нельзя ошибочнее смотреть на «Мертвые души» и грубее их понимать, как видя в них сатиру»* (5, 53—54).

Остается только сожалеть, что Белинский так и не написал большого сочинения о Гоголе, которое он все собирался написать с 1842 года. Быть может, это сочинение предотвратило бы многие односторонние и поверхностные толкования творчества Гоголя. Стоит напомнить здесь положения Белинского, высказанные в декабре 1847 года (то есть за полгода до его кончины):

«Гоголь изображает не пошлецов¹, а человека вообще... Он

¹ Это, казалось бы, противоречит словам Пушкина об уникальном гоголевском даре — «выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупнее в глаза всем». Сам Гоголь, как известно, соглашаясь с этим. Дело в том, однако, что слово «пошлый» в устах Пушкина значило вовсе не «низкий», а «обыкновенный» (см.: Словарь языка Пушкина, т. III, с. 626). То есть дар Гоголя — способность с несравненной яркостью, силой и крупностью воссоздать «обыкновенность» обыкновенного человека.

столько же трагик, сколько и комик... отдельно тем или другим он редко бывает... но чаще всего слытно тем и другим. Комизм — слово узкое для выражения гоголевского таланта. У него и комизм-то выше того, что мы привыкли называть комизмом... У нас все думают, что если кто, сидя в театре, от души гнушается лицами в «Ревизоре», тот уже не имеет ничего общего с ними, и я хотел заметить, с одной стороны, что самые лучшие из нас не чужды недостатков этих чудищ, а с другой, что эти чудища — не людоеды же... Собственно в них нет ни пороков, ни добродетелей» (9, 709), — то есть они и есть «обыкновенные» люди, люди «вообще», только воссозданные с совершенно необыкновенной «силой» и «крупностью».

Интересно отметить, что Белинский, сказав в первом же отклике на «Мертвые души» об одной мельчайшей частице гоголевского повествования — о будочнике, казнящем па погте зверя, — частице, в которой, по его мнению, также воплощается единый пафос целой поэмы, через пять лет снова напомнил об этой детали. Он писал в 1847 году, что догматический теоретик «прежде всего укажет на будочника, который казнит зверя на погте (в «Мертвых душах»), и этим фактом подтвердит окончательно, что Гоголь «не знает истории и не видал образцов искусства». А между тем... одна из известнейших галерей в Европе (Лувр.— В. К.) хранит, как бесценное сокровище, картину великого Мурильо, представляющую мальчика, который с усердием и обстоятельно занимается тем, что будочник сделал спросонья и мимоходом» (8, 350).

Важно здесь не столько сравнение с Мурильо (которое, впрочем, достаточно выразительно), сколько настойчивое стремление доказать, что любой мельчайший элемент гоголевского повествования причастен его грандиозному целостному пафосу.

* * *

Все, что было сказано выше, призвано охарактеризовать основные методологические ориентиры этой книги. Ее авторы стремятся как бы воскресить ту исполненную первоначальной свежести восприятия характеристику, которую дал «Мертвым душам» Белинский:

«...Творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патристическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстью, нервною, кровлюю любовью к плодотворному зерну русской жизни; творение необъятно художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое... В «Мертвых душах» он (Гоголь.— В. К.) ...стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова» (5, 51, 52).

При этом освоение наследия Гоголя основывается на принципе, завещанном опять-таки Белинским: авторы данной книги видят свою задачу не в том, чтобы проецировать на творения Гоголя некие «общие идеи», но в том, чтобы стремиться увидеть громадный целостный смысл в самой ткани повествования, вплоть до мельчайших ее частиц.

Это, быть может, наиболее важно, ибо то и дело сталкиваешься с совершенно поверхностным восприятием ткани гоголевского повествования. Приведу весьма выразительный пример.

Один критик процитировал стихотворение современного поэта:

Колесо навстречь криво катится,
Быстрым-быстрое и внутри пятно.
Стал я спрашивать: — Ты откуда
Оторвалося? Куда держишь путь? —
Но молчит оно, мимо катится,
Только звон гудит, только пыль стоит.
Прокатилось, промоталось
По плакун-траве и по трын-траве.

Прочитывал — и сделал следующее заявление: «...Смысла тут не больше, чем в беседе гоголевских мужиков о том, доедет ли колесо чичиковского экипажа в Москву и в Казань...» Далее критик оговорил, что у цитируемого им современного поэта «есть стихи совсем иные, сильные».

Из этого последнего замечания с неизбежностью приходится сделать вывод, что, по мнению нашего критика, и в «Мертвых душах» (как и в творчестве современного поэта) есть сцены «совсем иные, сильные», не такие, как «бессмысленная» беседа мужиков, — иначе откуда бы возникло величие гоголевской поэмы?

И такое восприятие повествовательной ткани Гоголя, увы, весьма типично. «Смысл» видят лишь там, где он лежит более или менее на поверхности (как, например, в лирических отступлениях). Большинство же мельчайших частиц гоголевского повествования представляется чем-то несущественным, не имеющим *необходимого* значения.

Между тем восприятие тех или иных деталей «Мертвых душ» как «бессмысленных» или хотя бы малозначительных неотвратимо ведет к обмелению смысла гоголевского творения...

Казалось бы, чисто априорно можно бы предположить, что Гоголь не стал бы открывать свою поэму (между прочим, многократно переписанную им заново) «бессмысленной» беседой. И конечно же, *первый* абзац «Мертвых душ», где изображена беседа «двух русских мужиков», насыщен, даже перенасыщен смыслом, глубоко причастным целостному смыслу поэмы. В конце концов в беседе мужиков воплощено (разумеется, в сложнейшем и опосредованном

виде) то, что можно бы определить как «отношение народа» к авантюре Чичикова. Гоголь даже подталкивает читателя к пониманию этого, говоря, что мужики «сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, *более* (курсив мой.— В. К.) к экипажу, чем к сидящему в нем». Это «более» дает художественный ключ, внушая, что речь идет все-таки и о самом Чичикове.

Но во вступительной статье невозможно разворачивать сложную тему, так как пришлось бы характеризовать и природу гоголевского повествования в целом. Впрочем, это и не нужно делать, ибо речь об этом пойдет так или иначе на протяжении всей книги. И тот, кто внимательно ее прочитает,— в особенности исследующие повествовательную ткань «Мертвых душ» работы В. В. Федорова и А. В. Михайлова,— уже никак не сможет согласиться с тем, что в гоголевской поэме будто бы есть лишние «смысла» беседы или сцены...

* * *

Уже говорилось, что творчество Гоголя само по себе есть звено истории — истории русской и мировой. Одно из проявлений этого — внутренняя, глубинная *историчность* гоголевских творений, в том числе и тех, которые на поверхности выступают как будто бы чисто «бытовые» повествования.

Уместно будет сказать в этой связи несколько слов об одном из самых, казалось бы, далеких от исторического пафоса повествований Гоголя — «Шинели». Обычно «Шинель» рассматривается как социально-психологическая повесть, остро раскрывающая тему «маленького человека». Это, конечно, справедливо, но все же представляется, что «гуманная» тема — только часть художественной целостности, и к тому же подчиненная, зависимая от более масштабной темы часть. Если бы «гуманность» была целью повести, в ее художественном мире едва ли бы закономерно было изображение (пусть даже в «фантастическом,— по слову Гоголя,— окончании») жестокой мести героя, который сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели».

В прямолинейно-предвзятых толкованиях коллизия «Шинели» сводится к противопоставлению своего рода квинтэссенции «маленького человека» и символа бесчеловечности — «значительного лица», но это толкование прямо-таки несовместимо со смыслом гоголевского текста. Достаточно напомнить о состоянии «значительного лица» после «распеканья»: «Почти всякий день представлялся ему бледный Акакий Акакиевич, не выдержавший должностного распеканья. Мысль о нем до такой степени тревожила его, что, неделю спустя, он решился даже послать к нему чиновника узнать, что он и как, и нельзя ли в самом деле чем помочь ему; и когда донесли ему, что Акакий Ака-

кнєвич умер скоропостижно в горячке, он остался даже пораженным, слышал упреки совести и весь день был не в духе»¹. После же того, как с самого «значительного лица» была сдернута шинель, «происшествие сделало на него сильное впечатление. Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: «как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами» и т. д.

Это «кто перед вами» вроде бы свидетельствует, что «значительное лицо» рассматривает себя как воплощение государства. Но Гоголь ведь достаточно развернуто воссоздает истинную суть «значительного лица», говоря, в частности: «Он был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив, но генеральский чин совершенно сбил его с толку... Он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть».

А в конце повести, как мы видели, «значительное лицо», пережив, подобно Акакию Акакиевичу, *потрясение*, в той или иной мере возвращается на путь «добротного человека». Этого, правда, не хотят замечать те, кто истолковывает «Шинель» как чисто «гуманную» повесть; для этой элементарной «идеи» нужен, так сказать, «злодей» — и его находят в «значительном лице».

На самом же деле это толкование как раз снижает и притупляет истинную остроту повести. Ведь Акакий Акакиевич в конце концов взбунтовался отнюдь не против «значительного лица». Бунт Акакия Акакиевича — подобно бунту Евгения в «Медном всаднике» — направлен, по существу, против самого Государства, пусть оно даже в глазах Акакия Акакиевича и представляло прежде всего в образе «значительного лица».

«Медный всадник» вспоминается здесь отнюдь не всуе. Как и в пушкинской поэме, в «Шинели» несомненно выступают три «феномена» — «маленький человек», Государство и, так сказать, Стихия, которую Государство не в силах покорить, победить.

Акакий Акакиевич выступает в начале как мельчайшее колесико в государственном механизме — притом колесико, довольствующееся своей ролью:

«Мало сказать: он служил ревностно, нет, он служил с любовью. Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир... Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки... Приходя домой, он... переписывал бумаги, принесенные на дом...

Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. III. М.—Л., 1952, с. 171. Сочинения и письма Гоголя цитируются по этому изданию. В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием тома и страницы.

Так протекала мирная жизнь человека, который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием, и дотекла бы, может быть, до глубокой старости, если бы не было разных бедствий...»

«Бедствие», которое вторглось в раз навсегда заведенный, отлаженный механизм петербургской государственности и как бы сорвало с оси одно из его колесиков,— бедствие это исходит от силы, представленной в «Шинели» как истинно стихийная.

Вот поражающая воображение сцена ограбления Акакия Акакиевича:

«Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечную площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею.

Вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света... Он оглянулся назад и по сторонам: точно море вокруг него. «Нет, лучше и не глядеть»,— подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди... «А ведь шинель-то моя!» — сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник...

Он чувствовал, что в поле холодно, и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до конца площади.

Тот же разгул Стихии в сцене ограбления «значительного лица», которое бессильно перед ней, как и Акакий Акакиевич:

«...порывистый ветер... выхватившись вдруг, бог знает откуда и нивесть от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывал ему туда клочки снега, хлобуча, как парус, шинельный воротник, или вдруг с неестественною силою набрасывал ему его на голову...»

Все это в самом деле близко к картинам наводнения в «Медном всаднике», даже «море» упомянуто. И здесь та же тема: петербургская государственность, при всем своем величии, не смогла подавить, сковать, вбить в землю стихийные силы, и вот разбой совершается в самом центре империи. От него не защищен ни Акакий Акакиевич, ни «значительное лицо». Гоголь, словно обнажая грандиозность своего замысла, говорит, что на его Акакия Акакиевича «так же... обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира... (ср. в «Медном всаднике»: «С божией стихией царям не совладать...»)

Срывая с плеч Акакия Акакиевича шинель, Стихия отнимает у него — как и у пушкинского Евгения — самое дорогое, что у него есть. И он отчаянно стучится в двери Государства, ища помощи и защиты — у будочника («Акакий Акакиевич, прибежав к нему, начал задыхающимся голосом кричать, что он спит и ни за чем не смотрит, не видит, как грабят человека»), у частного пристава, наконец,

у «значительного лица», которому заявляет, что «секретари того... ненадежный народ...», вызывая гнев этого — столь же ненадежно-го — репрезентанта государственности.

Покинув кабинет «значительного лица», Акакий Акакиевич опять оказывается во власти Стихии:

«Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон...»

Как и пушкинский Евгений, Акакий Акакиевич затем сам присоединяется к бунту; он «сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слышав от него ничего подобного, тем более, что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство». В «фантастическом окончании» повести Акакий Акакиевич сам сдирает шинели «пускай бы еще только титулярных, а то даже самих тайных советников». И даже самый феномен *шинели* во второй половине повести оборачивается совсем иным значением: это уже не дражайший друг Акакия Акакиевича, а своего рода символ государственности.

И хотя, сдернув шинель с «значительного лица», — как бы с самого государства, — герой вроде бы успокаивается, в заключительном абзаце повести Стихия вновь кажет себя:

«Один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение... он не посмел остановить его, а так шел за ним в темноте до тех пор, пока наконец привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «тебе чего хочется?» — и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал «ничего», да и поворотил тот же час назад. Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте».

То, что «Шинель» завершается именно так, ясно показывает, сколь неадекватно выражают смысл повести ее трактовки, замыкающиеся на «гуманной» теме. Сам Акакий Акакиевич предстает в свете этой концовки только как часть (хотя, конечно, неопределимо важная) художественной темы повести.

Финал же посвящен теме Стихии. Все, казалось бы, заковано в гранит и департаменты, но Стихия все же готова показаться из-за каждого дома, и дует ветер «со всех четырех сторон», словно пророка «Двенадцать» Блока. И бессильна перед Стихией внешне столь могучая государственность...

Словом, гоголевская «Шинель» по своему глубокому историческому смыслу должна быть поставлена в ряд с «Медным всадником», а не с чисто бытовыми (или, вернее, психологически-бытовыми) «гуманными» повествованиями.

В заключение необходимо сказать следующее: если 1960-е годы во многом прошли как бы под знаком Пушкина, чье творчество было в самом центре внимания, а 1970-е — под знаком Достоевского, то в 1980-е годы на первый план выдвигается творчество Гоголя. Это, кстати сказать, предвосхищено в заметках П. В. Палиевского. В целом сборник создает, как представляется, многосторонний — хотя, разумеется, далеко не исчерпывающий — литературоведческий образ великого писателя, чье творчество в настоящее время осознано как одно из высших достижений мировой литературы.

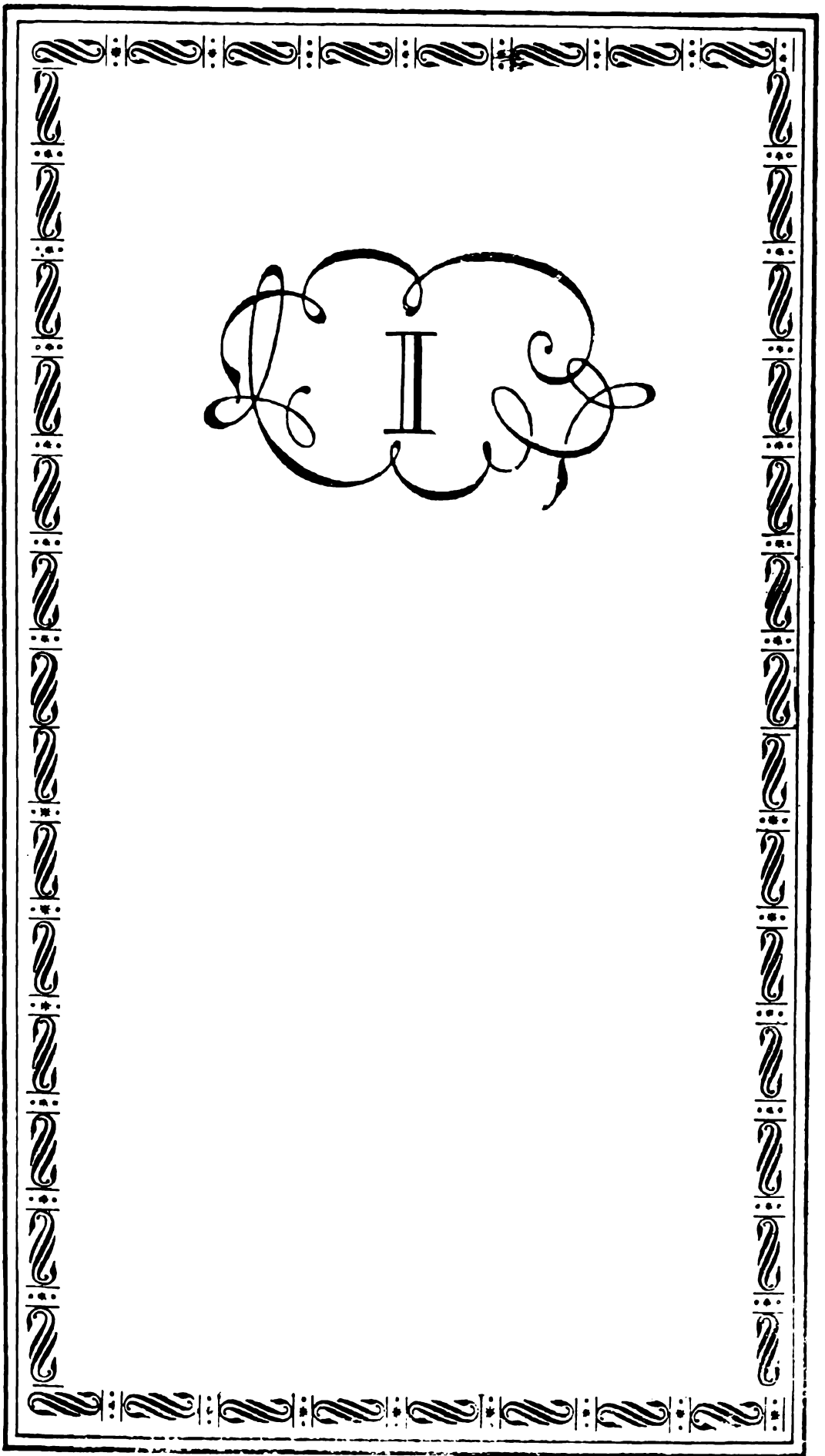
Краткое отступление, посвященное «Шинели», целесообразно здесь, в частности, потому, что в этой книге о Гоголе, касающейся так или иначе большинства его творений, повесть об Акакии Акакиевиче оказалась почти не затронутой. Но главная цель этих размышлений о «Шинели» — выявление *внутренней темы* книги, намеченной в самом ее названии — «история и современность».

Тема эта раскрывается в отдельных статьях и материалах, составивших книгу, в самых разных направлениях и аспектах. В первом разделе книги собраны работы, посвященные наиболее общим проблемам гоголевского творчества. Одни авторы — В. Р. Щербина, С. В. Михалков, Г. М. Фридендер — ставили перед собой задачу охарактеризовать прежде всего актуальное, сегодняшнее значение гоголевского наследия, другие — Б. И. Бурсов, П. В. Палиевский, А. В. Михайлов, В. В. Федоров — стремились главным образом укрепить творчество Гоголя в историческом развитии русской и мировой литературы и шире — в Истории как таковой.

В статьях второго раздела книги даны характеристики определенных сторон и качеств искусства Гоголя (статьи С. Г. Бочарова, Ю. В. Манна, В. М. Гуминского, Н. Н. Скатова, И. П. Золотусского и др.); в третьем разделе собраны работы, исследующие соотношение гоголевского творчества с теми или иными явлениями отечественной литературы, начиная со «Слова о полку Игореве» и кончая сочинениями Михаила Булгакова (Е. И. Осетров, В. И. Гусев, В. И. Сахаров, П. Г. Горелов, М. О. Чудакова); наконец, четвертый раздел включает критический разбор новейшей зарубежной литературы о Гоголе (Р. А. Гальцева, И. Б. Роднянская, В. В. Библиш), архивные разыскания (В. А. Воропаев, П. Г. Паламарчук) и обзор пришвинских размышлений о гоголевском творчестве (Л. А. Рязанова).

Но при всем многообразии составивших книгу материалов их роднит и одухотворяет стремление раскрыть органическое единство истории и современности, которое являет перед нами полное неиссякаемой жизни гоголевское Слово.

I



В. Р. ЩЕРБИНА

*

Н. В. ГОГОЛЬ

Замечательный художник слова, Гоголь создал художественные произведения огромной силы и красоты, обогатившие отечественную литературу. Вместе с Пушкиным он явился основоположником художественного реализма в русской литературе, с которым связано творчество наиболее крупных русских писателей прошлого столетия, завоевавших ей ведущее место в художественном развитии человечества. Его поразительно разнообразное творчество вместе с тем отличается гражданской и творческой целенаправленностью, положило начало новому периоду в истории нашей классики, который получил название гоголевского периода русской литературы. Гениальные творения Гоголя стали составной частью духовной жизни советского народа, прочно заняли выдающееся место в сокровищнице мировой классической литературы.

В нашей стране творения Гоголя пользуются поистине всенародной любовью. Гоголевские образы неизгладимо входят в сознание каждого человека со школьных лет и сопровождают его на протяжении всей жизни. Его наследие и в наше время не только помогает лучше знать прошлое нашей страны, но также духовно и эстетически обогащает людей, остается вечно живым.

Образ мыслей, убеждения Гоголя формировались в атмосфере национального подъема после победоносной войны 1812 года и вместе с тем усиления самодержавно-крепостнического гнета, нарастания недовольства крестьянства своим положением. Глубокое переживание этих противоречий определило многие особенности мировоззрения и творчества будущего писателя.

Творческая биография Гоголя отличается сложностью и внутренними противоречиями, произведения его чрезвычайно разнообразны. Но вся его жизнь характерна патриотической целеустремленностью, явившейся постоянной движущей силой его творчества.

С юношеских лет, во время пребывания в старших классах Нежинского лицея, в его сознании и чувствах глубоко, на всю жизнь утверждается идея служения отечеству. Он напряженно размышляет о своем гражданском призвании, о том, чем и какой род занятий избрать, чтобы выполнить свой общественный долг. Сам Гоголь признавался, что в его ранних размышлениях о будущей деятельности мысль о поприще писателя не приходила на ум, хотя казалось, что ему предстоит «большое самоотвержение», предназначение свершить нечто значительное. Он мечтает о государственной службе, которая якобы предоставит ему возможность свершить много полезного для отечества, для блага людей.

С большими надеждами на плодотворную государственную службу он направился в Петербург. Разного рода неудачи и разочарования в первые годы пребывания в столице не сломили волю молодого Гоголя. Именно здесь прозорливо открывает он свое подлинное призвание — обращается к литературной деятельности. В нем созрело убеждение, что силой своего литературного дарования он может принести гораздо больше пользы отечеству, став писателем. Решающую роль в этом убеждении сыграло общение Гоголя с Пушкиным и рядом других видных литераторов. Именно Пушкин укрепил в начинающем писателе веру в правильности избранного пути, в большие возможности его таланта.

Неприятие безликости и бездуший официального Петербурга закономерно обращает Гоголя в начале его занятий литературой к наиболее знакомой ему непосредственной жизни украинских селян. И это, как прикосновение Антея к родной земле, пробуждает и приводит в движение творческие возможности его поразительного дарования. «Вечера на хуторе близ Диканьки» возвестили о появлении в России нового писателя, выдающегося, в высшей степени своеобразного таланта.

Личные стремления Гоголя совпали с проявлением в то время широкого интереса в русском обществе к Украине, к ее истории, этнографии и литературе.

Создавая «Вечера на хуторе близ Диканьки», Гоголь опирался на большой фольклорный, исторический и бытовой материал. Любовно изучал он украинские песни, думы, легенды, сказки, предания. Но он не стремился к документальности, решительно отталкивался от этнографизма, чем страдали многие произведения того времени на темы украинской жизни. Писатель воссоздавал поэтический облик народа, воплощающий его лучшие черты, нравственное здоровье и духов-

ные силы. Читателю открылся чудесный красочный мир, показавший народ в его внутренней красоте, в богатейших творческих возможностях. Задача эта была новаторской, поскольку в то время народ очень мало воспринимался как одухотворенная созидательная сила, способная играть сколь-нибудь значительную плодотворную роль в истории.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» были встречены консервативной критикой враждебно, резкими упреками в неуместности изображения в литературе простонародных героев, отсутствии мысли, в недостатках слога и т. п. Напротив, передовая русская литература восторженно встретила творение Гоголя, оценивая его как подлинное открытие. Пушкин приветствовал новый замечательный талант. Прочитав книгу Гоголя, он писал А. Ф. Воейкову: «Сейчас прочел Вечера близ Диканьки. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! Какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился. Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались Вечера, то наборщики начали прыскать и фыркать, зажимая рот рукою. Фактор объяснил их веселость, признавшись... что наборщики помирали со смеху, набравая его книгу. Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою, а автору сердечно желаю дальнейших успехов. Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на *неприличие* его выражений, на *дуриной тон* и проч.»¹ Письмо Пушкина было опубликовано в печати и содействовало верному пониманию произведений Гоголя.

Несколько лет спустя Пушкин, оценивая «Вечера на хуторе близ Диканьки» как «необыкновенное в нашей нынешней литературе», обратил внимание на существенную особенность этого творения, состоящую в том, что героем его является народ: «Это живое описание племени поющего и пляшущего, эти свежие картины малороссийской природы, эту веселость, эту веселость простодушную и вместе с тем лукавую»².

Народ показан Гоголем в своем обаянии, сплывшим и жизнерадостным. Такое изображение народных масс явилось одним из крупных достижений в процессе демократизации рус-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 11. М.—Л., 1949, с. 216.

² Там же, т. 12, с. 27.

ской литературы, длительного и сложного утверждения простых людей в ряду основных ее героев. Поэтому с полным основанием передовые современники Гоголя выделяли именно эту новаторскую сущность его творения.

Художественные особенности «Вечеров на хуторе близ Диканьки» определены в основном романтическими средствами. Свойственные романтизму резкие контрасты добра и зла, необычность многих ситуаций, обилие гиперболических черт соответствовали своеобразию материала и характеров, взятых из фольклорно-этнографических источников. Вместе с тем романтические приемы приобретают у Гоголя особую окраску, поскольку сливаются с чарующим юмором, живой человечностью самых условных явлений, с бытовой достоверностью воплощения жизни героев. Патетичность романтической речи здесь сливается с переполненной бытовыми деталями живой разговорной речью.

Новаторство «Вечеров...» сказалось не только в изображении поэзии народной жизни, но и в органической, хотя тогда еще зачаточной связи этого изображения с ведущими сквозными идеями, проникающими дальнейшие произведения Гоголя.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» основной тон повествования составляет, по определению В. Г. Белинского, радостный, насмешливый комизм. «Это комизм веселый, улыбка юноши, приветствующего прекрасный божий мир. Тут все светло, блестит радостью и счастьем» (V, 566). Вместе с тем «Вечера...» далеко не всегда безоблачно и идилличны. В своей внутренней направленности эта книга пронизана полемикой, содержит в зародыше начала исторического спора, который Гоголь вел всю свою творческую жизнь, углубляя до конца своих дней. Здесь писатель сделал первые шаги по пути осуществления глубоко осознанного им с ранних лет своего «наречения» служить своим искусством народу, быть его защитником. Начиная с «Вечеров...» народ настойчиво, с нарастающей силой противопоставляется всякого рода угнетателям. В этом противопоставлении проявляется новый уровень отношения писателя к народу — восприятие его не как объекта филантропических чувств, а как коренной силы, выражающей почвенные основы национального бытия и сознания.

Внутреннее полемическое начало в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» последовательно проявляет себя через взаимодействие отчетливо выраженных противостоящих друг другу двух рядов повествования. Один из них содержит в себе

позображение лиц и событий в духе их обычного, общепринятого, точнее, официального восприятия. Второй ряд повествования раскрывает подлинную внутреннюю сущность изображенных явлений, дает их оценку с точки зрения простых людей, которую разделяет и всячески поддерживает сам автор. Достигается эта писательская переоценка привычных формул и представлений разнообразными приемами. Здесь и двусмысленная реплика самого автора или героя, иносказание, как бы простодушное суждение, неожиданный смысловой поворот, проническая и другие снижающие интонации, смещающие привычную оценку явления, и т. д.

Система таких полемических переоценок в «Вечерах...» касается как бытовых, нравственных, эстетических, так и острых социальных явлений и разных лиц, даже особ царствующего дома и высоких государственных деятелей. Как бы простодушно и наивно запорожцы в «Ночь под Рождество» на приеме у царицы Екатерины II высказывают ей свой протест по поводу несправедливого решения, урезающего их вольности и права. Проницательная трезвость народного взгляда рассеивает ореол общепринятых торжественных эпитетов, предназначенных возвеличивать царственность Екатерины и вельможную значительность Потемкина. Они в повествовании выглядят так, как действительно представлялись запорожцам. Царица для них «небольшого росту женщина, даже дородная». Потемкин — «величественный ростом, довольно плотный человек в гетьмапском мундире, в желтых сапожках. Волосы на нем были растрепаны, один глаз немножко крив...». Такое изображение обычно в литературоведческих работах определяется как прием снижения, развенчания обычных официальных представлений. Но этот прием несет в себе и более сложную функцию. Здесь реалистически обнажается внутренняя сущность, подлинная ценность разных героев. Столь критические переоценки облика правительствующих особ убедительны, поскольку жизненно обоснованы особенностями непредубежденного восприятия людей из народа, во многом пассивного, но трезвого и непосредственного, не отягощенного предубеждениями или расчетом.

Эмоциональный колорит «Вечеров на хуторе близ Диканьки» далеко не всегда предстает светлым и радостным. Здоровый уклад народной жизни часто нарушается вмешательством враждебных человеку сил, несущих с собой горе, а часто и смерть. Юмористическое и праздничное начало порой уступает место грусти, трагическому («Сорочинская яр-

марка», «Вечера накануне Ивана Купала», «Страшная месть»). Для этих произведений характерна мгновенная смена настроений, перехода из одной эмоциональной тональности в другую. Вторжение в светлую жизнь людей страшных губительных сил во многом определено природой фольклорных народных представлений, а также их романтической трактовкой. Но тот же романтизм во многом направил писателя на включение в фольклорные сюжеты и характеры индоевропейского сказания, современного смысла. Да и реплики самого рассказчика ориентируют читателя в этом направлении — на поиски актуального социального подтекста.

Общая смысловая устремленность свойственных Гоголю сочетаний — веселья с печальным, переходов из одного настроения в другое — раскрывается в сказанных от автора, как бы предупреждающих, грустных словах из повести «Вий»:

«Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто среди вихрей веселья и закружившейся толпы зашел кто-нибудь песню об угнетенном народе». Во весь голос песня эта зазвучит у Гоголя в дальнейшем. Характерно, что и в «Мертвых душах» писатель опять предаётся размышлениям о непрочности веселья, которое мигом обратится в печальное, если только долго задумаешься над ним.

В ряду причин, вызывающих беды и несчастья людей, много места и в «Вечерах...» в соответствии с миропониманием людей прошлого отводится злокозненности «нечистой силы», таинственным потусторонним мистическим существам. Но одновременно и в фантастическое повествование часто включаются реальные исторические причины, порождающие трагическое, гибель людей. Главным образом это измена народу, нравственным установлениям его жизни, противопоставление отдельного человека интересам общества, поступки, несущие людям зло. Уже с этого раннего периода литературной деятельности Гоголя ведет начало тема губительности власти денег, обманчивости построенного на них счастья, нашедшая разностороннее продолжение в ряде его других произведений. Осуждение роковой силы денег, поскольку она порождает преступления, лежит в основе «Вечера накануне Ивана Купала». Петро не устоял перед искушением обогащения, посягнув на жизнь безвинного ребенка. Потому неизбежно страшное возмездие, суровая кара за кровавое преступление, отречение от изменника всех, всего ставшего для него страшным, окружающего мира. «Все покрылось пе-

ред ним красным светом. Деревья все в крови, казалось, горели и стонали. Небо раскалившись дрожало».

Справедливо в некоторых литературоведческих работах этот образ из старинной сказки назван народным проклятием кровавой власти денег. В столь беспощадном осуждении корысти, как рокового начала в человеческой жизни, заложен большой нравственно-философский смысл. Он раскрывается и в дальнейшем творчестве Гоголя, посвященном жизни людей более поздних формаций, где бесчеловечная власть денег стала законом и основой общественного устройства. Эта проблема мирового значения нашла богатую разработку в русской литературе и литературах многих других стран. Гоголь внес неоценимый вклад, взглянув на эту сложную проблему с позиций народных масс.

Особенность реализма Гоголя и в его многоцветности. Изображение неприглядной прозы жизни, суровое ее обличение не исключают романтической патетики и возвышенности. В следующих после «Вечеров на хуторе близ Диканьки» книгах «Арабески» и «Миргород» нашли углубленное продолжение как романтическая, так и реалистическая линии его творчества. Фольклорно-историческая основа повести «Страшная месть» нашла свою дальнейшую разработку в «Тарасе Бульбе» и «Вие». Вместе с тем в художественном воплощении украинской фольклорной тематики наблюдается заметная эволюция. Показательна в этом смысле повесть «Страшная месть», опубликованная через два года после «Вечера накануне Ивана Купалы». Романтическая линия здесь расширяет свой диапазон, обогащается героическим содержанием. Существенность этого процесса оказывается прежде всего в утверждении цельных героических характеров, воплощающих в себе мужество и храбрость, преданность родине, самоотверженность в ее защите. Такой героический народный характер представлен в повести «Страшная месть» в лице Даницы Бурульбаша, по своим боевым и духовным качествам являющегося предшественником Тараса Бульбы. Вполне обоснованно В. Г. Белинский сближал «Страшную месть» с «Тарасом Бульбой», видел в них свидетельство силы таланта автора. «Страшная месть», — утверждал критик, — составляет pendant¹ «Тарасу Бульбе», и обе эти огромные картины показывают, до чего возвышается талант г. Гоголя» (I, 30).

Сближение этих произведений во многом вызвано общностью исторического и фольклорного материала, положенного

¹ соответствие.

в их основу, относящегося к реальным событиям времени борьбы украинского народа за свою независимость. В творчество Гоголя вносятся начала эпичности, что определило расширение сферы художественного повествования, укрупнение его масштабов. Как и в прежних романтических произведениях Гоголя, большое место в «Страшной мести» занимает фантастический сюжет. Враждебные антинародные силы воплощены в образе колдуна пана, отца Катерины, жены Бурлубаша. Оборотень, творящий злые дела, он в то же время — изменник, подсланный врагами Украины. За фантастическими чертами и событиями в повести раскрывается реальная историческая и нравственная тема преступности предательства, неизбежности за это самой страшной кары. Страшную беду навлекла Катерина, пожалев изменника-колдуна, ставшего убийцей ее сына. Подлинно эпический размах и значение приданы в конце повести «Страшная месть» поэтическому воплощению красоты и могущества Днепра. С его грозным гневом и тоской сливается плач матери, потерявшей сына, горе отчизны. У всех нас со школьных лет в памяти замечательные строки, прославляющие Днепр, как воплощение народной стихии Украины. «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит через леса и горы полные воды свои. Чуден Днепр и при теплой лунной ночи, когда все засыпает, и человек, и зверь, и птица». И естественно, никто не видит преувеличения в словах: «Редкая птица долетит до середины Днепра. Пышный. Ему нет реки, равной в мире». Воспринимаются эти слова не как простое описание пейзажа, а как иносказание о красоте и могуществе народной стихии, лирически предельно напряженное выражение чувств автора, обращенных к своей родине, к ее многострадальной судьбе. Поэтому особое смысловое значение в повести «Страшная месть» заключено в финальных строках о Днепре в непогоду, в столкновении с враждебными стихиями.

«Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат, и молния, пзламываясь между туч, разом осветит целый мир — страшен тогда Днепр! Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали. Так убивается старая мать козака, выпроваживая своего сына в войско. Разгульный и бодрый, едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломив шапку; а она, рыдая, бежит за ним, хватает его за стремя, ловит удила и ломает над ним руки, и заливается горячими слезами». Здесь слились воедино чувства восхищения, гордости, печаль и тре-

вога автора и, наконец, угроза в адрес врагов отчизны.

Поэтический образ чудного и грозного Днепра лирически непосредствен, покоряет как своей предметной образностью, так и таинственной силой подтекста. Не может раскрыть своеобразие этого образа и многих других гоголевских образов ссылаясь на универсальное безликое понятие «прием гиперболизации». Оно указывает лишь на внешнюю сторону этого уникального художественного образа в то время, когда самым главным должно быть определение сущности и своеобразия явления. Днепр в повести Гоголя — образ былинной мощи, не знающий пределов, размах поэтического воображения, устремленный к богатырским измерениям, как в изображении человека, так и сил природы. Сами явления природы в русле такой исконно народной поэтики предстают одушевленными, выражающими особенности, могущество и борения человеческого духа. Таков Днепр в изображении Гоголя. Это песнь о страданиях и мужестве, о судьбе отчизны.

Сочетание в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» русского и украинского материала определило ряд особенностей книги, своеобразие характеров и колорита. Разносторонность художественного дарования автора дала возможность слияния двух национальных стихий, без ущемления какой-либо из них, создание общей атмосферы исторического и духовного родства народов. Повествование на русском языке оказалось не инородным по отношению к жизненному материалу. Оно органически слилось с украинской основой характеров и событий. В произведениях Гоголя русские и украинские начала предстали в своем естественном органическом слиянии. Это отвечало необходимости освещения исторических связей русского и украинского народов, дальнейшему развитию родственных основ их духовной жизни. Свое дальнейшее обогащение на основе эпического исторического материала эта тема впоследствии нашла в «Тарасе Бульбе».

* * *

Ранние романтические произведения Гоголя уже включают в себя реалистическое начало, все возрастающее в дальнейшем его творчестве. Писатель по-своему пережил общий процесс движения русской литературы к реализму, свойственный также развитию Пушкина и ряда других выдающихся писателей. В творческом утверждении Пушкиным и Гоголем художественного реализма отчетливо выразилось историческое своеобразие развития всей русской литературы,

состоявшее в том, что романтизм и в последующее время не утратил своего значения, как это произошло в большинстве литератур западноевропейских стран. Он развивался и далее в структуре реализма или рядом с ним. Реалистические начала творчества Гоголя романтических в своей основе «Вечеров на хуторе близ Диканьки» нашли наиболее полное выражение в завершающей книге повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В этом произведении уже можно видеть некоторые характерные черты прозы Гоголя последующих лет. Здесь на первый план выдвигается реализм с его критической устремленностью.

В лице духовно убогого, мелкого провинциального помещика Шпоньки впервые уже средствами реализма выведен тип «существователя», который нашел дальнейшее разнообразное воплощение в «Миргороде» и ряде других последующих произведений. Сам тип, выраженный в термине «существователь», возник в сознании Гоголя еще в юности, как обозначение бездуховных людей, потребителей, чуждых высокому назначению человека. С ранних лет в сознание будущего писателя прочно вошло убеждение о высоком предназначении человека, о наступлении переломного времени, когда особенно необходимо глубокое осознанное чувство гражданского долга. Однако многие иллюзии были вскоре утрачены. Свои первые впечатления от встречи с неприглядной стороной жизни он высказал в письме в 1827 году из Нежина своему товарищу по лицу Г. Н. Высоцкому: «Как тяжело быть зарыту с созданиями низкой неизвестности в безмолвие мертвое. Ты знаешь всех наших существователей, всех населивших Нежин. Они задавили всей корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека. И между этими существователями я должен пресмыкаться...» (X, 98).

В последующие годы реальный смысл этой меткой характеристики у Гоголя намного расширяется. Он увидел «существователей» других разновидностей, более крупного официального положения в столице. Тем не менее в приведенном юношеском понятии «существователь» уже содержится зародыш того большого общественного противопоставления, которое всю жизнь привлекало обостренное творческое внимание Гоголя-писателя. Противопоставление подлинного человека, с его высоким предназначением, бездуховности и бесполезности пребывания на земле рода «существователей» — сквозная тема его творчества, начиная с повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Первоначальное непосред-

ственное восприятие этого явления постепенно у Гоголя углубилось и усложнилось, приобрело значение крупного художественного и философского обобщения.

Гоголь считал своим долгом «казнить позором» разные варианты «существователей», поскольку их косность, паразитизм представляли почву, на которой могли безнаказанно процветать насилие и несправедливость. Раскрывая подлинную сущность людей такого типа, Гоголь утверждал в сознании общества идею высокого гражданского и нравственного назначения человека, призывал к активности мысли и действия. В дальнейшем — эта тема реалистического творчества Гоголя, впервые обозначившаяся в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», была продолжена в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в «Старосветских помещиках» и других произведениях.

Творчество Гоголя характерно интенсивностью и определенной последовательностью развития. Каждый цикл произведений, а также каждое крупное отдельное творение представляют новую ступень в его писательской эволюции и вместе с тем имеют широкое общее значение — обозначают выдающийся вклад в историю русской литературы. По словам Гоголя, сборник «Миргород» есть непосредственное продолжение «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В то же время в ряде произведений, входящих в этот сборник, отчетливо проявляются новые черты, нашедшие свое обогащение и развитие в «Старосветских помещиках», «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В них все последовательнее сказывается обращение писателя к изображению повседневности, связанное с наступлением нового периода его творчества.

Как всегда, вокруг произведений Гоголя вспыхнули споры, столкнулись противоположные точки зрения. Мнение реакционной критики было высказано, например, в «Северной пчеле» во враждебной характеристике повестей, включенных в сборник «Миргород», якобы представляющих лишь «неприглядную картину заднего двора человечества без всякой видимой цели»¹. Но развитие литературы отвергло такое злопыхательство, неопровержимо раскрыло его ложность. И напротив, история подтвердила обоснованность точки зрения, высказанной передовой критикой. В. Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя», ис-

¹ Северная пчела, 1835, № 115.

ходя из особенностей его произведений, показал наступление нового периода в развитии русской литературы, провозгласившего верность действительности, как плодотворную основу реализма, как главное, наиболее перспективное направление художественного прогресса.

С позиций реализма В. Г. Валинский оценивает и бытовые реалистические повести Гоголя. Проницательно он характеризовал их значение в процессе становления нового художественного направления. «И как сильна и глубока,— писал критик,— поэзия г. Гоголя в своей наружной простоте и мелкости! Возьмите его «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится истари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, и между тем принимаете такое участие в персонажах повести, смеетесь над ними, но без злости, и потом рыдаете с Филемоном о его Бавкиде, сострадаете его глубокой, неземной горести и сердитесь на негодяя-наследника, промотавшего достояние двух простаков.

...Отчего это? Оттого, что это очень просто и, следовательно, очень верно: оттого, что автор нашел поэзию и в этой пошлой и нелепой жизни» (I, 291—292).

Существование Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны изображается преимущественно средствами юмора. Писатель, включая в свое повествование некоторые черты идиллии, как бы скорбит об их участи, об утрате достоинства человека и смысла жизни. На эту эмоциональную двойственность повести обратил внимание Пушкин, заметив, что Гоголь «создал шутливую трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления»¹.

Писатель изобразил старосветских помещиков, обреченных, как и весь связанный с ними патриархальный уклад, на бесследный уход в прошлое. Отсюда завершающая повесть картина запустения их поместья, чувство неизбежности скорого исчезновения всего этого мирка с лица земли.

«Две пародии на человечество!» Так сурово охарактеризовал критик главных персонажей «Старосветских помещиков». Это верно, поскольку в растительной бессмысленности их существования беспощадно выведен паразитизм, духовное убожество. В то же время судьба двух безобидных стариков,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 12. 1949, с. 27.

их привязанность друг к другу, горе супруга, ставшего одиноким, вызывает жалость. Но типы этого ряда в повестях Гоголя разнообразны, различно и отношение к ним автора. Сопоставление персонажей «Старосветских помещиков» с персонажами других, более поздних произведений этого ряда отчетливо показывает направленность эволюции Гоголя.

Особенность нового периода в творчестве Гоголя точно охарактеризовал В. Г. Белинский, заметивший: «В повестях, помещенных в «Арабесках», Гоголь от веселого комизма переходит к юмору, который у него состоит в противоположности содержания истинной жизни, в противоположности идеала жизни — действительности жизни. И поэтому его юмор смещит только простаков или детей. Люди, заглянувшие в глубь жизни, смотрят на его картины с грустным раздумьем, с тяжелой тоской... Из-за этих чудовищных и безобразных лиц им видятся другие, благообразные лики; эта грязная действительность наводит на созерцание идеальной действительности, и то, что есть, яснее представляет им то, что бы должно быть» (V, 567).

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголь уже обращается к сатирическому изображению персонажей, обнажает все проявления мелочности, пошлости и паразитизма.

Свойственный ряду произведений Гоголя прием сопоставления персонажей с окружающими вещами служит прояснению как объективных обстоятельств их жизни, так и их внутренней сущности. Сближение персонажей с неодушевленными предметами не только раскрывает их личные особенности и склонности, но также обнажает обездушенность их внутреннего мира.

Наглядное воплощение расхождения между высоким предназначением человека с обликом «существователей», вызванное этим глубокое чувство печали находит завершение в горестных, заключающих повесть словах: «Скучно на этом свете, господа».

Уже в первых книгах Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Арабески» и «Миргород» отчетливо определился резкий контраст, противостояние его колоритно-романтических цельных героев произведений из украинской старины и разного рода бездуховных паразитических «существователей» — персонажей из произведений на тему мелкопоместной жизни. Именно здесь берет начало сквозная для всего творчества Гоголя огромная художественная и историко-философская проблема соотношения подлинной действительности

сти и действительности мнимой, призрачной, нашедшая разнообразную дальнейшую разработку в истории русской литературы. Проблема эта поистине мирового значения, полемика вокруг которой проходит через XIX и XX столетия, не стихает и в наше время.

Тип «существователя» — порождение определенной общественной системы. Подобные персонажи в произведениях Гоголя выступают также как социально-психологические типы, связанные с общечеловеческой проблемой предназначения человека. Поэтому в своей отрицательной сущности этот тип перерастает границы породившей его эпохи, сохраняет свою актуальность и для многих последующих поколений людей.

* * *

Творчество Гоголя отличается напряженностью развития. Каждое его произведение было художественным открытием. Причем значение многих его произведений далеко выходило за пределы своей непосредственной художественной самоценности, открывало новые широкие принципы изображения, обозначившие целые этапы истории русской литературы. С созданием «Тараса Бульбы» связано утверждение в русской литературе героической эпопеи, художественного историзма. Гоголь продолжил и развил в этом отношении творческие искания Пушкина, открыл новые аспекты углубления эпичности и историзма в литературе.

Уже став известным писателем, Гоголь еще некоторое время не оставляет своих планов научных занятий. Задумав написать научный труд по истории Украины, он во второй половине 1833 года и в 1834 году усиленно собирает и изучает материалы на эту тему. Задуманный труд не был осуществлен. Собранные материалы преимущественно по истории казачества были использованы при создании монументального эпического произведения — повести «Тарас Бульба».

Обстоятельное значение украинской устной народной поэзии писатель дополняет тщательным изучением научных исследований, хроник, летописей, записок и многих других документов. Это — свидетельство того, что, приступая к созданию «Тараса Бульбы», Гоголь ставил уже другие задачи, нежели в прежних произведениях на темы прошлого Украины. Также другие задачи он ставит и по сравнению с теми, которые он имел в виду, приступив к созданию историческо-

го романа «Гетман». Роман этот не был закончен, хотя главы из него под разными заглавиями («Пленники», «Кровавый бандурист») были напечатаны в разных изданиях.

Повышенное внимание Гоголя к обстоятельности фактической оснащённости своего будущего произведения — свидетельство укрепления историзма его творчества. Это отчетливо видно при сопоставлении «Тараса Бульбы» с исторической стороной «Вечеров на хуторе близ Диканьки», которая лишена конкретности, даже какого-либо указания на время свершения событий. Именно процесс углубления историзма и реализма Гоголя вызвал у него особо внимательное отношение к использованию исторических документов в художественном повествовании о прошлом. Обращение к историзму как основе реалистического художественного воссоздания прошлого чувствуется в духе его статьи «О преподавании всеобщей истории». В ней писатель живо формулировал не только научно-педагогические задачи познания прошлого, но и пути его художественного освоения. «Все, что ни является в истории: народы, события — должны быть непременно живы и как бы находиться пред глазами слушателей или читателей, чтоб каждый народ, каждое государство сохраняли свой мир, свои краски, чтобы народ со всеми своими подвигами и влиянием на мир пропосился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком был он в минувшие времена». В таком духе изображает Гоголь героев и эпоху в исторической повести «Тарас Бульба».

Творчески властно подчиняет Гоголь содержание исторических документов законам искусства, своему художественному замыслу воплощения духа и колорита эпохи. Соблюдая истину прошлого, писатель подходит к изображению истории в свете основной задачи художественной литературы — познание человека, в реальных особенностях его бытия и облика, образа мышления, чувствований, стремлений.

Действие повести «Тарас Бульба» не прикреплено точно к конкретной хронологической дате. Но это произведение крупного исторического масштаба связано с определенной героической эпохой, оставившей глубокий след в исторической памяти народа. Оно отражает длившуюся около двух столетий эпоху борьбы украинского народа за свою национальную независимость. Борьба против попыток польской шляхты навечно закабалить украинский народ была тяжелой и изнурительной, требовала предельного напряжения сил. Но она также рождала подлинно героические, цельные характеры, спланивала народ в единую волю. И это явилось благодар-

ной почвой для плодотворного создания выдающегося эпического повествования.

Столь органическое проникновение писателя в глубь далекой героической эпохи во многом стимулировалось его давней, постоянной любовью к песне и преданиям, ко всей устной поэзии украинского народа. На это обстоятельство много раз обращал внимание сам Гоголь, заявляя, что если бы родной край не имел бы такого богатства песен, то он никогда не писал бы его истории, потому что не постигнул бы понимания прошлого. А такое творческое постижение было особенно важным, поскольку, по его убеждению, историк не должен искать в украинских песнях «показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии» (VIII, 91).

Особенности эпичности «Тараса Бульбы», художественная правдивость в воплощении облика эпохи и людей прошлого — крупный шаг в укреплении в русской литературе принципа историзма, что явилось важным моментом в общем развитии реализма. Утверждение историзма в мировой литературе обычно связывается с именем Вальтера Скотта. Пушкин, приветствуя появление «Тараса Бульбы», назвал его началом, «достойным Вальтер Скотта». Гоголь, как и Пушкин, увлекался произведениями «шотландского чародея», называл его гением. Можно считать, что в художественной реализации общего принципа историзма у Гоголя и Вальтера Скотта много общего, что было в условиях развития русской литературы первой половины прошлого века чрезвычайно существенным, одним из признаков ее поступательного движения. Сам же Гоголь шел в воплощении прошлого несколько иным путем. У него отсутствует свойственная Вальтеру Скотту развернутая любовная сюжетная линия. Его внимание полностью сосредоточено на воссоздании героической борьбы народа. Не привлекают Гоголя также неожиданные таинственные усложнения действия. Действие развивается ясно, в соответствии с последовательностью событий, движущих судьбу народную. При всем почитании Вальтера Скотта художественный идеал Гоголя и теоретически и творчески шел гораздо дальше. Считая «драматический интерес» одним из важных

для историка и писателя, Гоголь полагал желательным присоединение к занимательности Вальтера Скотта шекспировского искусства развивать крупные черты характеров.

В отличие от заурядных персонажей Вальтера Скотта, глазами которых обычно у него показываются исторические события, в центре повествования Гоголя находятся значительные героические характеры, принимающие непосредственное активное участие в борьбе, движимые осознанной целью. Тарас Бульба относится к таким крупным характерам. Возглавляя национально-освободительное движение, он воплотил в себе черты всего борющегося казачества. Могучий человек, железной воли и убежденности, он беспредельно предан отчизне, воплощает разум и духовную широту народа. Тарас Бульба демократичен и справедлив, выше всего ставит свой воинский долг, цели освобождения страны. Вместе с тем он в полной мере сын своего времени, безжалостен в гневе, неумолим в мщении. Исполненной правды историзма и вместе с тем возвышенно-романтической явилась повесть о судьбе Бульбы и других ее героев.

Героические черты свойственны не одному Тарасу, но также и другим запорожцам, его сподвижникам: Мосию Шило, Степану Гуска, Кукубенко, Боварогу и другим. Они сплочены единой целью борьбы, общими представлениями, чувствами и стремлениями. Главным героем произведения Гоголя выступает борющийся народ с его возвышенной нравственностью и стремлениями. Это укрупняет повествование, придает ему монументальные масштабы и характер исторической народно-героической эпопеи. В. Г. Белинский восторженно поставил повесть Гоголя в ряд выдающихся произведений мировой литературы. Развивая свою мысль о величественности этого народно-героического эпоса, он писал: «Тарас Бульба» есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!» (I, 304). Критик назвал повесть Гоголя «дивной эпопеей», имеющей основание занимать почетное место между созданиями величайших творцов.

Гоголь, изображая в «Тарасе Бульбе» народ в напряженный момент его истории, особенно широко и непосредственно раскрывает демократичность своего мировосприятия. Здесь рельефно проявляется антибарский пафос его творчества. «Словом, — пишет автор о Тарасе Бульбе, — русский характер получил здесь могучий широкий размах, дюжую наружность... Самоуправно входил в села, где только жалова-

лись на притеснения арендаторов и на прибавку новых пошлин с дыма. Сам со своими козаками производил над ними расправу...» Одна из характерных черт народности облика Тараса Бульбы — его непримиримость к растленной части украинской верхушки, предающей народные интересы. Полны обличительного гнева слова из его речи, обращенной к казакам. «Знаю, подло завелось теперь по земле нашей: думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды, да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их. Перенимают, черт знает, какие бусурманские обычаи: гнушаются языком своим; свой со своим не хочет говорить; свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке».

Облику Тараса соответствует его речь, богатая юмором, книжными оборотами, приобретающая торжественность в критические моменты борьбы. Она в духе былинной традиции торжественно-эпична и в то же время эмоционально-вышена. Особо выразительна она, когда Тарас обращается к своим соратникам со словами о святости товарищества-братства, сплоченного казачьим родством, общей родиной, ее священными устоями. Неизгладима, например, в нашей памяти исполненная внутренней энергии перекличка Тараса со своими помощниками во время жестокого боя. «А что, паны,— сказал Тарас, перекликнувшись с куренным,— есть еще порох в пороховницах? Не ослабела еще козацкая сила? Не гнутся ли козаки?» — «Есть еще, батько, порох в пороховницах. Не ослабела еще козацкая сила; еще не гнутся козаки!» (2 декабря 1844 г.)

Повесть Гоголя обращена не только к опыту прошлого, но и к проблемам современности. По словам Гоголя, в его письме к Н. Языкову, он обращался к прошлому, чтобы «вразумить настоящее» и чтобы «почесался в затылке современник».

Несколько лет (1833—1842) в пору полной зрелости своего дарования Гоголь, одновременно с созданием «Мертвых душ», работал над второй редакцией «Тараса Бульбы». В окончательной редакции повести укреплен ее реалистическая основа, устранены многие мелодраматические моменты. Но основное направление доработки — более отчетливое выделение общерусского пафоса борьбы украинского народа с польской шляхтой. Борьба эта перерастает границы местного значения, как это выглядело в первой редакции повести, и предстает как борьба за общую русскую землю, скрепляющая воедино исторические судьбы двух родственных наро-

дов, отвечающих их общим задачам и перспективам развития.

Эпопея обращена к современности в ряде аспектов. В условиях самодержавно-крепостнического строя прошлого века изображение свободолюбия, героичности, преданности родине, цельность характеров героев повести по контрасту раскрывали несправедливость угнетения, измельчание личности, растление властью денег. Изображение величия народа само по себе подрывало общественные и духовные устои царизма, звало к обновлению жизни. Можно назвать еще ряд проблем произведения Гоголя, имеющих непосредственное актуальное значение для современности.

Укажем на один из таких вопросов, актуальность которых возрастала с ходом истории. С государственной широтой поставлен в повести Гоголя вопрос об исторических корнях общности судеб, духовного родства русского и украинского народов. Писатель показывает, что это историческое родство ведет свое начало из глубины веков, защищало и утверждало себя в тяжелой борьбе, в процессе осознания жизненной необходимости единения. Тем не менее на протяжении ряда веков, во время создания «Тараса Бульбы» против такого единения настойчиво выступали как русские, так и украинские националисты, проповедовавшие идею замкнутого развития народов, несовместимость их культур и традиций. В отличие от них Гоголь убежденно отстаивал идею исторического единения и дружбы народов.

В укреплении этого единства он видел единственный путь спасения и достойного будущего своей отчизны. Поэтому так богаты смыслом и чувством, так прочно входят в нашу эпоху последние слова героя повести перед казнью, перед предсмертными муками. «Пусть же цветет вечно русская земля». Последующая история, вплоть до нашего времени, подтвердила истинность последнего, в конце сцены казни Тараса восклицания автора: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу».

* * *

Развитие творчества Гоголя отличается расширением масштабов воссоздания действительности, углублением в противоречия эпохи. В «Петербургских повестях»¹ действие

¹ Повести «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» впервые напечатаны в книге «Арабески» (1835).

переносится из провинции в столицу русского государства, изобразенную в разнообразии ее социальных, психологических и нравственных контрастов. Писатель ставит перед собой задачу художественного воплощения этих контрастов в самом эпицентре противоречий российской действительности, что давало ему возможность наиболее отчетливо раскрыть структуру общества, основы жизни и движущие силы, определяющие судьбу его героев. Выявление и, можно сказать, мучительное переживание этих контрастов, воплощение своеобразных форм их выражения — сквозная общая тема «Петербургских повестей».

Повесть «Невский проспект» открывается торжественным восхвалением «всеобщей коммуникации столицы» — «улицы-красавицы». Но описание красот города не занимает автора. Он рассматривает Петербург глазами рядового человека, со стороны социальных конфликтов эпохи.

Осознание этих противоречий содействовало в дальнейшем глубокому воплощению Гоголем разительного расхождения внешней стороны явлений действительности с их подлинным содержанием.

В блеске «главной коммуникации» столицы внимание автора повести привлекает движущаяся толпа, в которой должны воплощаться основные человеческие ценности, «происходит главная выставка всех лучших произведений человека». Что же представляет это лучшее, исчерпывающее меру всех ценностей этой пестрой толпы, заполняющей «главную коммуникацию» столицы? При определении особенностей людей в повести вместо внутренних черт характеров говорится лишь об их общей поглощенности вниманием к вещам, начиная с сапог, фалд, бакенбардов, усов, шляпок, платков и т. п. Именно вещи на Невском выступают мерой достоинства и стоимости человека, хотя, по словам автора, это единственное место в городе, где люди «показываются не по необходимости, куда не загнала их надобность и меркантильный интерес», место, где свободно проявляются их подлинное содержание и склонности. Поэтому так наглядно видно, чем они живут, что больше всего ценится.

Безликость движущейся по Невскому проспекту публики закономерно выдвигает на первый план в повествовании внешние атрибуты личности. «В это благословенное время от 2-х до 3-х часов пополудни, которое может назваться движущейся столицей Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — грече-

ский 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, восьмой — усы, повергающие в изумление».

Характерный для многих произведений Гоголя прием овеществления людей жизненно и творчески совершенно правомерен, так как именно вещи и внешние атрибуты, на первом месте среди которых знаки государственных чинов и общественного положения, реально выступают определяющей мерой ценности человека.

Необычайное благородство и непринужденность манер, многозначительность разговоров и восторженное чувство собственного достоинства лишь прикрывают подлинные примитивные интересы завсегдатаев Невского. Трезвый взгляд на внешнюю импозантность чиновничье-бюрократического фасада столицы дает возможность рассмотреть ее обездушенность, призрачность. Но слепое очарование ее соблазнами опустошает героя, лишает его человечности, отдает в пагубную власть иллюзий призрачной действительности. На самом деле здесь много фальшивого и ложного, а порой опасного для доверчивых неискушенных людей. Гибнет, столкнувшись с пошлостью, идеалист художник Пискарев. Мечта о прекрасном оказалась обманутой и разрушенной встречей с пороком и растленностью. Драматизм такого расхождения идеала с реальностью обостренно чувствует перед своей гибелью сам Пискарев, не выдержавший тяжести обмана. «Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существованностью».

Эти горестные слова истерзанного, потерявшего всякую опору в жизни Пискарева имеют особый смысл. В них выражена одна из основных творческих идей Гоголя — резкое разграничение действительности подлинной от действительности призрачной. В отличие от действительности подлинной действительность призрачная не заключает в себе плодотворных жизненных начал. Тема призрачной действительности, впервые возникнув в повестях цикла «Миргород», приобретает в «Петербургских повестях» все более широкий смысл, углубляется в новые стороны жизни, достигает трагической напряженности. Творческая разработка этой темы Гоголем явилась художественным открытием, одним из новых шагов в утверждении реализма. Расхождение мечты, идеала с реальной жизнью предстает органически слитой с определяю-

щим конфликтом в развитии самой действительности. Глобальная социально-философская и художественная проблема здесь находит новое, предельно обостренное освещение, основанное на реальном опыте истории, в ее коренных противоречиях. Крупномасштабное продолжение тема «двух действительностей» нашла в «Ревизоре» и «Мертвых душах». Свою художественную трактовку в дальнейшем внесли в нее Достоевский и Толстой, которая явилась одним из драгоценных вкладов в мировую литературу.

Много споров велось по поводу того, почему писатель рядом с печальной судьбой мечтателя Пискарева ввел повествование о похождениях самодовольного пошляка поручика Пирогова, чуждого каким-либо романтическим чувствам. Он тоже в некоторой степени пострадал. За наглое волокитство его высекли немцы-ремесленники. Огорчение Пирогова оказалось весьма кратковременным и, по существу, не оставило никаких сколь-нибудь заметных следов.

В повести «Невский проспект» Гоголь показал несостоятельность как романтической мечтательности, так и пошлой приземленности. Пискарев и Пирогов — в своем мировосприятии противоположные полюса. И если Пискарев гибнет вследствие своей несовместимости с пошлой средой, то Пирогов сам является частью этой среды, чувствует себя в ней как рыба в воде. Поэтому основные духовные и социальные конфликты жизни проходят мимо него, не задевая его сознания.

Все демократические, обманчивые атрибуты Невского, его гром и блеск в повести Гоголя связываются с внешней парадной стороной города, представляющей фальшивую часть жизни.

«Все обман, все мечты, все не то, чем кажется...» «О, не верьте этому Невскому проспекту... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам день зажигает лампы для того, чтобы показать все не в настоящем виде».

Мысль о расхождении мечты и реальности, о противоречии действительности подлинной и призрачной разрабатывается Гоголем в разных аспектах, что содействует углубленному и разностороннему освещению темы. Но можно утверждать, что именно она скрепляет повесть «Невский проспект» и другие петербургские повести общностью основной, сквозной идеи.

Нередко произведения, входящие в цикл «Петербургские повести», безоговорочно характеризуются в литературоведческих исследованиях как романтические. Но такое определение является односторонним, поскольку не учитывает внутреннюю реалистическую оснащенность ряда повестей этого цикла. Романтические начала здесь предстают чрезвычайно ярко и самобытно, но в своей подчиненности основному реалистическому замыслу повествования. Воплощение Гоголем темы противостояния добра и пошлости представляет новый шаг в развитии всемирной литературы, прежде всего выражает процесс углубления реалистических основ ее обличительного пафоса, мотивированности контрастов. Существенно также, что тема эта у Гоголя органически связывается с темой господства денег, с критикой «меркантильных людей», «грабителей» и «спекулянтов», бездушности которых противопоставляется гуманистический идеал, высокое предназначение человека.

Укрепление связей с действительностью двигало русскую литературу в направлении реализма и народности. Высокое разностороннее выражение этот исторический процесс нашел в творческом развитии Гоголя. Реалистическая обоснованность мотивировок поступков чрезвычайно отчетливо видна в одном из его самых сложных и противоречивых по своей творческой истории произведений — повести «Портрет». В первой редакции повести заметно влияние эстетики романтизма. В частности, во время создания повести «Портрет» автора привлекли некоторые положения книги Тика-Ваккенродера «Размышления отшельника об изящном». Можно предпологать, что романтическая идея противоположности прозы жизни возвышенной силе искусства в некоторой мере обусловили само построение повести «Портрет». Первая часть ее посвящена изображению губительной роли «меркантильности», власти денег, вызвавшей крушение художника Черткова, продавшего свой талант. Вторая часть повести выполняет функцию как бы философско-этического противопоставления — комментария к ее первой части. Она, вероятно, должна была являться своего рода трактатом о природе искусства, об его месте и назначении в действительности. Белинский отозвался об этой части повести весьма критично, утверждая, что во второй части повести «совсем не видно Гоголя. Это явная приделка, в которой работал ум, а фантазия не принимала никакого участия» (I, 303).

Во второй редакции повести «Портрет» (переработанной в 1841 году) ее самобытная жизненная основа значительно

укрепляется, что содействует более отчетливому выявлению ее своеобразия. В то же время писатель вносит в нее мистические мотивы, в некоторой степени предвещающие его будущие иллюзии.

В критических суждениях о круге эстетических проблем и идей «Портрета» часто преувеличивается удельный вес разного рода иностранных влияний. В то же время далеко недостаточно освещаются оригинальные идеи Гоголя, пострадавшие им на основе собственных исканий, творческого опыта. Прежде всего, здесь нужно выделить глубокую, свойственную его произведениям мысль о поэтическом содержании, заложенном в самых обыкновенных рядовых явлениях.

«Исследуй, изучай все,— пишет он в «Портрете»,— что ни видишь, покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом, в презрении у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего».

Мысль эту Гоголь развивает чрезвычайно настойчиво и последовательно. Так, в той же повести он повторяет положение о решающей роли гражданской и нравственной позиции художника.

Способность находить поэтическое в повседневном — выдающаяся черта произведений Гоголя, во многом характерная для общего поступательного развития русской литературы. Принцип этот явился в творчестве Гоголя постоянным на протяжении всего его творческого пути. По-новому он высказал ее в «Мертвых душах»: «равно чудны стекла, озаряющие солнца и передающие движение незамеченных насекомых», что «много нужно глубины душевной, чтобы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания».

Развитие творчества Гоголя шло в направлении основных процессов и исканий всемирной литературы. Это было обусловлено общностью проблем, задач и направленности движения литературы эпохи. Прием переплетения будничного с фантастикой в то время был распространен в литературах ряда стран мира. Во многом он определялся особенностями переломного периода смены ведущего положения романтизма реализмом, потребностью расширения содержания и художественных средств литературы.

Фантастику Гоголя часто сравнивают с фантастикой ряда

иностранных писателей — главным образом, Гофмана, а также Ваккенродера. Действительно, в произведениях Гоголя и Гофмана можно найти ряд сходных черт — беспощадное сатирическое обличение пошлости и косности бюргерства, склонность к созданию гиперболических гротесковых образов и ситуаций. Тем не менее сама природа фантастики, ее место у Гоголя отличается своими особенностями, определенными прежде всего прочностью реалистических основ его творчества. У Гофмана же фантастика разрушает и реальную будничную сторону произведений, всецело переключает ее в сферу мистического, таинственного. В произведениях Гоголя бытовые атрибуты всегда сохраняют свою реалистическую сущность, содействуют пониманию жизненных мотивов и смысла ряда фантастических лиц и событий. Одна из основных причин этого — бурное развертывание и укрепление общих принципов реализма в русской литературе, что вызвало органичность включения романтических начал в структуру реализма, интенсивность их творческой трансформации.

Обостренность изображения Гоголем противоречий жизни, критическое восприятие разных видов призрачной, во многом алогичной действительности часто находит у него художественное выражение в обращении к фантастике и гиперболе, к приемам гротескового изображения. Ряд реалистических в своей основе произведений Гоголя в то же время отличается богатством фантастического. Особенно много толкований в этом отношении вызвала повесть «Нос». Сатирическое начало в повести «Нос» приобретает особую окраску вследствие обильного введения фантастики. Невероятное переплетается в произведении с самым обычным, повседневным. В основе сюжета и стиля лежит несоответствие между реалистическим характером изображения и неправдоподобностью центрального события, сочетание картин действительности с иллюзиями и фантастическими видениями.

При всей разноголосице суждений о природе и месте фантастического у Гоголя наиболее обоснованно при определении его особенностей прежде всего основываться на идеях и проблемах, занимавших самого автора. Гоголя глубоко волновал вопрос о подлинной ценности и достоинстве человека, о соотношении его внешних, наносных и внутренних, коренных свойств личности. Фантастическая сторона его произведений обычно рождается алогичностью, противоестественностью положения, когда внешние, официальные атрибуты человека подменяют его внутреннюю сущность, становятся

определяющими при его оценке. Отсюда возникает возможность фантастической самостоятельности и похождения Носа. Он мог отделиться от своего владельца, поскольку реально являлся одним из основных атрибутов не только лица майора Ковалева, но и необходимым атрибутом его гражданского самоутверждения, без которого он перестает существовать как общественное лицо. В сложных взаимоотношениях внутреннего и внешних атрибутов человека сила и преимущество оказываются на стороне внешних. По силе своего влияния на судьбы людей эти внешние принадлежности отчуждаются от человека, приобретают как бы некую самостоятельность. Нос, сбежавший от своего владельца майора Ковалева, перестает считаться со своим хозяином, приобретает власть и недостижимость, поскольку он сам стал статским советником, занял более высокое положение в иерархической лестнице.

Изображение действительности часто приобретает у Гоголя своеобразную заостренность путем сочетания явлений фантастических с бытовыми, в результате чего в восприятии читателя возникают ассоциации, проясняющие общий, заложенный в этом сближении, смысл. Так, эпизод в газетной экспедиции, куда прибыл Ковалев, чтобы дать объявление о пропаже носа, вследствие как бы случайного сопоставления разрастается в своем социальном критическом смысле. «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками. В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой — малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка 19 лет, упражнявшаяся в прачечном деле, годная и для других работ, прочные дрожки без одной рессоры, молодая горячая лошадь в серых яблоках, семнадцати лет от роду...» Приравнение людей к вещам, к коляскам, дрожкам, лошадям, повседневность торговли живыми душами заставляет с новой стороны воспринимать содержание повести.

Творческому мировосприятию Гоголя в высшей степени присуще чувство живых потребностей времени. Поразительная особенность его дарования — способность пронизательно раскрывать главные явления и процессы жизни, сосредоточить на них всеобщее внимание, поставить их в центре своих произведений. Выдающимся художественным открытием реализма, связанным с главными волнующими проблемами общественной жизни страны, явилась выдвинутая Гоголем (вслед за Пушкиным) на первый план литературы тема «ма-

ленького человека», начатая им в повестях «Шинель» и «Записки сумасшедшего».

Повесть «Шинель» обозначила отказ писателя от исключительных героев, решительное обращение к самым обыкновенным персонажам. Таков жалкий, мелкий чиновник Акакий Акакиевич Башмачкин, начиная повествование о котором автор нарочито подчеркивал его безликость и незаметность. Но это реалистическое определение места в жизни и облика Акакия Акакиевича еще рельефнее раскрывает социальные контрасты действительности, глубину расхождения гуманистических идеалов с подлинным положением основной массы людей.

Неоценимый дар открытия и художественного воплощения самых решающих процессов, проблем и типов эпохи явился основой художественных достижений Гоголя. Показателен, приведенный в воспоминаниях П. Анненкова, реальный жизненный эпизод об особой реакции Гоголя на анекдот о бедном чиновнике, лишившемся ружья, своего единственного достояния. «Все смеялись анекдоту, имевшему в основании истинное происшествие, исключая Гоголя, который выслушал его задумчиво, опустил голову. Анекдот был первой мыслью чудной повести его «Шинель», и она заронила в душу его в тот самый вечер»¹.

Для повести «Шинель» характерно обострение социального начала, обнажение общественного смысла событий. Переписчик Башмачкин представлен включенным в общую систему самодержавно-бюрократического государственного аппарата, античеловечность основ которого обездушила сотрудников всех рангов, начиная от начальника департамента до чиновников самых низших степеней. «В департаменте не оказывалось к нему никакого уважения. Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто через приемную пролетела простая муха... Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним... если уж слишком и была невыносима шутка... он произносил: «оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены». Смысл этого уловил один, недавно определившийся в департамент, молодой человек, следовательно, еще сохранивший в себе остатки человеческих чувств. Когда он позволил себе по примеру других посмеяться над ним — вдруг остановился как бы пронзенный, и с тех пор все как бы переменилось перед ним и показалось в дру-

¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960, с. 77.

гом виде. «Какая-то неестественная сила оттолкнула его от товарищей... И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным».

В повествовании об Акакии Акакиевиче отчетливо видна способность Гоголя открывать общественно и духовно значительное в обычных, рядовых лицах и событиях. Отвергнув романтическое требование исключительного героя, он здесь открыл новые пути искусства, прочно слив поэзию с повседневным.

Противостояние подлинной, человеческой и мнимой, античеловечной действительности раскрывается Гоголем не только как конфликт нравственный и психологический, но и в своей общественной сущности, как следствие системы насилия и унижения. Отсюда особенность финала произведения, рисующего трагический бунт Башмачкина, провозглашающего неизбежность возмездия.

Оскорбленный и погубленный властью имущих, Башмачкин внутренне преображается, переключается в русло новой действительности. В нем рождается бунтарь. Самый смиренный человек, он, таинственно возвратившись от «значительного лица», «сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слышав от него ничего подобного, тем более, что слова эти следовали непосредственно за титулом «ваше превосходительство».

В конце повести Акакий Акакиевич сам возникает на грани реального и ирреального, как привиденно-мститель. Он уже сам сдирает шинели с других, «пускай бы только с титулярных советников, но даже и самых тайных советников». Таким образом, масштабы повести «Шинель» не ограничены лишь темой сочувствия «маленькому человеку». Они еще и включают судьбу человека в разгул бунтарских стихий, которые «дуют со всех четырех сторон». С судьбой Башмачкина в финал повести входят также тема соотношения государственного распорядка со стихийными силами, на которые управы нет, и тема возмездия.

«Шинель» написана средствами реализма. Причем Гоголь чрезвычайно последователен в применении своих основных творческих приемов, особенно если они показывают его отношение к явлениям действительности. Как указывалось вы-

ше, исследователи обоснованно отмечали наличие в произведениях Гоголя, начиная с «Вечеров на хуторе близ Диканьки», двух интенсивно взаимодействующих рядов повествования: внешнего, отражающего официальные, «общепринятые» оценки, и внутреннего, совпадающего с народными представлениями. Первый ряд оценок явлений у Гоголя при соблюдении полной внешней почтительности рассказчика обычно подвергнут ироническому рассмотрению изнутри. Второй ряд представлений, связанный с мнением народным, освещен поэтическим утверждением. Критически настроенный по отношению к дворянско-бюрократическому строю и сознанию, Гоголь воспринимает народную жизнь как свое, родное. Об этом образно сказал Герцен, характеризуя его творчество:

«Пока он находится в комнатах начальников департамента, губернаторов, помещиков, пока его герои имеют, по крайней мере, орден св. Анны или чин коллежского асессора, до тех пор он меланхоличен, неумолим, полон сарказма, который иной раз заставляет смеяться до судорог, а иной — вызывает презрение, граничащее с ненавистью.

Но когда он, наоборот, имеет дело с ямщиками из Малороссии, когда он переносится в мир украинских козаков или шумно танцующих у трактира парубков, когда рисует перед нами бедного старого писаря, умирающего от огорчения, потому что у него украли шинель, тогда Гоголь — совсем иной человек. С тем же талантом, как прежде, он нежен, человечел, полон любви; его ирония больше не ранит и не отравляет; это — трогательная, поэтическая, льющаяся через край души, и таким остается он до тех пор, пока случайно не встретит на своем пути городничего, судью, их жены или дочери, — тогда все меняется: он срывает с них человеческую личину и с диким и горьким смехом обрекает их на пытку общественного позора»¹.

«Шинель» и другие петербургские повести Гоголя пролагали путь критическому направлению в русской литературе и явились стимулом к появлению «натуральной школы». Но воздействие произведений Гоголя было гораздо шире и шло гораздо далее. Изображение судьбы обездоленного «маленького человека», социальных контрастов жизни, сложного комплекса связанных с ними общественных и нравственно-психологических проблем нашло разнообразное продолжение в произведениях Ф. Достоевского, Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, А. Гаршина, А. Чехова и многих других выдающихся писателей.

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Т. 9. М., 1955, с. 97.

«Шинель» Гоголя обозначила новый этап в истории русской литературы, в процессе развития ее реализма, демократизации и углубления социального гуманистического пафоса.

* * *

Стремление художественно всестороннее и обобщенное охватить коренные проблемы общественной действительности обращает Гоголя к занятиям драматургией. Писателя чрезвычайно тревожило засилье на русской сцене водевилей и мелодрам, далеких от волнующих вопросов жизни страны. «Положение русских актеров жалко, — писал Гоголь в статье «Петербургские записки». — Перед ними трепещет и кипит свежее народонаселение, а им дают лица, которых они и в глаза не видали. Что им делать с этими странными героями, которые ни французы, ни немцы, но какие-то взбалмошные люди, не имеющие решительно никакой определенной страсти и резкой физиономии? где высказаться? на чем развиться таланту? Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» (VIII, 186).

Глубоко верил Гоголь в очистительную, обновляющую способность «единых слез» и «всеобщего смеха», в их неопенимую роль в духовном формировании и преобразении общества, в нравственной и социальной ориентации людей.

Соответственно общей тенденции к укрупнению своих планов, Гоголь настойчиво вынашивал замысел новой комедии большого общественного масштаба, охватывающей существенные стороны жизни всей страны. В 1835 году он создает первую редакцию комедии «Ревизор». Как и в некоторых других случаях, у истоков этого произведения Гоголя высится творческая мысль Пушкина. В письме к нему (октябрь 1835 г.) Гоголь просил: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию... Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта» (X, 375). И Пушкин подсказал Гоголю сюжет будущей комедии, рассказав ему о событии, которое занимало его самого. Гоголь по-своему трансформировал этот зародыш сюжета о проделках мнимого ревизора.

Драматургия, по убеждению Гоголя, должна руководствоваться значительной и сильной мыслью, раскрывать «общие

элементы нашего общества, движущие его пружины» (VIII, 555). Такое представление о миссии драматургии обусловило требовательность и взыскательность Гоголя к самому себе в процессе работы над комедией. Он также вносил разного рода поправки, совершенствовал свое творение в течение ряда лет, вплоть до 1842 года, хотя комедия уже давно была поставлена на сцене.

Действие комедии «Ревизор» происходит в отдаленном уездном городке, от которого, по словам городничего, «хоть три года скачи, ни до какой границы не доедешь». Тем не менее пьеса поражает своей общественной масштабностью, широтой содержания.

Первое время после постановки «Ревизора» на сцене он был встречен близкой к правящим кругам критикой как обычный водевиль. Такое непонимание комедии сильно огорчило Гоголя, послужило причиной тяжелых душевных переживаний. Поэтому он в разные периоды своей жизни старался разъяснить подлинный замысел и значение произведения, свое намерение представить в изображении уездного маленького городка типические черты всего общественного строя старой России. В «Авторской исповеди» он подчеркнул особенности своего замысла «Ревизора»: «Если смеяться, то смеяться сильно и над тем, что доступно внимания всеобщего» (VIII, 440).

Творческий замысел Гоголя в этом отношении был вполне обоснован, поскольку в России прошлого века такие уездные города в своей административной структуре как бы повторяли в уменьшенном виде общие характерные черты общественного устройства всей страны. В особенностях жизни правителей городка сатирически показаны типические признаки, свойственные социальной системе страны в целом, чиновничье-бюрократической верхушке общества. Подчеркивая типичность уездного города, изображенного в «Ревизоре», автор назвал его «сборным городом». Это соответствует решению Гоголя собрать в новой комедии «в одну кучу все дурное в России, все несправедливости, которые делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и одним разом посмеяться над всем» (там же).

Для подтверждения исторической значительности задачи, поставленной Гоголем при создании «Ревизора», сопшемся на характеристику В. И. Лениным облика и места бюрократии в царской России. В статье «К деревенской бедноте» он писал: «Ни в одной стране нет такого множества чиновников,

как в России. И чиновники эти стоят над безгласным народом, как темный лес... Армия чиновников, которые царедом не выбраны и не обязаны давать ответ народу, соткала густую паутину, и в этой паутине люди бьются как мухи... Царское самодержавие есть крепостная зависимость народа от чиновников...»¹ Центральный внутренний движущий конфликт «Ревизора», который находит разнообразное воплощение и в других произведениях Гоголя, — противоречие между «субстанцией», сущностью и интересами народа с основами бытия страны, навязанными ей помещичье-бюрократическим строем, с требованиями разума и справедливости.

Во имя большой социально-психологической и нравственной цели Гоголь отказался от изображения традиционных для драматургии того времени добродетельных героев и любовной интриги. Решение это определялось широкой новаторской творческой задачей, это определило и новые черты в жанровом развитии русской драматургии. Свой творческий замысел Гоголь осуществляет решительно — с первых слов, с завязки комедии. Эту особенность комедии подметил и особо выделил выдающийся режиссер В. Немирович-Данченко, стараясь разгадать тайну сценического обаяния Гоголя. «С какой силой, с какой простотой, с какой гениальной экономией происходит завязка пьесы, — говорил знаменитый режиссер 28 апреля 1909 года на юбилейном заседании Всероссийского театрального общества. — Вы знаете, что по теории драмы первое действие посвящается завязке. Второе — развитию, третье — доводит действие до кульминационного пункта. Четвертое подчеркивает развязку, которая заключается в пятом действии. Самые замечательные мастера театра не могли завязать пьесу иначе, как в первых нескольких сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза:

Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор.

И пьеса уже начата»².

Вовлечение в действие пьесы всех ее персонажей определено общими новаторскими принципами, положенными в ее основу. В комедии «Ревизор» Гоголь отвергает свойственное романтизму стремление к изображению исключительных типов и ситуаций, установившиеся драматургические стандарты. Он углубляется в исследование обычного, повседневно встречающихся явлений и характеров. Такие характеры и явления бытовали в русской литературе еще до Гоголя. Но

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, с. 137.

² Сб. И. В. Гоголь в русской критике, М., 1953, с. 596—597.

одно из художественных открытий Гоголя — обнажение несостоятельности самых обычных, общепризнанных представлений социальных и нравственных устоев общества. Основной конфликт комедии находит чрезвычайно своеобразное художественное развитие через обнажение бесчеловечности самых привычных общепризнанных норм существования и отношений людей в условиях самодержавно-бюрократической системы.

Новаторство завязки сказалось и на всем последующем действии комедии. В «Театральном разезде» он счел нужным возразить на упреки по поводу отсутствия в «Ревизоре» завязки в привычном значении. Точка зрения писателя по этому вопросу выражена в словах второго любителя искусства: «Я не буду теперь утверждать, есть ли в пьесе завязка или нет. Я скажу только, что вообще ищут частной завязки и не хотят видеть общей. Люди простодушно привыкли уж к этим беспрестанным любовникам, без женитьбы которых никак не может закончиться пьеса. Конечно, это завязка, но какая завязка? точный узелок на углице платка. Нет, комедия должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих. Тут всякий герой, течение и ход пьесы производит потрясение всей машины. Ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело» (XII, 140).

На основе включенности в действие всех персонажей комедии построен и финал ее. Гоголь очень заботился о том, чтобы немая сцена в финале пьесы наиболее выразительно и полно доносила основной ее замысел, завязывала в один узел все действующие лица произведения, объединяла их в едином чувстве.

Заостряя характерные черты разных слоев общества, Гоголь создал группу литературных типов общемирового значения. Хлестаков, Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Держиморда, Бобчинский, Добчинский стали нарицательным воплощением сходных типичных черт множества людей. Социальная характеристика персонажей комедии органически сочетается с психологической. Перед нами живые люди, отличающиеся выраженностью как своих общих социальных свойств, так и индивидуальной неповторимостью своего психологического облика.

При всей заостренности социально-типической сущности действующих лиц произведения все они, начиная с Хлестако-

ва и городничего, предстают в их неповторимом индивидуальном своеобразии.

Предупреждение Гоголя об опасности представить на сцене персонажей «Ревизора» в карикатурном виде исходит не только из требования их жизненной убедительности. Его не удовлетворяла внешняя достоверность действующих лиц. Гоголь хотел, чтобы его пьеса воспринималась читателем и зрителем не просто в пределах событий и лиц, происходящих в уездном городке. Писатель стремился к тому, чтобы за судьбами персонажей комедии они рассмотрели нечто гораздо большее, общерусское, которое, по его убеждению, включено в общечеловеческое. Поэтому «умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности, внешние, доставшиеся ему от лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли» (IV, 110). А путь к достижению этого общечеловеческого смысла Гоголь видел в правдивости воплощения личностного и национального, в их озарении творящей всепроникающей мыслью художника.

Особенности облика городничего Сквозник-Дмухановского и Хлестакова, их диалоги и отношения представляют как бы сквозное движущее начало всей комедии, вокруг которого происходят разные события и действуют другие персонажи. И для верного понимания особенностей образов городничего и Хлестакова, а также внутреннего смысла произведения полезно обратиться к их характеристике, непосредственно данной самим автором. По отношению к сценической трактовке фигуры городничего Гоголь настойчиво предупреждает против опасности впасть в какую-либо односторонность. Прежде всего это человек, которого подчинила себе распространенная привычка не пропустить того, что плывет в руки... Русский человек, который не то чтобы был изверг, но в котором извратилось понятие правды, который стал весь ложь, уже даже и сам того не замечая. Поэтому он и резонерствует, степенен и даже важен, и даже не без воодушевления скажет иное слово. Может быть, он даже один из тех людей, который, если бы увидел, что все вокруг стали честны...» (IV, 505).

Хлестаков в кругу персонажей комедии занимает особое место, как в своем облике, так и в своей роли. Это вполне закономерно, поскольку он «ревизор», вокруг которого развивается действие, который должен бы выполнять свою решающую очистительную миссию. Он и воспринимается всеми персонажами как представитель высших властей, призванных вершить судьбы людей. Для властей захолустного

уездного города он — олицетворение высших государственных и духовных начал. Сам Хлестаков подчеркивает свое столичное превосходство. Отсюда страх, трепет перед ним. Все вращается вокруг ревизора, за которого принимают Хлестакова. С ревизором в произведении связана важнейшая функция в сопоставлении подлинных и мнимых начал жизни, в определении облика и достоинства верховных правящих сил страны. Но Хлестаков — мнимый ревизор, и все с ним связанное объективно предстает как несостоятельное, призрачное. Хлестаков фамильярно касается многих, почти всех административных и бытовых устоев жизни столицы. Таким образом, в орбиту происходящего в далеком уездном городке втягивается оценка и столичных верховных кругов. Показанная через Хлестакова, в его специфической интерпретации, эта вершинная сфера империи предстает какой-то ненастоящей, приобретает черты чего-то обманного, чуждого подлинной жизни, нуждам и заботам огромной страны.

Если в каждом персонаже комедии — городничем, Тяпкинне-Ляпкине, Держиморде, Землянике, Бобчинском и Добчинском воплощена сумма определенных, отчетливо выраженных, прочно прикрепленных к каждому из них типичских черт, то характер Хлестакова все время находится в развитии, раскрывается с новых, подчас неожиданных сторон. Хлестаков не просто тип, а целое явление. Каждое его слово, каждая его фраза есть экспромт — характеризует его автор. Но за каждым внешне бессвязным его экспромтом по ассоциации возникает самостоятельный особый мир, охватывающий целые жизненные значительные области. Хлестаков «чувствует», что он в литературе господин, и на балах не последний и, наконец, что он государственный человек. Словом, это «лицо фантазмагорическое, которое, как лживый, олицетворенный обман унеслось вместе с тройкой бог весть куда...» (IV, 118).

Гоголь настойчиво подчеркивал текучесть и изменчивость характера Хлестакова. Поэтому он настаивал на том, что его роль должна быть поручена самому лучшему актеру, обладающему очень многосторонним талантом, который умел бы выразить разные черты человека.

Наиболее существенную задачу сценического воплощения образа Хлестакова Гоголь видел не в том, чтобы передать общую внешнюю доминанту его характера — склонность к вранью, хвастовству, к разного рода надувательству. Это неизбежно вело бы к упрощению, против чего решительно возражал Гоголь. Гоголь указывает, что черты Хлес-

такова слишком подвижны, тонки и поэтому трудно уловимы. Насколько сложен характер Хлестакова, свидетельствует заключение писателя об его распространенности и собирательности. «Что такое, если разобраться в самом деле, Хлестаков? Молодой человек, чиновник, и пустой, как называют, но заключающий в себе много качеств, принадлежащих людям, которых свет не называет пустыми... Лучше пусть всякий отыщет частицу себя в этой роли, и в то же время осмотрится вокруг без боязни и страха, чтобы не указал кто-нибудь на него пальцем и не назвал бы его по имени. Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадаетея и в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут делается Хлестаковым...» (IV, 101).

Определение характера Хлестакова, как чрезвычайно динамичного, разделяет и Чернышевский, заметивший: «Хлестаков чрезвычайно оригинален, но как мало людей, в которых нет хлестаковщины»¹. И это усложняет задачу общей и сценической трактовки характера Хлестакова.

Большая трудность для актера заключается в изменчивой разноликости Хлестакова, в поистине непостижимой обширности диапазона его превращений, быстрой смены разных психологических состояний и свойств человеческой натуры. Однако еще, конечно, существенно сложная задача воссоздания всеобщего, общечеловеческого смысла образа Хлестакова, черты которого можно найти в самых разных лицах.

Повествование о типах и событиях эпохи сочетается у Гоголя с могучим субъективным началом, с пронизательной общественной и нравственной их оценкой, выраженной не только в напряженности авторской мысли, но и в целой гамме чувств. В то же время, при всей своей многосторонности и богатстве оттенков, все разнообразие проявлений авторского отношения к лицам и событиям, изображенным в комедии «Ревизор», обладает своей цельностью. Она объединяется единым положительным началом, выражающим жизненную и творческую позицию писателя. Это начало — смех. Гоголь назвал его главным положительным героем своей комедии.

Превосходное понимание художественной концепции Гоголя, особенностей воплощения им идеала, созидательных,

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. Т. 2. М., 1948, с. 139.

подлинно нравственных начал действительности представлено, например, в полемических суждениях Салтыкова-Щедрина: «...Да не подумает, однако ж, читатель, что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели; нет, мы требуем от него совсем не людей идеальных, а требуем идеала. В «Ревизоре», например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии. Зритель выходит из театра совсем не в том спокойном состоянии, в каком он туда пришел; мыслящая сила его возбуждена; о бок с запечатлевшимися в его уме живыми образами возникает целый ряд вопросов, которые, в свою очередь, служат исходным пунктом для умственной работы совершенно особой и самостоятельной. Зритель становится чище и нравственнее совсем не потому, чтобы он вот-вот сейчас пошел да и стал благодетельствовать или раздавать свое имение нищим, а просто потому, что сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту»¹. Вне этого личного, сознательного отношения автора «Ревизора» к лицам и событиям, выражающего его идеал, невозможно сколь-нибудь верно понять содержание комедии.

Для выявления хода художественной мысли Гоголя, перехода от внешнего действия к его глубинным течениям жизни в «Ревизоре» существенны не только лежащие на поверхности вымышленные факты мошенничества, корысти, несправедливости. Такие факты в изобилии приводились в русской литературе XVIII и начале XIX века. Но они не оставляли в литературе и духовной жизни страны столь большого следа. Для осмысления особенностей их изображения в комедии Гоголя нужно пристальное внимание к характеру их трактовки как самого обычного, самого повседневного. В свете такого подхода они вырастают в своей жизненной значительности, заставляют увидеть будничное в новом свете. Привычное предстает в неизвестном ранее облике, потрясает зрителя, вызывает тревожные размышления.

Содержание комедии не ограничено сатирическим воплощением только «дурного», хотя и взятого в огромном масштабе. Оно — гораздо шире обличения отрицательных явлений определенного периода.

О необходимости более широкого подхода к явлениям

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч., т. 9, с. 203.

литературы обоснованно говорил Л. Леонов: «И вообще — почаще бы нам задумываться! Почему, к примеру, так хорош Ревизор? Потому ли только, что автор не покладая рук, столь выпукло отображает отрицательные, глубоко неандертальские пережитки и иные непрогрессивные стороны николаевского режима, беспощадно разоблачая его гнилых представителей? А может, есть в этом сочинении еще какая-то великая сила, еще нечто, могуче воздействующее на человеческую душу, способное сделать благороднее человеческую особь, доставить бессмертие произведению вчера еще неизвестного автора? Мне хочется этим подчеркнуть значение полузабытых ныне — в отмену частенько применяемых у нас, — более органичных для искусства, адресованных непосредственно к человеческому сердцу средств художественного воздействия, которые формируют читательскую и зрительскую душу незаметно для них — действуют наверняка, не вызывая зубовного скрежета и раздражения»¹.

Да, действительно, формирует душу совсем не одна критика, не одно разоблачение гнилости самодержавия. В «Ревизоре» с огромной силой писатель изобразил явления социального угнетения и пошлости. Но одновременно переключает читателя в процесс внутреннего самоочищения, вызывает жажду совершенствования всех устоев человеческой жизни. И если говорить о Гоголе в широком плане, да и о многих классиках литературы, то это прежде всего неустанные, часто мучительные поиски путей обновления жизни, духовного очищения и возвышения человека. Это — поэтический всепроникающий отклик художника на главные проблемы эпохи, определяющие настоящее и будущее страны. Содержание «Ревизора» включает в себя также напряженность общественных и духовных исканий целого поколения, противоречия и реальные трудности формирования нового сознания, высокое стремление к утверждению гуманистического идеала.

Гоголь не был сторонником революционных способов совершенствования общества. Вместе с тем ему была чужда и апология самодержавия. Показательно, что в финале ряда его произведений выступают некие грозные силы возмездия, воздающие должное разным значительным людям за их насилия и бесчеловечность. Таково, например, завершение повести «Шинель» — повествования о самом безобидном человеке. Угроза возмездия заставила что-то тронуться даже в сознании «значительного лица», вызвала в нем некоторое смут-

¹ Леонов Л. Литература и время. М., 1967, с. 260.

ное переживание своей вины. Конкретно-исторически портрет этой карающей силы у Гоголя довольно неопределен. Но она всегда рождается у писателя как возмездие за поправное достоинство и права простого человека. Сцена извещения о прибытии настоящего ревизора в конце комедии также предвещает неизбежность расплаты. Односторонность ряда трактовок финала комедии вызвана неправомерным отвлечением при его рассмотрении от общего социального и нравственного «космоса» произведения. Хотел или не хотел этого писатель, объективно свет всего содержания произведения, со всеми его реалиями и иллюзиями, кладет свой отблеск на сцену появления грозного ревизора. В соответствии с особенностями всей концепции комедии сам подлинный ревизор воспринимается не как образ реального человека, а как воплощение идеального волеизъявления автора, включающего в себя как конкретно социальные, так и нравственные, общечеловеческие начала. Появление подлинного ревизора возвещает о грядущем возмездии. Писатель ставит персонажей комедии не только перед неизбежностью кары со стороны, хотя и иллюзорного, но справедливого закона, но и перед судом совести и разума, перед идеалом высокого достоинства и предназначения человека.

Некогда М. Горький говорил о незаменимой роли художественных произведений, включающих в себя «коренные проблемы человеческого духа». И величие Гоголя в том, что произведения его и Пушкина открывают в русской литературе XIX века исторический процесс появления реалистических творений крупного масштаба, силой своего художественного проникновения возвышающих художественное воплощение конкретных проблем бытия страны до всемирно-исторической, общечеловеческой значимости.

* * *

Сюжет «Мертвых душ», как и «Ревизора», был подсказан Гоголю Пушкиным. По его словам, Пушкин «находил, что сюжет «Мертвых душ» хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров». Замысел нового произведения был широк, включал в себя множество лиц и вопросов национального и общечеловеческого значения.

При всей обширности замысла, при мучительной сложности его осуществления общий план «Мертвых душ» отличается целенаправленностью, скрепляющей разнообразие ха-

ракторов и событий. «Начал писать «Мертвых душ», — сообщает Гоголь Пушкину. — Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на шестой главе. Я ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтись. Мне хочется в этом романе показать хотя бы с одного боку всю Русь» (X, 375). В том же духе он характеризует замысел своего будущего произведения в письме к В. Жуковскому (ноябрь 1836 г.): «Если совершить это творение так, как нужно его совершить, то это — тема России. Какой огромный, какой оригинальный сюжет. Какая разнообразная куча. Вся Русь явится к нам» (XI, 73—74).

Действительно, с темой России, ее судьбы и предназначения в «Мертвых душах» связано множество разнообразных характеров, внутренняя логика действия. Особенности построения этого произведения как раз состоят в том, что страна показана в основном через изображение губернской помещицкой и чиновничьей среды, чуждой основной массе населения, враждебной идеалам достоинства человека и справедливости. Все персонажи раскрываются в общении с плутом-накопителем Чичиковым, рыскающим на своей бричке по помещицким усадьбам в поисках мертвых душ. Превосходно раскрыл этот всепроникающий конфликт В. Г. Белинский, указавший, что пафос «Мертвых душ» состоит в воплощении противоречия общественных форм русской жизни с ее глубоким народным субстанциональным началом. Под субстанциональным началом критик подразумевал особенности, потребности, творческие силы и стремления народа. Воплощение этого центрального конфликта стало авторской сверхзадачей произведения, придающей ему внутреннюю цельность. Пафос утверждения творческих возможностей России, ее будущего главенствует в произведении, определяет его основную гражданскую и нравственную устремленность.

Характер сюжета и героев во многом воздействовал на жанровые особенности произведения. Автор в письме к М. Погодину, сообщая о повести, над которой он работает («Мертвые души»), отмечает, что она «не похожа ни на повесть, ни на роман» (XI, 128). Некоторые ориентиры в вопросе определения жанровых особенностей этого произведения содержатся в статье Гоголя «Из учебной книги словесности для русского юношества», в которой он высказал свое понимание романа и эпопеи, прозы и лирики. «В новые века, — разъясняет Гоголь свою точку зрения, — произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы среди-

ну между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту злоземную, почти статистически охваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника...» (VIII, 478—479).

Взыскательная скромность Гоголя в определении жанровых особенностей «Мертвых душ» несколько расходится с другими его характеристиками, в которых подчеркивается монументальность произведения. Напряженные поиски писателем наиболее точного определения своеобразия произведения вызывались серьезными причинами, поскольку в нем, кроме индивидуальных особенностей, нашли высокое выражение общие новаторские черты формирования русского реалистического романа.

Как известно, Гоголь, так же как и Толстой и Достоевский, настойчиво подчеркивал «непохожесть» своих произведений с привычными в западноевропейской литературе представлениями о романе и повести. Столь настойчивое разграничение Гоголем и другими русскими писателями особенностей своих произведений с жанровыми образцами исходило из подлинно художественного своеобразия русского реализма.

Темы национального своеобразия своих произведений, а также всей русской литературы Гоголь касался много раз. Еще в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» он особо отметил значение быстрого преодоления русской литературой периода ученичества, выхода ее на дорогу самостоятельного творчества. «Писатели наши отличались совершенно в особенную форму и, несмотря на общую черту нашей литературы, черту подражания, они заключают в себе чисто русские элементы: и подражание наше носит совершенно своеобразный характер, представляет явление, значительное даже для европейской литературы» (VIII, 175).

Напомним, что термин «подражание» Гоголь употребляет в том смысле, как он понимался Пушкиным, как освоение опыта литератур других народов, дающее художнику надежду открыть свои собственные «новые миры». Настойчиво Гоголь развивает эту мысль позднее уже применительно

к своему новому сочинению. «Вещь, над которой сижу и тружусь,— писал он,— теперь и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, в несколько томов, название ей Мертвые души — вот все, что ты должен покамест узнать об ней. Если бог поможет выполнить мне мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем» (XI, 128). С течением времени своеобразие русского реализма, у истоков которого находится Гоголь, определилось более отчетливо. И Л. Н. Толстой высказывается на тему «непохожести» произведений русских писателей на устоявшиеся зарубежные образцы в еще более широком смысле. Причем Толстой указал и основополагающее выдающееся место Гоголя как одного из зачинателей русского реализма. «История русской литературы,— утверждает он,— со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»¹.

Суждения Л. Толстого и других мастеров слова об особенностях творчества Гоголя, его места в русской литературе требует самого пристального внимания, поскольку вплоть до нашего времени еще распространена тенденция рассматривать своеобразие «Мертвых душ» лишь как один из вариантов западноевропейского «плутовского романа».

«Мертвые души» болсе близки к определению как рода эпопеи, нежели к «плутовскому роману». Если же взять этот вопрос исторически более точно и широко, то исследователями точно установлено, что именно Гоголю принадлежит заслуга в формировании русского романа, внесения в него эпической емкости и цельности, что явилось художественным открытием, обогатившим не только русскую, но и мировую литературу. В полной мере это художественное открытие нашло прочное всестороннее признание несколько позднее в связи с монументальной эпичностью Л. Толстого.

Слияние в «Мертвых душах» эпичности с возвышенным лиризмом определило жанровое своеобразие произведения, давшее автору основание назвать его поэмой.

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 16, с. 7.

Эпическая широта художественного воплощения российской действительности в «Мертвых душах» Гоголя сливается с глубоким своеобразием поставленных автором человековедческих задач. Гоголь создавал «Мертвые души» под сильным неизгладимым воздействием гения Пушкина, его суждений и советов.

Большое значение Гоголь придавал замечанию Пушкина, выделившего как выдающуюся черту его дарования «способность угадывать человека и несколькими чертами выставить его вокруг всего как живого» (VII, 446). Эти слова Пушкина были восприняты Гоголем как своего рода его завещание, связанное с замыслом создания «большого сочинения» — «Мертвых душ». Писатель прежде всего ставил цель, чтобы его герои представляли во всей человеческой осязательности и осязательности, в своем полном воплощении в живую плоть, чтобы читатель действительно почувствовал, что выведенное лицо создано из того самого тела, из которого состоит и он сам. Это воплощение в плоть, это художественное завершение характера, по утверждению Гоголя, осуществляется у него только тогда, когда, «содержа в голове все крупные черты характера, соберу вокруг него все тряпье до малейшей булавки, которые кружатся ежедневно вокруг человека» (VII, 453). Писатель очень точно характеризует здесь особенности своих приемов изображения облика своих героев. Прежде всего выдвигает он на первый план задачу выпуклого выявления ведущих, наиболее крупных черт характера, в связи с которыми находят свое естественное воплощение все другие, необходимые человеческие черты, атрибуты и проявления.

Именно на основе поразительной способности Гоголя угадывать человека, выделять и воплощать его наиболее крупные, характерные черты создана галерея замечательных типов, в своей совокупности составляющих незабываемый художественный мир поэмы «Мертвые души». Бессмертные типы Чичикова, Ноздрева, Манилова, Коробочки, Собакевича вошли в духовную жизнь многих поколений не только как правдивая иллюстрация страниц исторического прошлого, но и как живая активная сила познания и самопознания человека. Типы Гоголя стали в ряд выдающихся образов мировой литературы, близких всему человечеству. Обобщающая сила этих типов настолько велика, что они приобрели широкое нарицательное значение.

Изображение в «Мертвых душах» всей России, хотя бы с одного боку, художественно реализовалось не только в

верности воссоздания облика помещицкой и чиновничьей верхушки страны, но в оценке ее в свете своего идеала в соотношении с нормами разума и справедливости. Авторская оценка основных персонажей «Мертвых душ» дана в углубленном воплощении идеи об их чуждости коренной субстанции народной жизни. Причем способы изображения этого противопоставления в произведении чрезвычайно разнообразны. Но все они пронизаны пафосом обличения помещицко-чиновничьей среды, несмотря на индивидуальное различие ее представителей.

Создавая «Мертвые души», как и другие свои произведения, Гоголь ставил одной из основных задач художественное проникновение в глубину сущности людей и явлений, открытие скрытого. В. Г. Белинский характеризовал «Мертвые души» как произведение, «столько же истинное, сколько и патристическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною нервистою кровною любовью к плодovитому зерну русской жизни» (VI, 217). А. Герцен восхищался его даром показать все «без масок, без прикрас»¹. Исторически у Гоголя берет начало традиция «срывания всех и всяческих масок», получившая богатое развитие в русской литературе, прежде всего в творчестве Л. Толстого.

Срывание покровов с действительности одухотворено у Гоголя гражданской и нравственной задачей. Исследуя каждого героя, Гоголь ставил своей целью выяснить, насколько он действительно является человеком, соответствует ли он в своей реальной сущности его предназначению. В этой гуманистической требовательности к человеку он выразил отличительную черту классической русской литературы, заслужившей всемирное признание. Эту миссию испытания и оценки человека Гоголь осуществлял не декларативно, а самым изображением действительности, заключающей в себе непререкаемый опыт жизни. На упреки «Мертвых душ» в бедности содержания Достоевский убедительно возражал, что произведение наполнено величайшим «внутренним содержанием», которое заключено в самом изображении жизни, и что «эти изображения, так сказать, почти давят ум глубочайшими, непосильными вопросами, вызывают в русском уже самые беспокойные мысли»².

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч., т. 7, с. 217.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Т. 11. М.—Л., 1972, с. 250.

Беспощадна по своей обличительной силе, например, сцена бала у губернатора. И вместе с тем она многозначна, содержит в себе символический смысл, вызывает глубокие раздумья.

«Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая клюшница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами».

Писатель здесь не только подменил событие торжественного характера мелким комическим. Даже более, вместо какого бы ни было изображения губернаторского бала он дал описание стаи мух на рафинаде. И в результате такого иносказания картина приобрела глубокий и мрачный смысл, придающий зловещий характер пиршеству паразитов и ничтожеств.

Сразу же после опубликования «Миргорода» реакционная критика начала обвинять его образы в однолинейной карикатурности и условности. Во многом эти односторонние взгляды на природу образов Гоголя были связаны с общим представлением об его творчестве, как всецело ограниченном задачами развлекательной комичности или самоцельного осмеяния. Отсюда и отношение к гоголевским типам, как одностороннем условном олицетворении тенденции. Особенно усилились эти упреки после выхода в свет «Ревизора» и «Мертвых душ». В лучшем случае гоголевские типы трактовались как воплощение сатирического отрицания, вне какого-либо положительного содержания. При всей высоте понимания общественной миссии сатиры Гоголь не ограничивался изображением только отрицательного. Он стремился донести до читателя свой идеал, показать красо-

ту человека, прекрасное в жизни. Поэтому Гоголь так настойчиво подчеркивал свою устремленность к всестороннему целостному воплощению человека, в реальных особенностях его облика и судьбы.

Характер каждого гоголевского героя обладает своей отчетливо выраженной социально-психологической доминантой. Но писатель решительно предупреждает о неправомерности видеть в его героях лишь олицетворение, хотя бы самое рельефное, одной ведущей черты. Он подчеркивает, что вокруг этой крупной, определенной черты характера нужно видеть множество других свойств и проявлений, которые создают облик человека в живой плоти. И действительно, Манилову, Собакевичу, Плюшкину, Коробочке, кроме ведущей крупной черты характера, присуще множество других социальных, психологических, бытовых черт, в своей совокупности составляющих живой неповторимый человеческий облик. Гоголь высоко ценил выдающуюся роль произведений мировой литературы, представляющих воплощение одной ведущей человеческой черты, например, у персонажей Мольера и Фонвизина. Но сам он стремился при всей типической определенности героя воссоздать его прежде всего как человека, во всей полноте присущих ему особенностей и свойств. И поэтому Чичиков не воспринимается только как воплощение накопительства, Плюшкин — скупости, Манилов — слащавого прекраснотушия и т. д. Они обращают читателя к более широкому кругу проблем мироустройства, поскольку находятся в жизненной и художественной ассоциативной связи с общим противоречивым процессом развития действительности.

Особенность типов, выведенных в «Мертвых душах», свидетельствует о жизненной широте и проницательности его мировосприятия. Наряду с типами из помещичьей среды, процессы утверждения буржуазного накопительства представлены в образе Чичикова. Гоголь вслед за Пушкиным проницательно рассмотрел разлагающее воздействие бесчеловечной власти денег. В его произведениях выражена тревога по поводу все усиливающегося господства буржуазных отношений. Его изображение проникновения в Россию господства чистогана выросло в широкие обличения явлений, происходивших во всем мире. Еще Белинский отметил мировое значение этих обобщений, в частности, применительно к порядкам, установившимся в странах Западной Европы. «Неужели в иностранных романах и повестях вы встречаете все героев добродетели и мудрости? — писал Белинский. —

Ничего не бывало! Те же Чичиковы, только в другом платье: во Франции и в Англии они не скупают мертвых душ, а подкупают живые души на *свободных* парламентских выборах! Вся разница в цивилизации, а не в сущности. Парламентский мерзавец образованнее какого-нибудь мерзавца нижнего земского суда; но в сущности оба они не лучше друг друга» (VI, 360). Вслед за Белинским и Чернышевский воспользовался гениальными обобщениями Гоголя для критики буржуазной Западной Европы. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» Чернышевский пишет о французских и немецких маниловых, подразумевая реакционно-романтические исторические теории 30—40-х годов, направленные в защиту обветшалого феодального строя. Чернышевский добавляет, что в Англии «Чичиковы... заняты биржевыми и фабричными проделками»¹.

«Мертвые души» — произведение многомерное и многозначное. С движением времени в гоголевских типах все отчетливее выдвигаются на первый план черты, благодаря которым они стали нарицательными, сохранили в разных общественных условиях свое живое действительное значение, вплоть до нашей современной жизни. Например, мы называем определенных людей нашего общества и времени Плюшкиным, Маниловым, Собакевичем, Чичиковым. При этом меньше всего на современного человека проецируется помещичья принадлежность этих типов, социальное положение крепостников, владельцев крестьянских душ. Применительно к человеку наших дней это остается где-то на заднем плане. А на первое место у гоголевских типов выдвигаются проецируемые на некоторых наших современников более широкие нравственные и психологические черты, которые можно найти как в дореволюционной России, так и в среде современных людей.

• • •

Для «Мертвых душ» характерны наряду с сатирическим повествованием и патетические лирические обращения, передающие возвышенные размышления и идеалы автора. Наличие этих двух смысловых и стиливых стихий вызвано сложностью самого художественного мировосприятия Гоголя.

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 83.

«Мертвые души» обозначили новый шаг творческой эволюции Гоголя. Она отличалась все нарастающим сближением с жизнью, укреплением позиций реализма, все большей углубленностью критического отношения к «призрачной» действительности. Вместе с тем нарастание критического пафоса реализма Гоголя сопровождалось у него в это время обострением потребности воплощения положительных начал жизни и того исторического и нравственного идеала, во имя которого свершалось отрицание. Однако эти положительные начала, идеал, к воплощению которого всей душой стремился писатель, был для него не ясен, лишен конкретных черт, которые бы давали возможности для его реалистического изображения. Отсюда обращение Гоголя к общим лирическим излияниям с целью выйти за пределы сатирического воплощения, высказать то, что он любил, к чему стремился.

Убежденность Гоголя в необходимости введения в повествование лирического начала поддерживалась его стремлением непосредственно донести свои мысли и переживания читателю, чтобы разбудить в нем наилучшие чувства. «Сатирой ничего не возьмешь, — пишет он Н. Языкову, — простою картиной действительности... никого не разбудишь... Оглянись вокруг — все теперь предметы для лирического поэта; всяк человек требует лирического воззвания к нему; воззови в виде лирического сильного воззвания к прекрасному, но дремлющему человеку» (XI, 279—280). В свете таких размышлений и устремлений отчетливо раскрывается еще один из мотивов, побудивших его назвать «Мертвые души» поэмой, к работе над которой он приступил в то время.

Поразительные по глубине смысла и художественной силе лирические отступления Гоголя включены в ткань его произведений по принципу контраста, рядом с изображением обычного и пошлого. Писатель искал выхода. Без такого необходимого для любого живого выхода из душевной атмосферы гнета накопительства и горя человеческого вне обращения к своему идеалу, который тогда оставался умозрачительным, можно было бы увязнуть в отчаянье. И эти лирические воззвания напоминали о гуманной жизненной цели писателя, раскрывали сокровенный, перспективный смысл концепции повествования.

Эту существенную функцию лирических обращений Гоголя отмечали и ряд его современников, в частности А. И. Герцен. Сразу же после выхода в свет он записывает в своем дневнике: «Тут, переходя от Собакевичей к Плюшки-

ным, обдает ужас; с каждым шагом вязнете, тонете глубже. Лирическое место вдруг оживит, осветит...»¹

Современники Гоголя хорошо осознавали значение его лирических обращений. Не случайно еще при жизни писателя его лирические обращения привлекали пристальное внимание, вызывали самые противоречивые оценки и споры.

«Я предчувствовал, — писал об этом Гоголь, — что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле. Они так неясны, так мало вяжутся с предметами, проходящими пред глазами читателя, так невольно складываются и замашке всего сочинения, что ввели в равное заблуждение как противников, так и защитников» (VIII, 188).

Сторонники реализма Гоголя много внимания уделяли освещению особенностей и обоснованию необходимости его лирических обращений. Когда А. Ф. Писемский выступил с утверждением об отсутствии у Гоголя лирического дарования, то несколько крупных писателей сочли необходимым опровергнуть эту точку зрения. В своих «Заметках о журналах за октябрь 1855 года» Н. А. Некрасов писал: «Подумал ли критик, на какое бедное значение низводит он одним словом великого писателя... Все неотразимое влияние его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер и при том русский характер. Что без этого были бы его книги? Они были бы только книгами...»²

Лирическое дарование автора Некрасов видит не только в «Мертвых душах», но и во многих других его произведениях — «Невский проспект», «Старосветские помещики». Утверждение это вполне обоснованно, хотя с ходом времени изменялся характер лирического начала Гоголя, а во многом и его функция, как в художественной структуре, так и в содержании произведений.

Сам Гоголь не раз ссылался на две решающие особенности своего дарования. С одной стороны — способность необычно выпукло рисовать пошлость, отрицательное в действительности. С другой — он с движением времени все настойчивее подчеркивал значение своего лирического дарования, раскрывающего, что он любит, к чему стремится. Он настойчиво старался обосновать взгляд на лирическое как на прямое выражение авторской идейно-художественной концепции. Поэтому с ходом времени лирическое начало приобрета-

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 220.

² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 9. М., 1950, с. 342.

ет у Гоголя все большее значение. В «Мертвых душах» оно не только выполняет стилевую функцию, но и становится основной сферой воплощения идеала и положительных сторон жизни.

Определив как главную свою задачу в «Мертвых душах» — изобразить русского человека со всем его разнообразием, писатель указывал: «Я думал, что лирическая сила, которой был у меня запас, поможет мне изобразить так эти достоинства, что к ним возгорится человек, а сила смеха, которого также был у меня запас, поможет мне так ярко изобразить недостатки, что их возненавидит читатель, даже если бы нашел их в себе самом» (VIII, 442).

Функция лирических обращений Гоголя особо значительна, органически связана со своеобразием и судьбами положительного идеала автора.

Действительно, в произведениях Гоголя лирические обращения играют особую роль, призваны компенсировать в определенной мере критическую ограниченность сатирического изображения, содействовать более полному выражению других сторон идейно-художественной концепции. Другое дело, что Гоголь не мог найти всестороннее реалистическое воплощение своему идеалу. Поэтому лирическое в его произведениях лишено предметной конкретности, большей частью носит общий характер. Но в произведениях Гоголя лирические отступления составляют необходимое начало, играют важную структурообразующую роль, непосредственно возвещают читателю о ведущих авторских идеях и стремлениях.

Соотношение сатирической и лирической стихий в «Мертвых душах» с развитием действия приобретают все более напряженный эмоциональный и смысловой характер. Свойственный Гоголю и в предшествующих произведениях принцип контрастности отличается последовательно нарастающей обостренностью. Чем глубже раскрывается неприглядность помещичьего существования, а также бесчеловечность приобретательства Чичикова, — тем с большей силой нарастает волна лирических авторских обращений, тем патристичнее и многозначительней они звучат. С развитием событий в произведении расширяется и смысловая сущность лирических отступлений. Вначале писатель прославляет «живой и бойкий русский ум» и другие духовные качества русского народа. В последующие главы включены размышления о разных трудностях, судьбах и миссии русских писателей, об отношениях верхушки общества с народными массами. Последняя, одиннадцатая глава заключается восторженным

гимном России, ее необъятным просторам и возможностям, величию ее будущего. Столь интенсивное возрастание лирической линии, усиление ее патетически возвышенного пафоса доводит до предельного обострения контрасты произведения, подчеркивающие конфликт крепостнической действительности с великим предназначением и возможностями страны!

Сочетание сатирических и лирических стихий подчеркивает контрасты действительности. Поэтические изливания-обращения писателя к России, которую он видит из своего прекрасного далека, прерываются вмешательством грубой инородной силы, представленной в подчеркнутой сниженной прозаичности самого Чичикова, а также во скакавшем навстречу фельдъегере с усами в аршин. Однако читатель обостренно чувствует позади мертвых душ и души живые. Масштабы поэмы «Мертвые души» огромны. И общий пафос произведения, его гражданская и патриотическая направленность высказаны в лирических воззваниях автора к России, к ее будущему. Эта устремленность выражена в значительном образе-символе птицы-тройки, мчащейся в необъятную даль. «Не так ли и ты, Русь, что бойкая и необгонимая тройка несешься. Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба. Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихрь что ли сидят в ваших гривах!.. Чудным звоном заливаются колокольчик, гремят и становится ветром разорванный в куски воздух, летит мимо все, что ни есть на земле, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие паролы и государства».

Как известно, последние годы жизни Гоголь переживал тяжелый духовный кризис, приведший к написанию и опубликованию книги «Выбранные места из переписки с друзьями», к сожжению второго тома «Мертвых душ». Истоки этой духовной драмы сложны, но основной ее источник исторически обусловленные трудности определения путей преодоления противоречия между высоким идеалом, «народной субстанцией» страпы и господствующими основами общественного строя, неудачность его попыток показать путь к утверждению положительных начал жизни.

Сам Гоголь, как видно из ряда его суждений, после неудачи со вторым томом «Мертвых душ», вынужден был признать иллюзорность своих упований на воплощение гармонического положительного идеала, неизбежность его расхож-

дения с действительностью. Мучительно боролся писатель с тем, о чем он мечтал, беспощадно старался вытравить умозрительную «положительность», поскольку она оказалась не соответствующей ни совести художника, преданного правде, ни особенностям его художественного дарования. Во многом трагичны обстоятельства сожжения второго тома «Мертвых душ», на который возлагались большие сокровенные надежды. Но несколько приоткрывает завесу этой тайны сам Гоголь. Даже во время тяжелого духовного смятения он, сохранив свою преданность правде подлинной жизни, твердо заявляет: «Затем сожжен второй том «Мертвых душ», что *так было нужно*» (курсив мой.— В. Щ). Было трудно уничтожить пятилетний труд, который создавался с огромным напряжением, где было много такого, что составляло, по словам Гоголя, «мои лучшие помышления и занимало мою душу» (VIII, 297). Но «так было нужно». Писатель отчетливо увидел несоответствие написанного своим коренным убеждениям художника-реалиста, отдаленность от жизненной правды облика его новых героев, подчиненных отвлеченному, иллюзорному идеалу. Гоголь обостренно почувствовал неясность своих представлений о путях совершенствования общества, отсутствие у них опоры в самой реальной действительности.

«Нужно принимать в соображение,— разъяснял Гоголь ход своих мыслей,— не наслаждение каких-нибудь любителей искусств и литературы, но всех читателей, для которых писались «Мертвые души».

Нет, бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости; бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого. Последнее обстоятельство было мало и слабо развито во втором томе «Мертвых душ», а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен» (VIII, 298).

В ряду многих противоречивых оценок Гоголем своих прежних произведений это суждение имеет особое значение. Несмотря на все колебания и разноречия, писатель убежденно утверждает необходимость и правильность своего пути, прежде всего сатиры «Ревизора» и первого тома «Мертвых душ».

Предельно обостренно переживавший расхождение между действительностью и идеалом, Гоголь, как писатель-реалист, чувствовал трудность создания положительных типов.

Это была драматически напряженная проблема всей передовой литературы, даже более, всей общественной жизни страны. В суждениях Гоголя на эту тему наблюдается поразительное сходство с суждениями Белинского, который утверждал, что жизненный облик нового человека реально определится в будущем. И в судьбе Гоголя сказались как величие этих исторически обусловленных исканий, так и их драматическая сторона. Убедительно осветил источник слабостей второго тома «Мертвых душ», сущность духовной драмы писателя Н. Г. Чернышевский. Он объективно показал сложное переплетение причин объективно-исторического и индивидуального характера, действовавших тогда на Гоголя: «Изображение идеалов было всегда слабейшей стороной в сочинениях Гоголя и, вероятно, не столько по односторонности таланта, которой многие приписывают эту неудачность, сколько именно по силе его таланта, состоявшей в необыкновенно тесном родстве с действительностью; когда действительность представляла идеальные лица, они превосходно выходили у Гоголя, как, например, в «Тарасе Бульбе» или даже в «Невском проспекте» (лицо художника Пискарева). Если же действительность не представляла идеальных лиц или представляла в положениях, недоступных искусству, — что оставалось делать Гоголю? Выдумывать их? Другие, привыкшие лгать, делают это довольно искусно; но Гоголь никогда не умел выдумывать, он сам говорит это в своей «Исповеди», и выдумки у него выходили всегда неудачны. В числе отрывков второго тома «Мертвых душ» много выдуманных, и нельзя не видеть, что они произошли от сознательного желания Гоголя внести в свое произведение отрадный элемент, о недостатке которого в его прежних сочинениях так много и громко кричали и жужжали ему в уши»¹.

Решающее значение в возникновении творческого и общего духовного кризиса Гоголя имела иллюзорность самого его социального идеала. Не смогло исправить положение во втором томе «Мертвых душ» и в «Выбранных местах из переписки с друзьями» даже его могучее лирическое начало, поскольку оно было лишено жизненной опоры.

Не так давно мне пришлось читать статью одного столичного критика о Гоголе, который в заключение предъявлял к нему обвинения в непоследовательности потому, что он не сделал вывод о необходимости революционного переворота. Столь категорически требования были бы более правомерны

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 10—11.

по отношению к политическому деятелю или теоретику другой, гораздо более поздней эпохи. Что же касается писателя Гоголя, то он был сыном своего времени. Вместе с тем он и сейчас воспринимается как первооткрыватель не только новой эры русской литературы, но и в познании человека, страны. Как метко сказал его современник, Гоголь открыл нам самих себя. Писательский взор его был обращен в еще неизвестные, но решающие пути России в будущее.

Гораздо больше исторической и человеческой правды в тревожных прозрениях А. Блока, навеянных гоголевским образом России — летящей тройки, когда тишина сменяется отдаленным грозным, всевозрастающим гулом — предвестием. Поэт в незабвенных словах, прозорливо выразивших главное предвидение эпохи — концепцию грядущей юной обновленной России, пронзительно увидел в творениях Гоголя предшественника поколений людей XX века, идею нового, тогда еще не рожденного мира. В причудливых гоголевских образах, в его лирических обращениях поэт рассмотрел влечение писателя к синей дали, вновь рожденной, сияющей России. Не выдержав «очерствения» жизни, заключает Блок, Гоголь сломался. Но он звал будущее, как перед весной. «Как перед весной разрываются иногда влажные тучи, открывая особенно крупные, точно новорожденные и омытые звезды, так разорвалась перед Гоголем непроницаемая завеса дней его мученической жизни; а с нею вместе — завеса вековых российских буден; открылась омытая весенней влагой синяя бездна, «незнакомая земле даль», будущая Россия»¹.

Творческие замыслы и произведения Гоголя нельзя понять вне того, что называется чувством пути, свойственного лишь немногим, великим художникам. И это постоянное чувство хода истории диктует необходимость рассматривать образы и идеи Гоголя не просто как данность, не статично, а в перспективе обострявшего зрение писателя движения времени, открывающего, по его убеждению, путь к преобразованиям, к обновлению страны.

* * *

Длительное время одной из линий борьбы реакционных литераторов против общественных и художественных реалистических принципов творчества Гоголя являлось его тенденциозное противопоставление Белинскому и другим революционным демократам. На новой основе эту концепцию позднее,

¹ Блок А. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1952, с. 378.

в начале XX века, воскресили авторы антиреволюционного ренегатского сборника «Вехи». В противоположность этой ложной концепции В. И. Ленина в статье «Еще один поход на демократию» подчеркнул как наиболее существенное в сложных отношениях этих писателей общность ряда основных идей Гоголя и Белинского, силу их воздействия на сознание передовых кругов русского общества.

Напомним, в связи с этим, слова В. И. Ленина, отмечающие духовную близость Гоголя и Белинского, имеющие огромное общее методологическое значение при освещении истории русской литературы. Говоря о распространении демократической литературы после 1905 года, Ленин отметил, что эта литература пропитана «Теми идеями Белинского и Гоголя, которые делали этих писателей дорогими Некрасову — как и всякому порядочному человеку на Руси...»¹.

Сближение В. И. Лениным ряда идей Гоголя и Белинского, оказавших широкое воздействие на самосознание русского общества, показывает, что, наряду с разного рода расхождениями, в исканиях великих писателей России зрели и развивались широкие гуманистические и освободительные идеи, без которых нельзя понять ни своеобразие реализма, ни преемственности движения русской классической литературы.

Об исторической обоснованности сближения идей Гоголя и Белинского, о неправомерности односторонней сосредоточенности на некоторых их расхождениях свидетельствуют также суждения ряда других передовых русских писателей. Еще в середине прошлого века Н. А. Некрасов поэтически выразил мнение передовой России, объединив имена Гоголя и Белинского, назвав их «заступниками народными». Мечтая о новом будущем страны, он страстно призывал наступление того желанного времени, когда мужик с базара понесет Белинского и Гоголя, когда их произведения станут духовным достоянием народных масс. Некрасов высоко ценил Гоголя как «честного сына своей земли... который писал не то, что было легче для его таланта, а добивался писать то, что считал полезнейшим для своего отечества»².

Поставив Гоголя рядом с Белинским, указав на общность ряда их идей, В. И. Ленин тем самым поддержал историческую обоснованность в этом отношении позиции Некрасова и всей революционно-демократической общественной мысли.

Классики революционно-демократической критики обост-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 83.

² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч., т. 10, с. 232.

ренно чувствовали выдающуюся роль Гоголя в духовной жизни страны. Даже после опубликования его «Выбранных мест из переписки с друзьями», отмечая его заблуждения этого времени, они видели в творчестве Гоголя одно из могучих движущих начал не только литературы, но также общественного самосознания и духовного прогресса страны.

Пробуждение социальной мысли общества, процесса его духовного и нравственного самопознания прогрессивная русская критика считала одной из величайших заслуг Гоголя. Н. Г. Чернышевский видел истинную значимость Гоголя в том, что он «пробудил в нас сознание о нас самих»¹. По его убеждению, Гоголь оказал большое влияние на развитие духовной жизни страны, «приобрел господство над развитием нашего самосознания»².

Гоголя и Белинского объединяла идея необходимости уничтожения крепостничества и его порождений, стремление к преобразованию действительности на основах разума и справедливости. Они убежденно отстаивали идеалы гуманности и народности, напряженно искали пути их осуществления в жизни.

Необходимость уничтожения крепостничества явилась центральной задачей эпохи, основной движущей идеей в общественной жизни страны. А. И. Герцен, выражая мнение всех передовых русских людей, писал, что «главным камнем на дороге лежало «чудовище крепостное право» и против крепостного права были устремлены все удары, все усилия; устранению его подчиняли все интересы». И в том, что Гоголь всю силу своего таланта обрушил на главных угнетателей народа — на помещика и чиновника, Герцен видел свидетельство его пронизательности и высоты гражданского сознания. Гоголь творчески, как художник, сосредоточил внимание на этой центральной задаче эпохи, и это сделало его одним из учителей русского общества.

С поисками выхода из противоречий общественной действительности связана одна из общих идей, близких каждому честному человеку на Руси, — идея необходимости обновления мира, преобразования жизни страны на началах разума и справедливости.

Именно идея необходимости обновления жизни страны являлась одной из общих идей Гоголя и Белинского, о кото-

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 3, с. 20.

² Там же, с. 8.

рых упоминает В. И. Ленин в статье «Еще один поход на демократию». Определенные ориентиры в этом отношении дают нам слова Герцена в работе «О развитии революционных идей в России». Свою характеристику критической силы творений Гоголя он сопроводил многозначительным замечанием: «Но чтобы подобный крик мог вырваться из груди, надобно, чтобы в ней оставалось что-то здоровое, чтобы жила в нем великая сила возрождения»¹. По убеждению Герцена, в «Мертвых душах» есть «предчувствия и надежды будущего, полного и торжественного, что не мешает настоящему отражаться во всей отвратительной действительности»².

Можно утверждать, что вопрос о необходимости обновления мира вырос в решающий, поистине всечеловеческий вопрос истории. И если ход истории утверждал всемирное значение русской литературы, то оно состоит прежде всего в том, что она самоотверженно, в напряженных, порой драматических коллизиях искала путей улучшения жизни, внесла свой неопенимый вклад в этот коренной вопрос эпохи. И одним из первых великих художников слова, положивших начало этим исканиям, был Гоголь. Он паходится у истоков этой центральной идеи русской литературы, неотделимо связанной с нарастающим освободительного движения, определившего мировую славу русского реализма.

Гоголь мечтал о появлении нового героя, готового к реальному историческому действию, способного слить слово с делом, осуществить задачу улучшения участи народа.

В одном из лирических обращений в «Мертвых душах» Гоголь взывал: «Где же тот, кто бы на родном языке русской души умел бы нам сказать это всемогущее слово: вперед?.. Кто, зная все силы и свойства и всю глубину нашей природы, одним чародейным мановением мог бы устремить нас на высокую жизнь?.. Какими слезами, какой любовью заплатил бы ему благодарный русский человек! Но века проходят за веками,— полмиллиона сидней, увальней и байбаков дремлет непробудно, и редко рождается на Руси муж, умеющий произносить это всемогущее слово!»

Проблема эта чрезвычайно глубоко волновала писателя, породила в его мирознании мучительные противоречия. Противоречия эти обострялись воздействием близких ему людей, склонявших его к иллюзорным решениям в области воплощения положительных характеров. Однако Гоголь, раз-

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч., т. 7, с. 229.

² Там же, т. 2, с. 220.

мышляя о своем творческом опыте, остался в своем основном убеждении верным принципам реализма. Разъясняя необходимость перестройки второго тома «Мертвых душ», он писал: «Вывести несколько прекрасных характеров, обнаруживающих высокое благородство нашей породы, ни к чему не поведет. Оно возбудит только одну пустую гордость и фантазию» (VIII, 298).

Белинский защищал Гоголя от нападок реакционной критики, приписывавшей ему оскорбительное мнение, будто он, изображая отрицательные типы, тем самым якобы говорит об отсутствии в России честных, благородных, умных людей. В письме к Кавелину в декабре 1847 года Белинский утверждал, что это обвинение, предъявляемое Гоголю, является «нелепым».

«Что хорошие люди есть везде, об этом и говорить нечего, что их на Руси, по сущности народа русского, должно быть гораздо больше, нежели как думают сами славянофилы (т. е. истинно хороших людей, а не мелодраматических героев), и что, наконец, Русь есть по преимуществу страна крайностей и чудных, странных, непонятных исключений, — все это для меня аксиома, как $2 \times 2 = 4$. Но вот горе-то: литература все-таки не может пользоваться этими хорошими людьми, не впадая в идеализацию, в риторику и мелодраму, т. е. не может представлять их художественно такими, как они есть на самом деле, по той простой причине, что их тогда не пропустит цензурная таможня. А почему? Потому именно, что в них человеческое в прямом противоречии с тою общественною средою, в которой они живут» (XII, 460).

Гоголь и Белинский сходились в мнении, что литература призвана создавать убедительные образы положительных героев, пример которых вел бы вперед. В то же время они понимали трудность реалистического выявления такого героя в определенных социальных условиях. Путь к такому герою они находили через усиление отрицания, которое способствует прояснению и освобождению лучших черт человека. Только в будущем подлинно народного героя. «Привычка верно изображать отрицательные явления жизни даст возможность тем же людям или их последователям, когда придет время, верно изображать и положительные явления жизни, не становя их на ходули, не преувеличивая, словом, не идеализируя их риторически» (X, 16—17).

Гоголь, как и Белинский, понимал, что время воплощения положительных героев еще не пришло. Но он также верит в могучие творческие силы России, в ее великое будущее.

Показательно, что именно глава, содержащая в себе приведенные размышления Гоголя об изображении добродетельного героя, заканчивается патетическими, патриотическими словами писателя о Руси-тройке, несущейся, оставляя все позади, в еще неизвестные дали своей исторической судьбы.

В связи с идеей необходимости обновления мира следует выделить особо широкое развитие в русской литературе категории будущего. Гоголь, как и другие передовые русские писатели его времени, чувствовал себя людьми переломной эпохи. Отсюда особое значение в их мировоззрении проблемы будущего, от неясных интуитивных предчувствий до более определенных предвидений и прогнозов, общественно-литературных концепций. В этой обращенности к грядущему, в уповании на него развивалось и творчество Гоголя. Он представлял грядущее не только лишь в смысле определенной исторической дистанции, а как время полного раскрытия освобожденной сущности русского народа, его подлинный, не затуманенный угнетением облик. В духе суждений Гоголя об этой связанности глубинной национальной сущности с будущим писал и В. Г. Белинский, что их идеал находится не в прошлом, а в будущем.

Драма Гоголя — это драма участника сражения за решение рядом поколений всемирно-исторического вопроса о путях преодоления расхождения реального бытия и социально-этического идеала. Необходимость прорыва из сферы отвлеченных идей на дорогу исторически обоснованного конкретного действия была центральной задачей национальной судьбы будущего России. И искания Гоголя, его горький опыт прокладывали дорогу решению этого важнейшего вопроса как в общественной жизни, так и в развитии литературы. Все творчество писателя с его многогранной правдой, беспощадной и в то же время в высшей степени человеческой, включает в себе огромный поучительный опыт и пророческий пафос. Именно органическое слияние беспощадного отрицания с прозорливостью, мощью утверждения сил обновления и возрождения находится у истоков всего будущего русской литературы, ее все возрастающего всемирного значения.

СЛОВО О ГОГОЛЕ

Сто семьдесят пять лет прошло со дня рождения великого Гоголя.

Что думаем мы, что чувствуем сегодня, произнося это мощное и веселое, поэтичнейшее и очистительное, как весенняя гроза, и принадлежащее всему миру короткое имя — Гоголь?!

Гоголь, пришедший в литературу, когда уже в зените славы был Пушкин, сумел вместе с этим титаном реалистического искусства обогатить русский реализм совершенно особым, небывалым содержанием и новыми формами. Его творения открыли собою «натуральную школу», утвердили понятие критического реализма как основного направления нашей литературы XIX века.

Гоголь горячо и самоотверженно утверждал союз русского искусства с современностью, будучи твердо уверен, что именно на этом пути оно обретает подлинную зрелость и драгоценную возможность прямого, страстного разговора со своей эпохой, которого так часто недоставало писателю в литературе того времени.

«Где же жизнь наша? Где мы со всеми современными страстями и странностями? — тревожно и требовательно вопрошал Гоголь и настаивал: — Дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам!»

Величайший гуманизм писателя сказался в необычайном человеческом внимании к так называемому «маленькому человеку», в любви к нему, в боли и гневе за него. Несомненно, что грустная тепа пушкинского стационарного зрителя благословляюще витает над бедным Акакием Акакиевичем. Но Гоголь и здесь творит свою собственную, новаторскую дорогу. Его «маленькие люди» далеко не всегда покорны судьбе, как бы ничтожно ни было их общественное положение. Акакий Акакиевич вырастает в грозное привидение, навещающее страх на «значительных лиц» его времени. Робкий мечтатель в своем трагическом безумии внезапно поднимается до разящих монологов огромного гражданского накала:

«А вот эти все... что юлят во все стороны и лезут ко двору и говорят, что они патрпоты и то и се: аренды, аренды хотят эти патрпоты! Мать, отца, бога проладут за деньги, честолюбцы, хриstopродавцы!»

А капитан Копейкин становится во главе разбойников, чтобы воздать по заслугам тупым и чванливым чиновникам, в приемных которых он «настоялся вдоволь» со своей скромнейшей просьбой о помощи. И разве эти бунтарские вспышки Башмачкиных и Поприциных не похожи на первые отдаленные раскаты грядущих гроз.

Эти же раскаты слышны и в грозном смехе Гоголя-драматурга, создавшего новаторский комедийный театр. Написав бессмертного «Ревизора», он предпринял неслыханное дело на Руси — решительно убрал со сцены тех неправдоподобных добродетельных героев, которые вопреки истине с необыкновенной легкостью укрощали порок и водворяли добро. Комедия стала беспощадным зеркалом, гротескно отразившим подлинную суть самодержавных порядков, которые всерьез «ревизовать» могла только революция.

Но Гоголь не был бы величайшим русским писателем, если бы, отказавшись изображать вымышленных героев добродетели, не мечтал о том, чтобы сказать своим читателям звучное и зовущее слово. И он сказал его в не дописанном им втором томе «Мертвых душ»:

«Нет теперь никого во всем свете... кто бы крякнул душе пробуждающим криком... бодрящее слово «ВПЕРЕД».

Однако не в это ли «бодрящее слово» слагалось все его собственное многообразное творчество — и освежающий грозовой озон его сатиры, и, по словам Тургенева, «водопад здоровой веселости», брызжащий с множества страниц его произведений, и чистейшее золото поэзии — лирические отступления в «Мертвых душах», романтическая новелла о Днепре, ода украинской ночи или баллада о степи в «Тарасе Бульбе».

Венец сатирического гения писателя — «Мертвые души» парадоксально и в то же время глубоко справедливо названы автором поэмой. Только Гоголю было под силу сочетать воедино столь разные литературные роды, создать драгоценный художественный сплав горькой правды, гротеска и вдохновенной мечты, высочайшего идеала.

Создал Гоголь и своеобразнейшего героя — СМЕХ. И как он гибок, как богат содержанием, какой у него живой характер! Стоит перечислить хотя бы часть эпитетов, какими одарил писатель этого своего любимца, — благородный, сверкающий, огненный, живительный, праздничный, идеальный, сдкий, тяжелый, могучий, легкий, свежий, лукавый, очаровательный, колючий, наконец — очищающий, солнечный. Какое богатейшее идейное и художественное наследство оста-

вил нам этот бездомный, бесприютный и, в сущности, крайне бедный как многие его герои, гениальный человек!

Не позабудем среди этих богатств и заповедь нерушимого боевого товарищества, гимн которому пропел он устами своего Тараса Бульбы:

«Нет уз святее товарищества! Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может только один человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей».

Таким товариществом был связан Гоголь со многими деятелями отечественной культуры, и прежде всего с Пушкиным.

Пушкин восторженно приветствовал первые повести молодого Гоголя, а затем подарил ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ», предчувствуя, что именно он сумеет облечь их в совершенную форму. Оплакивая гибель русского гения, великий сатирик писал: «Ничего не предпринимал я без его совета. Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его пред собою». Вот пример истинного товарищества двух единомышленников!

Созданное Гоголем стало как бы фундаментом не только для таких прямых его наследников, как Щедрин, но и для всего революционно-демократического направления последующей литературы. Творчество Гоголя во многом помогло складыванию взглядов, общественной и литературной программы Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова и послужило им грандиозным полем для сражений за новые формы искусства, и прежде всего за новые формы самой жизни.

«Голос его вырос, подымался выше, принял неведомую силу» — эти гоголевские слова о вдохновенной речи Тараса перед соратниками часто вспоминаются нами при чтении книг писателя.

С какой страстной надеждой, с каким пророческим жаром вглядывался он в будущее отечества, полный взволнованных предчувствий:

«...У! какая сверкающая чудная, незнакомая земле даль! Русь!»

И не слышался ли отголосок этих пророческих предчувствий во многие знаменательные часы нашей современной истории, хотя бы в тот же далекий ныне апрельский день, когда Юрий Гагарин в своей ракете произнес свое историческое «Поехали!»?

«...И вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух».

«Пророку нет славы в отчизне», — писал Гоголь в горький час. Он ошибся.

Вскоре после его смерти Чернышевский назвал целую полосу литературной жизни «гоголевским периодом». А потом Гоголь, как мощная ракета, преодолел притяжение века, в котором он жил и сделался спутником новых поколений. Слава его стала всенародной. Слава его стала мировой.

Слава же его бессмертному гению!

РОДНИК РУССКОГО РЕАЛИЗМА

Думая о Гоголе, размышляешь о всей великой русской литературе. И встает изумительная картина ее развития. Открывается ее роль в становлении, утверждении и углублении передовой русской мысли, в освободительном движении. Пушкин был другом декабристов и знаменем декабризма. Творчество Гоголя и его последователей послужило для Белинского, Чернышевского и Добролюбова основанием при создании теории реализма, исполненной революционного смысла. Мы знаем, какое значение придавал русской литературе Ленин, назвавший Толстого «зеркалом русской революции» и шагом вперед в художественном развитии человечества.

Думая о Гоголе, мы в полной мере осознаем значение его бесценного наследия для нашего времени. И снова и снова убеждаемся: Гоголь с нами. И дважды с нами: как автор своих бессмертных творений и как предтеча и неисчерпаемый источник, питающий и вдохновляющий развитие нашего советского искусства. Читая Гоголя, мы испытываем величайшую радость от его возвышенной веры в человека. Она, эта радость, тем более изумляет нас, что Гоголь, как мало кто из великих его собратьев по перу вообще, может быть, как никто знал, какие соблазны встречают, подстерегают человека и человечество на путях осуществления их призвания.

Насколько это важно в наше охваченное тревогой время, говорить не приходится. Гоголь соединяет в своем искусстве грозную истину с огненной призывностью. Гоголевский реализм, не побоюсь сказать, в буквальном смысле набатен. Это тем удивительнее, что по силе смеха Гоголь, как сказал о нем Достоевский, не знает себе равных во всемирной литературе. За ним утвердилось репутация художника, у которого смех будто заменяет положительного героя. Я бы решился расшифровать эту формулу и сказать, что положительный герой Гоголя — сам Гоголь, создавший в своих творениях величественный образ автора. В наших заботах о положительном герое в современной литературе мы пока еще не извлекли всех уроков из гоголевского набатного реализма.

Новая русская литература, начавшаяся Пушкиным и Гоголем, заняла первенствующее место среди старейших литератур мира и с тех пор оказывает мощное влияние на миро-

вой литературный процесс. Она предугадала ведущую роль нашего народа в судьбах всех народов, явилась гимном человеку и его всепобеждающим возможностям.

Гоголь — непосредственный преемник Пушкина, удостоившийся его личного благословения и одобрения, но и начинатель нового направления в русской литературе. Пушкин дарит ему сюжеты двух главнейших произведений — «Мертвых душ» и «Ревизора». Конечно, гут имеет место и творческая щедрость Пушкина, проистекающая из его безбрежного доброжелательства, из неисчерпаемого запаса творческих замыслов, из заинтересованности в дальнейших успехах русской литературы, за судьбы которой он чувствовал личную ответственность. Но дело не сводится лишь к этому. Пушкин, несомненно, почувствовал в Гоголе преемника, уверовал в способность Гоголя придать иной поворот его замыслам. Таким образом, Гоголь формировался в недрах пушкинской художественной системы. Однако в своем роде и как антипод ее. С гениями всегда так: один продолжает другого, поскольку и противостоит ему...

Успех Гоголя на литературном поприще был ошеломляющим. В нем еще при Пушкине увидели гения, как бы пришедшего на смену Пушкину. И это заявил не кто иной, как Белинский. Для своего времени такой тезис Белинского был оправданным, хотя, конечно, Гоголь и не заменил и не отменил Пушкина. Тем не менее необходимость писателя такого толка, каким был Гоголь, к тому времени вполне назрела. Это доказывается тем, что в 40-е годы, еще при жизни Гоголя, образовалась так называемая «натуральная школа», которая затем объединила таких писателей, как Достоевский и Герцен, Тургенев и Некрасов, Островский и Гончаров, Салтыков-Щедрин и Лев Толстой.

Характерно, что именно Толстому при появлении первого же из его произведений Некрасов, будучи редактором «Современника», писал, что по силе правды русская литература не знала ничего равного после Гоголя. Много позже Тургенев, обращаясь к литературным источникам, из которых возник Толстой, на первое место ставит Гоголя, а потом уже Пушкина. И тут я скажу: для своего времени это было верно. Нечто подобное тому, что было сказано Тургеневым о Толстом, говорилось и о самом Тургеневе. Так же — и о Гончарове. В особенности же об Островском, Некрасове и Салтыкове-Щедрине. Словом, Гоголь был правомерно признан отцом «натуральной школы».

Но при этом Пушкин оставался Пушкиным. Более того,

признание его роли как царственной фигуры в русской литературе продолжало неуклонно нарастать. Писатели «натуральной школы», создавшие национальную и всемирную славу русской литературе, сразу же произнесли клятву на верность и Пушкину, и Гоголю. Я убежден, что и самого Гоголя можно по достоинству оценить лишь как преемника Пушкина. Гоголь сам прекрасно сознавал это. Да и как ему было не осознавать этого, когда он обязан ему, как уже говорилось, замыслом своих основополагающих созданий.

«Ревизор» был написан примерно за два месяца. Гоголь знал, к кому обратиться за сюжетом, подходящим для себя, и Пушкин сознавал, какой сюжет наиболее подходит Гоголю. По словам Гоголя, пьеса написана им с правдой и злостью. Сказав так о «Ревизоре», Гоголь и указал на черту, отделяющую его от Пушкина. Сатира не являлась эстетической установкой Пушкина. Это — качество писателей «натуральной школы».

Выйдя из Пушкина, Гоголь сразу же пошел своей дорогой. Но тем острее была у него потребность примеривать себя к Пушкину и держать отчет перед ним. Потому гибель Пушкина воспринял Гоголь как национальное бедствие и ничем не восполнимую личную утрату.

«О Пушкин, Пушкин! Какой прекрасный сон удалось мне видеть в жизни и как печально было мое пробуждение».

«Как странно! Боже, как странно. Россия без Пушкина...»

Прекрасным сном Пушкин был не для одного Гоголя — для всей русской литературы. И не только для литературы. Для всей России. Прекрасным и мгновенным сном. Более не повторившимся, а значит, тем более вечным. Вообще в мире духовном, в особенности же мире искусства, ничто не повторяется. Не повторялся ни сам Гоголь, ни Достоевский, ни Толстой. Однако они как-то преломлялись и преломляются в творчестве своих выдающихся последователей. С Пушкиным и этого не произошло. Тем не менее над всей нашей литературой витает именно дух Пушкина; он — наша национальная святыня. И он вечный и недостижимый образец для всех наших художников.

Гоголь ближе к земле, к повседневным запросам. Он художник моралистического порядка, поставивший свое искусство непосредственно на службу гражданским интересам.

У Гоголя художник является истинным творцом, лишь если исполняет нравственные обязательства, возложенные им на себя. Это, разумеется, самые возвышенные обязательства, в первую очередь обязательство служить своему отече-

ству, приносить ему пользу. Но ведь для этого нужно любить отечество. Между тем оно такое разное. В нем есть достойное как любви, так и обличения. Как же в таком случае восхищаться своим отечеством? Гоголь находит выход из этого положения, заменяя любовь состраданием и считая сострадание началом любви.

На этом пути Гоголь достиг величайших успехов, однако здесь таились для него и непреодолимые трудности. Показательно в этом отношении его расхождение с Пушкиным в оценке первых глав «Мертвых душ» в не дошедшей до нас редакции. Прослушав их, Пушкин воскликнул: «Боже! Как грустна ваша Россия!» Гоголь ждал иного возгласа от Пушкина. Ему не казалось, что Россия, представленная им, уж так грустна. Пушкин увидел в гоголевской России то, чего не видел сам Гоголь. В то же время счастье Гоголя в том, что он не согласился с Пушкиным, иначе бы Россия предстала у него какой-нибудь иной, негоголевской. А так Пушкин остался сам по себе, а Гоголь — сам по себе. В результате «Мертвые души» наряду с «Евгением Онегиным» легли в основание русского романа.

Вероятно, Гоголю невозможно было без Пушкина. Да он и кончился на первом томе «Мертвых душ», которые сам объявил созданием Пушкина. Вероятно, Толстой прав, утверждая, что, если бы с Пушкиным не случилось трагедии, не потерпел бы краха и Гоголь. Понятна реакция Гоголя на смерть Пушкина — она и душераздирающая, и душевозвышающая.

Гоголь снова и снова возвращается к теме о столкновении в России прекрасного с ужасным. Так он устремлен к прекрасному, и такой ужас на него наводит ужасное.

Гибель Пушкина чрезвычайно обострила интерес Гоголя к трагической судьбе прекрасного в России. Как ни страдал он от гонения на прекрасное в его отечестве, тем не менее верил в то, что победа остается за прекрасным.

Пушкин — поистине душа русской литературы. Гоголь больше плоть ее. Он весь в углублении, в подземном слое бытия русского, взятого во всей целостности. В нем что-то есть от протопопа Аввакума, сожженного по царскому указанию. Гоголь устроил самосожжение на костре своего творчества, осветив его пламенем избяную и приниженную Русь с ее вековыми залежами энергии к своему пробуждению. Гоголевская Россия напугалась самое себя, а это и явилось признаком начала ее пробуждения.

Гоголь — гений великих обязательств. Всего себя отдает

он служению отечеству. И если уезжает на чужбину в Италию, то, кажется, только затем, чтобы пристальнее всматриваться из дальних краев в лик своего отечества. «Теперь передо мною чужбина, вокруг меня чужбина, но в сердце моем Русь, не гадкая Русь, но одна только прекрасная Русь...»

Гоголь знает, на что идет, обнажая язвы современной России, добираясь при этом до таких глубин, до которых не добирался никто ни до, ни после него. И, делая все это, вместе с тем рисует Россию во всей ее неповторимой красоте. Он берет на себя как бы роль мессии, провозвестника. А его оружие — только слово. Он воображает себя будто на кафедре, где его аудиторией становится вся Россия. Он намерен заворожить ее, возбудить в ней дух возмущения против всех мерзостей, порыв ко всему прекрасному. Мощью и красотой своего слова он рассчитывает «одних... поднять, других опрокинуть».

Культ слова связан у Гоголя с надеждой на преобразование человека под воздействием одного только внушения. В итоге он часто выводит слово из-под контроля самой реальной жизнью. А в этом заключалась и опасность для слова.

Суть Гоголя, как и всякого великого повествователя, в его героях и его отношении к ним. Я не сказал бы, что Гоголь поражает нас многообразием героев. Сила его скорее в обнаружении невероятного психологизма в до предела сходных характерах. Следовательно, и в фантастических превращениях, происходящих с одним и тем же человеком. В самом деле, чего стоит гоголевское отлучение носа от его обладателя! Тем более «Нос», несомненно, — одно из самых трагических произведений Гоголя, ибо что может быть страшнее, чем распад человеческой личности, до предела наглядный и осознанный ею самою!

Да, польза человека — решающая тема Гоголя, и хотя он говорит, что «Ревизор» «смешнее черта», однако и в «Ревизоре» смех смешан со слезами. В конце концов люди устыдились если не самих мерзостей, то по крайней мере того, что стали жертвами их, о чем и говорит заключительная реплика городничего: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!» Гоголь педаром называл себя психологом как автора «Мертвых душ»: он проник в этом своем гениальнейшем произведении в самую бездну человеческих душ, выводя на свет божий всевозможные варианты окаменения их.

Думая о Гоголе, о том, кем он стал для нас, задумываешься и о том, как мы ведем себя по отношению к Гоголю, какое

место занимает его наследие в нашей современной духовной жизни. В проблеме классики Гоголь — одна из важнейших сторон ее. Есть мнение, будто классика делается школой для нас, поскольку мы обнаруживаем в себе способность перекинуть мост в то время, когда жил тот или иной классик. С этим можно согласиться, но с той оговоркой, что если в том времени обнаружим мы нити, связывающие его с нашим временем. Ибо, когда бы ни жил человек, он неизменно остается человеком. И этим он интересен для всех грядущих поколений. Здесь важно, как обнаружилась в нем его человечность. По глубине и многообразию средств проникновения в этот процесс с русской классической литературой ничто не сравняется. И этим он интересен для всех грядущих поколений. И Гоголь идет рядом с Пушкиным, Толстым и Достоевским.

Но где истинная польза человека, там и истинное доверие к человеку. У Гоголя это соединение — едва ли не самый трудный случай во всемирной литературе. По поводу героев «Мертвых душ» он то заявляет, что они «вовсе не злодеи», а, напротив, близки его душе, то, что у него нет ничего общего с этими уродами. Тут опять-таки сразу и слабость, и сила Гоголя. Он ведь искренне привязан к своим героям. Однако лишь в том смысле, что не отказывает им в принадлежности к роду человеческому. Гоголевские слова о человеке поистине поражают своей актуальностью: «Человека нельзя ограничить другим человеком; на следующий год окажется, надо ограничить и того, который приставлен для ограничения, и тогда ограничениям не будет конца... Нужно оказать доверие и к благородству человека, а без того не будет вовсе благородства».

Задумываясь о Гоголе в связи со 175-летием со дня его рождения, снова и снова задумываешься о значении для нас классических традиций. Ныне проблема классики остра, как никогда, ибо классика — это проникновение в судьбы человечества и назначение человека. Общими словами о сооружении моста между временем классиков и нашим тут не отделаешься, ибо каждое время обладает своим представлением о человеке и человечестве. Следовательно, у него своя мука и свое наслаждение в шествии по этому пути. Переиначивая несколько подпись Гоголя под письмом Пушкину, скажем в заключение, что Гоголь «вечно наш». Поскольку, думая о нем, ставим перед собой задачу воспринять и понять его как едипственного, занятого собою так же, как занят он всеми нами. Он вечно наш — Гоголь!

МЕСТО ГОГОЛЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Фигура Гоголя, на время заслоненная от нас усиленным обсуждением Толстого и Достоевского, вновь привлекает наше внимание.

Это происходит по мере того, как все лучше осознается, сколько дел, малозаметных в его время, но грандиозных для русской литературы в целом, совершил Гоголь, часто жертвуя собой ради достижения далеких исторических целей. В свете этих задач многие справедливые оценки Гоголя, точно передающие его роль в тот или иной период (например, сатирическое обличение целых сословий), выглядят односторонними; свой истинный смысл они получают только в том случае, если удастся взглянуть на них в целом, в перспективе развития русской классической литературы и культуры.

По своему историческому положению Гоголь естественно занимает переходное место между Пушкининым и последующим коллективным движением русской литературы — будущим разветвлением ее дорог, ищущим единства. Однако этот переход выглядит естественным лишь в хронологии. На деле он представлял огромной сложности задачу, попытку принадлежать сразу двум мирам, обеспечить преемственность и совместить противоположности, до такой степени далекие, что всякий попытавшийся бы их сблизить, по существу, обречен был на крушение. По-видимому, Гоголь такое крушение и претерпел. Но это было типично-трагическим крушением: перспективная и историческая правота Гоголя, конечно, не имела средств достижения в ограниченный срок его жизни и в условиях его времени.

Известно, что Гоголь воспринимал Пушкина как идеал. Идеал тем более несомненный, что он был реален, то есть уже существовал. Известно также, что Гоголь первым отступил, по мнению последовательных «пушкинистов», от этого идеала и явился основателем принципиально нового направления, не раз впоследствии доходившего до отрицания или сниженного перетолкования Пушкина, — «натуральной школы». Но, по-видимому, менее известно и до сих пор менее исследовано то, что сам Гоголь держал эти «концы» в себе, сколько хватало сил, что в упорной борьбе с самим собой, со своим искусством, а точнее внутри этого искусства, он

старался завещать своим наследникам идею необходимого союза обеих «правд» ради новой художественной правды будущего.

Не раз говорилось о том, что Гоголь превосходил Пушкина отрицательной способностью, разъедающе-аналитической силой, умением уничтожить человека. И действительно, это легко, например, видеть, сравнивая пушкинские фельетоны против Булгарина, подписанные Феофилакт Косичкин, с обыкновенным письмом Гоголя Пушкину, где Гоголь между прочим излагает план антибулгаринской статьи. Яд Гоголя несравненно сильнее, а ведь известно, что Пушкин писал свои фельетоны в крайнем раздражении, намереваясь раздавить ничтожество, которое ускользало от него как несоизмеримое. Гоголь же просто предлагает написать сравнительно историческое исследование, якобы дидактическое: «на Булгарине означено направление чисто байронское... Та же гордость, та же буря сильных, непокорных страстей, резко означившая огненный и вместе с тем мрачный характер британского поэта, видна и на нашем соотечественнике; то же самоотвержение, презрение всего низкого и полого принадлежит им обоим. Самая даже жизнь Булгарина есть больше ничего, как повторение жизни Байрона; в самих даже портретах их заметно необыкновенное сходство...» (письмо от 21 августа 1831 г.). Нет нужды доказывать, что в художественных произведениях Гоголя его «постребительная» сила сказалась в уникальном сосредоточении.

Но мы далеко не всегда отдаем себе отчет, что она оказалась действительной силой лишь имея за плечами идеал, превосходящий своей мощью ничтожный «предмет» и потому только способный, разбирая этот предмет, вызывать наш непрекращающийся со временем к нему интерес.

Гоголь видел прежде всего и стремился воплотить историческую перспективу преобразования человека. Как сказал поддержанный Пушкиным И. Киреевский, «у нас есть надежда и мысль о великом назначении нашего отечества»¹, — но тогда как провести ее по кочкам и ухабам, а то и болотам русской действительности?

Гоголь взялся за эту задачу, что составляет и до сих пор мало оцененный его подвиг. Вооруженный Пушкиным, он погружается во все реальности русского быта. Отсюда резкий разрыв лирики, тоски — и красочный блеск всего того, во что упирается этот луч. Вероятно, лишь имея в виду этот идеал

¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1861, с. 45.

и его реальное присутствие в художественном мире Гоголя, можно понять, например, почему «Мертвые души» — «поэма». Она поэма не только полетом стиля, а идеей, мыслью: как проехать «Тройкой» сквозь Коробочек и Собакевичей?

Гоголевский, так называемый, застывший стиль (что отмечали все — «немые сцены», припечатывание словом) возникает, как можно предположить, тоже отсюда, то есть от громадного сопротивления России своему гению, Пушкину, которого Гоголь попытался сразу внедрить. Вся эта прекрасная идея моментально застряла; видно, как за нее начинается ожесточенная борьба.

Но сложность и сила позиции Гоголя заключалась в том, что он не отказался от этого идеала, как от «дворянских мечтаний» (Писарев), и не предположил, что этот идеал уже достигнут в жизни, оставлен для «звуков сладких и молитв», как это сделал, со своей стороны, А. Фет; он попытался бороться за него в «натуральной действительности».

Представим себе, какое напряжение должен был испытывать Гоголь, когда его искусство фактически разрывалось от тяготения этих двух начал. Сколько энергии нужно было, чтобы удержать художественный образ от распада, совмещать и связывать высокий идеал с самой низменной реальностью. На поверхности его жизни слышны лишь отдельные отзвуки этой борьбы. Со стороны они остаются загадочными или даже пугающе-нейстовыми, как, например, сожжение второй части «Мертвых душ». Но, конечно, эти сожжения, которыми Гоголь начал и завершил свою деятельность, не случайны. Они — только знаки, сигналы, извещающие нас, какой процесс протекал внутри, но все же достаточно внятные, чтобы судить о его характере. Гоголь, как нетрудно видеть по ним, выжигал в себе все абстрактно-романтическое, пожелательное, расслабленное и самообольщающее. Нередко он говорит об этом прямо: «Затем сожжен второй том «Мертвых душ», что так было нужно... Вывести несколько прекрасных характеров, обнаруживающих высокое благородство нашей породы, ни к чему не поведет... Наилучшее дело можно превратить в грязь, если только им похвалишься и хвастаешься. А у нас, еще не сделавши дела, им хвастаются, — хвастаются будущим» («Четыре письма к разным людям по поводу «Мертвых душ»). Тем настойчивее искал он реальных оснований и толчков движения к этому будущему — в осуществление принятого идеала. И тем резче нападал на сопротивляющуюся действительность.

Боль за «маленького человека», которая пришла в рус-

скую литературу от Гоголя, также родилась здесь. Она составила тот внутренний свет, который заставил страдать и изумляться читателей при виде ординарной, невыразительной, косной жизни — например, у Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, на что сразу же указал Белинский. «Все мы вышли из гоголевской Шпнели» — эта фраза действительно определяет положение Гоголя по отношению к будущему гуманизму русской литературы. Новейшие исследования говорят, что она принадлежит не Достоевскому, а, вернее всего, Тургеневу. Но тем шире видится ее правота.

Гоголевская двуединая идея вошла в атмосферу передовой русской культуры и определила надолго ее искания, даже невидимо повлияла на восприятие в России западной классики. Например, когда знаменитый трагик Мочалов проносил, играя «Гамлета», фразу, которая более всего потрясала тогдашних зрителей, в том числе и Белинского (хотя в подлиннике пьесы ее не было) — «За человека страшно!», то, очевидно, переводчик стихийно подстраивал Шекспира под настроение, которое ввел в литературу Гоголь, и зрители, не зная того, аплодировали, конечно, Гоголю.

Страшно было потому, что Гоголь спустился со своим идеалом в глубины, которые без этого освещения вряд ли можно было и увидеть. Подобно впервые зажженному в глубине моря фонарю, он выхватил из тьмы таких чудовищ, что впору было содрогнуться. Но при этом нередко забывалось, что в своем собственном окружении они не представляли ничего особенного, были «обыкновенными» и только от дистанции, присутствия иного взгляда с высоты, засветились диковинной непонятностью. Гоголевский образ повсюду строился на этой разности, громадных духовных расстояниях, невидимо в нем совмещенных.

Вообще можно заметить, что по диапазону, размаху и колебаниям от света к тьме Гоголь не имеет себе равных среди русских классиков. Даже Достоевский выигрывает в сравнении с ним лишь за счет диалектики, сражении тех же сил внутри одной человеческой души — но не в глубине и высоте их захвата. Так, мы, конечно, не встретим в русской литературе чего-либо более утверждающего (и обоснованно), эпически-непобедимого, чем «Тарас Бульба», и более мрачного, столь же убедительно развертывающего возможности зла, чем «Страшная месть» или «Вий». А ведь эти произведения стоят по времени недалеко друг от друга. Но подобный воплощенный контраст легко заметен. Важнее, мне кажется, уметь видеть совмещение идеала и борющейся с ним реаль-

ности в каждой, на первый взгляд просто обрисованной или осмеянной Гоголем фигуре.

Интересное замечание принадлежит М. М. Пришвину: «Настоящий реалист, по-моему, это кто сам видит одинаково и темное и светлое, но дело свое ведет в светлую сторону и только пройденный в эту светлую сторону путь считает реальностью»¹. Отсюда существен не столько, так сказать, предмет описания, сколько направление. Как говорит тот же Пришвин о Гоголе: «Гоголь силой слова хотел связать нечисть, чтобы освободить от нее красоту и добро. Он этому делу предан с такой силой страсти, что его образы стали живыми существами, как будто автор вывел этих жителей тьмы на свет и они вынуждены были во всей наготе своей остаться между людьми»².

С точки зрения литературной техники, могущества языка, доходящего до способности подавить предмет словом, Гоголь также ввел в литературу нечто безусловно новое. И здесь также необходимо внимание к двуединой особенности его задачи, потому что не раз возникало искушение отделить это средство гоголевской мысли от ее природы и объявить сущностью искусства. Особо склонны к этому были представители формального метода 20-х годов. Известная статья Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель Гоголя» должна была звучать одновременно как высший комплимент Гоголю и как приглашение в литературу всех, кто, разобравшись в строевании, сможет сам подобные «Шинели» изготавливать. Искусство художника, в сущности, приравнивалось здесь к искусству портного, а литературоведу отводилась роль своего рода закройщика. Константин Федин, отвечая на подобные настроения, хорошо сказал тогда: «Все знают, как сделан «Дон-Кихот», но никто не знает, как его сделать». Великий гоголевский идеал в рассмотрении формального метода просто отодвигался как «неспецифически литературный».

Мы не всегда замечаем, насколько родствен этот формальный подход (при внешней противоположности) вульгарной социологии. На самом деле вульгарная социология и формальный метод крайне необходимы друг другу. Одна рассматривает искусство как простую иллюстрацию тех или иных уже существующих социальных идей и ищет им подходящую форму, «шинель»; другой это оформление, выкройку «шинели», изготавливает и предлагает. Так называемое дополнение формального анализа понятием цели и функции

¹ Пришвин М. М. Незабудки. М., 1963, с. 83.

² Там же, с. 112.

несколько не исправляет формализм, как утверждают нередко, но является его самым естественным выражением и продолжением. В способе: цель, функция плюс подходящий прием, незаметно, за внешне-деловой современной манерой истребляется главное в искусстве: действительность, которую выражает художник, объективность его мысли и художественный образ, который способен эту объективность и идеал в их живом состоянии передать. Все это пропадет в формалистско-социальном симбиозе и заменяется сочетанием цели и приема, то есть искусством плакатного управления человеческим сознанием, — что мы, к сожалению, имели возможность не раз в XX веке наблюдать. Это манипуляторский принцип. Идея Гоголя, сколько бы ни писали отдельно о его «мастерстве», зовет нас, конечно, к чему-то иному.

Еще одно дело, с редкой пронизательностью совершенное Гоголем, — это его роль в сближении русской и украинской культур. Если, по словам Герцена, на преобразования Петра Россия ответила через сто лет колоссальным явлением Пушкина, то с той же несомненностью вслед за делом Богдана Хмельницкого является Гоголь, утвердивший союз Украины и России в духовной жизни, давший этому союзу прочное и неустрашимое выражение. Высота его мысли такова, что через него вот уже почти полтора века идет общение и взаимное обогащение этих национальных культур — в раскрытии их изначального единства и накоплении общих ценностей. Невозможно переоценить невидимое постоянное присутствие Гоголя в этом процессе.

Наконец, чем дальше идет время, тем выше вырастает перед нами фигура Гоголя — литературного критика.

Многие оценки его выглядят теперь классическими, единственно правильными даже в сравнении с оценками выдающихся критиков. Так, он первый понял, например, значение «Капитанской дочки» и выразил это в словах, точность которых выступила затем из-под всех критических разборов повести: «Сравнительно с «Капитанскою дочкою» все наши повести и романы кажутся приторною размазною. Чистота и безыскусственность вошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственною и карикатурною. В первый раз выступили истинно-русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственною пушкою, бестолковщина времени и простое величие простых людей, все — не только самая правда, но еще как бы лучше ее».

Припомним для сравнения отзыв Джойса. Он, правда, пе-

редап нам по воспоминаниям, но все же достаточно характерен, а главное, показывает, какое незаменимое звено для понимания представляет Гоголь, помещенный между Пушкиным, с одной стороны, и Толстым и Достоевским — с другой. Джойс говорил: «Вспоминаю, что я как-то прочел перевод пушкинской прозы, «Капитанскую дочку»: суматошная история, которая могла бы заинтересовать разве что школьничков. По-моему, там не было ни грама чего-либо, способного вызвать на размышления, и я не понимаю, как Вы можете предпочесть его другим русским, таким, как Толстой, который делал то же самое, но на куда более высоком уровне; или Чехов»¹ (Артур Пауэр. Разговоры с Джеймсом Джойсом. Л., Миллингтон, 1974, с. 51). Конечно, с точки зрения экспериментатора, «простого величия простых людей» просто не существовало. Точно так же не мог предположить он и мысли в простоте — без выведенных наружу ассоциаций, специальных терминов и мифологической техники письма. Отзыв Гоголя напоминает нам о культуре, которую мы за поисками авангарда во всяком случае не должны забывать.

Однако еще важнее конкретных оценок Гоголя — масштаб его суждений. Его способность схватить главное направление и смысл движения русской литературы долго недооценивалась за яркостью его художественных приговоров. Теперь мы видим, что Гоголь обладал стратегически ясным умом; его суждения о литературе, при всей злободневности, были рассчитаны на решение исторических задач; его дальновидность стала подтверждаться по мере развертывания сил русской литературы, вплоть до современности.

Так, именно Гоголю принадлежит идея, согласно которой главные ценности русской литературы, уже созданные, следует понимать не просто как наследие, естественно остающееся позади, в истории, — но поместить их вперед. Это он первый сказал о Пушкине, что «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». Слова эти широко известны, но они воспринимаются порой как восторженная метафора или мечта, между тем как за ними стоит сознательное убеждение и программа, которой Гоголь и сам следовал, а главное, предполагал как особую об-

¹ «I remember once reading a translation of Pushkin's prose, *The Captain's Daughter*, — a bustling affair that might interest the Upper Fourth. As I say there was not a pin's worth of intellect in it, and I do not understand how you prefer him to the other Russians such as Tolstoy, who did much the same thing but on a grander scale; or Chekhov» (Arthur Power, *Conversations with James Joyce*, ed. by Clive Hart, London, Millington, 1974, p. 51).

щественную задачу русской литературы. Он усматривал эту задачу в перспективе необходимых социальных перемен и был убежден, что литературе принадлежит тут высокое значение. Характерны его слова о русской поэзии. Она звучит, сказал Гоголь, «не для современного ей времени, но чтобы, — если настанет, наконец, то благодатное время, когда мысль о внутреннем построении человека... сделается, наконец, у нас общею по всей России и равно желанною всем, — то чтобы увидели мы, что есть действительно в нас лучшего... и не позабыли бы его вместить в свое построение». Писатели-классики принадлежат по этой программе миру новому более, чем тому, в котором они творили. «По мере большего и лучшего их узнавания нам откроются и другие их высшие стороны, доселе почти никем не замечаемые; увидим, что они были не одними казначеями сокровищ наших, но отчасти даже и строителями нашими». (Статья «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», 1846 г.).

Отношения русских писателей к Гоголю было, понятно, уже не таким, как к Пушкину. С самого начала пути Гоголь был принят далеко не всеми. Раздвоение это обнаружилось сразу на примере Достоевского и Толстого. Толстой сознательно отталкивается от Гоголя, который кажется ему исключительно «отрицательным» и лишенным родственной близости к человеку; Достоевский, напротив, продолжает последние шаги Гоголя, даже отчасти усваивает его стиль, хотя и одновременно пародирует его. Другие «молодые», как Щедрин, Некрасов, Герцен, заинтересованы не столько стилем и внутренней проблемой Гоголя, сколько его критическим отношением к действительности и успешно это отношение развивают, разрабатывая каждый собственный оригинальный вид литературы. Тургенев воспринимает от него гуманизм, тревогу за человека и т. д., но никто, разумеется, уже не повторяет его странной художественной системы. Следы катастрофы, которую пережил Гоголь, даже определенно от него отпугивают.

Только когда мысль возвращается к общей дороге, временами начинает возникать, несколько неожиданно, — так как не было, кажется, в литературе более одинокого человека — фигура Гоголя. Так, когда «вся литература» собирается в 1880 году на пушкинский праздник, Достоевский в своей знаменитой речи первым вспоминает Гоголя, продолжая: «добавлю от себя»... Выясняется, хотя и не сразу, деталями, что первым положил все силы на общее дело Гоголь, стронул

эту задачу с места, поставил ее перед русской литературой и пожертвовал всем, что имел, включая искусство, ради ее решения. Позднее и Толстой, творивший всю жизнь так, будто Гоголя и не существовало, замечает «серьезное выражение» в памятнике Гоголю работы Андреева, перечитывает его письма, но, конечно, от непосредственного контакта с мыслью Гоголя остается далек. Показателен и Чехов, намного более внимательный, скажем, к Лермонтову или Тургеневу, не говоря уже о Толстом, чем к Гоголю.

И все-таки, чем дальше и полнее развивается разнообразие русской литературы, тем острее выступает необходимость больших централизирующих это разнообразие задач, связанных с преобразованием человека и мира. И тут деятельность Гоголя, как будто составленная из несовместимых контрастов, обретает новый смысл. Мы все чаще замечаем, что он является среди других классиков «строителем нашим», о чем он сам столь убедительно говорил. Пожалуй, это главное, что обеспечивает растущий к нему в современности интерес.

ГОГОЛЬ В СВОЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭПОХЕ

И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом.

«Мертвые души», гл. XI.

1

Соотнести верно писателя и его эпоху — дело совсем нелегкое. Даже излюбленные, особенно в прошлом, названия книг типа: писатель «и его эпоха» — вспомним хотя бы труды русского историка зарубежных литератур, работавшего в конце прошлого века, А. Шахова — включает в себе какую-то каверзу. Как их правильно прочитать-то, такие названия? Разве эпоха, когда жил писатель, принадлежала ему, была «его» эпохой? Или, может быть, имеется в виду все то, что в его эпоху принадлежало ему, было ему близко, окружало его? Неужели же такие слова — «его эпоха» — означают всего лишь «время, когда жил писатель»? Так что, например, заглавие «Гете и его эпоха» значит всего лишь «Гете и то время, в какое он жил». Наверное, нет: ведь и названия подобные дают лишь книгам об очень крупных деятелях прошлого (редкие исключения свидетельствуют о глухоте авторов) — о таких, у которых только и была «своя» эпоха, о таких, которые овладевали временем, овладевая умами своих современников и своих потомков.

В таком смысле у Гоголя безусловно была своя «эпоха», хотя, видимо, ему совсем не свойственно было возноситься над нею, дерзко и державно заявлять о своих правах на «свое» время. Дело не в честолюбии, умерявшемся смирением: сама окружающая Гоголя действительность, несомненно, обладала огромной властью над ним: она притягивала его к себе, как притягивают только вещи, вызывающие глубочайший интерес и живое любопытство, влекла к себе, как влечет к себе то родное, с чем хочется слиться до полного забвения самого себя, до полнейшей погруженности в него, до полнейшей связанности им. Гоголю, чтобы подняться над вязкой плотностью окружающего, слишком реального, требовался огромный разгон — и чем дальше, тем больше. Тут невозможен свободный полет поэтического духа и ощущение раскованности и кристальной чистоты, тут никак нельзя пускаться в лирический полет сразу, с самого же начала. А со вре-

менем, чем дальше, тем больше, для Гоголя становилось все менее возможным пускаться в такой полет немедленно и сразу же, так сказать, раскалив пыл своего воображения, или, если можно так выразиться, парить в высоте, пользуясь лишь силами профессиональной поэтической страстности. От самой мысли о таком полете он никогда не отказывался, и ничто не в состоянии было бы удержать его на земле — просто на земле. Однако возноситься он мог уже, лишь возложив на свои плечи огромное бремя русской действительности со всеми ее красотами и мерзостями или впрягшись в колесницу (может быть, телегу), груженную всем этим русским добром, — зато тогда уж такая телега, карета, колесница у него не плелась, не ехала — летела. Действительность всецело завладела писателем — так, как не владела она ни одним русским писателем до Гоголя: ни одним писателем-классицистом, ни одним писателем-сентименталистом или романтиком, как не владела она и Пушкиным, который, как никто, оставлял во внутреннем мире своем значительный простор для личной воли. Взамен эта овладевшая писателем действительность получила особую отметину, ставши действительностью, осмысленной и воспроизведенной по-гоголевски, — действительностью «эпохи Гоголя», в чем заключена была для нее великая честь, безмерная награда. Вершиной, кульминацией такого совместного завоевания друг друга действительностью и Гоголем — нет тут, подчеркнем, ничего похожего на предустановленную гармонию, — стал первый том «Мертвых душ». Что такое эта гоголевская действительность, эта гоголевская Россия, каково ее единственное в своем роде, уникальное качество? Вот оно: действительность, *осмысленная по Гоголю*, владеет, внутри себя, способностью самосовершенствования, она не где-нибудь, но в себе самой обладает огромной силой позитивности, так что высшее и руководящее начало, которое можно назвать и неземным, и небесным, действует, как мощная энергия, не чуждая самой этой действительности, но всецело присущая, принадлежащая ей в глубинах ее, и способна преобразовать саму себя. Эта действительность, придет ее пора, обратится в свою же идеальность — ту самую, которую она уже теперь, еще не преобразенная, заключает в себе. Это — готовая к своей идеальности действительность. Правда, такая заведомая идеальность находится в резчайшем противоречии с дикими чертами вполне реальной крепостной России, — да и не может быть между ними контраста более резкого, — однако черты такие (по Гоголю) — маска, болезнетворной опухолью вросшая в те-

ло бытия. Внутренняя же позитивность столь мощна, что она как бы стирает, особенно для чуткого наблюдателя, «случайные» черты с поверхности этого тела.

Любая черта, даже с карикатурной, чрезмерной резкостью запечатлевшаяся на теле бытия, не принадлежит для Гоголя окончательному виду бытия, — нет, на деле-то, по правде, не так выглядит бытие, а всякая резкая, грубая, карикатурная черта — это момент преходящий, внешний, иной раз — предвестие грядущего преобразования. Плох, совсем плох тот читатель «Мертвых душ», который в героях гоголевской поэмы способен видеть только сиюминутную буквальность их облика внешнего и облика морального; плохими читателями были почти все иллюстраторы «Мертвых душ» — иллюстрировать это произведение занимательно и завлекательно, и резкая, порой гротескная очерченность человеческих образов так и зовет рисовальщика взяться за карандаш и перо, тем не менее иллюстрировать это произведение по-настоящему, во всей целостной совокупности его смысла трудно или совсем невозможно, инструменты художника схватывают прежде всего именно все то броское, что принадлежит фабульной, непосредственной, буквальной реальности, но совсем не способны схватить и передать динамику смысла, пронизывающую любой образ. Образ, и лицо, и облик — это для Гоголя как бы тонкая поверхность, достигший предельной индивидуализации край бытия, целого океана, в котором одновременно — и стихийность вещественного, и духовность с ее высоким смыслом.

Однако Гоголь — реалист, и исторически самый первый русский реалист, добившийся такого слияния с действительностью, такого погружения во все детали и поры ее. Он — реалист с остро критическим взглядом, и это сближает его с русским реализмом середины и второй половины XIX века. Но есть грань, которая столь же решительно отделяет Гоголя, автора «Мертвых душ», от всего последующего русского реализма XIX века, и эту грань было бы непростительно не замечать.

Для последующих реалистов идеал, идеальное состояние общества может либо находиться где-то впереди, в историческом будущем, либо пребывать «вверху», как идея, но идеал никогда уже не рассматривается как природно-вещественная потенция бытия, реально заключенная в самих вещах, как позитивная сила, способная преобразовать реально существующее и пробивающая себе дорогу, несмотря на все недостатки и пороки людей и общества.

Гоголь выразил своеобразную эпоху в развитии русской литературы: в его творчестве надежды на будущее России связываются не с тем или иным классом или слоем русского общества, но с народом как с целым, как с органическим целым — носителем своей истории.

И, в параллель этому, сама действительность у реалистов последующего времени уже не выступает как такое своего рода цельное органическое тело, или, иначе, писатель, воспроизводя действительность, никогда уже не сливается с ней так, как Гоголь, в ее конкретной чувственности и стихийности. Правда, у Толстого, например, описание может достигать предельной степени конкретной чувственности, когда осязаемым становится самый запах и пот вещей. Однако у Толстого всякое проникновение к чувственной полноте, к переживанию целостности вещей, к передаче самого запаха и вкуса их и т. д. — результат особых, аналитических усилий.

Писатель последующих десятилетий, как бы ни погружался он в непосредственную суету жизни в своем воспроизведении ее, как бы много жизненных реалий ни вводил в свое описание, всегда остается наблюдателем-аналитиком, который смотрит на жизнь «со стороны» (даже и как крайне заинтересованный участник той же самой жизни) и для которого жизнь — «объект» изучения и воспроизведения. Детализация оказывается важнейшим средством достижения конкретности, и любое описание предметов ли, ситуаций ли может становиться в принципе бескрайним. Отсюда словоохотливость реализма в дочеховский период — слово стремится объять то («объект»), что от него как целое ускользает. Заметим попутно, что аналитическая связь поэтического слова и действительности — по преимуществу логическая, тогда как гоголевское поэтическое мышление прочно опирается на целостный образ (который именно таким и является писательскому воображению), гоголевское слово передает такой образ, а потому не требует, при всей своей детальности, при всей тщательности выписывания, большой (в принципе бескрайней, бесконечной) детализации.

Гоголевское описание именно поэтому никогда не бывает собственно пространным (поверхностная видимость обманывает), а сразу же вовлекается в действие. Оно не стремится быть исчерпывающим в передаче целой совокупности деталей (ср., например, Тургенева). Исчерпания тут и невозможно было бы достичь, но реализм этого иной раз добивается, а потому вместо исчерпывающей полноты вынужден довольствоваться некоторой достаточной совокупностью де-

талей — когда читатель может уже относительно полно представить себе вещь, предмет, ситуацию. Гоголь же достигает исчерпывающей цельности: он порой передает целое через набор немногих неожиданных черт, которые как бы сталкиваются и рисуют предмет или ситуацию с сугубо различных сторон, в разных аспектах, что и обеспечивает объемность и насыщенность нашего «видения». Это на удивление сближает его с Пушкиным, хотя Пушкин создавал образ на ином материале — образ иной, по стилю и складу.

Ср. главу XI «Мертвых душ»:

1) «Тут жила родственница их, дряблая старушонка, все еще ходившая всякое утро на рынок и сушившая потом чулки у самовара».

2) «На сорóке тащились они полтора дни с лишком; на дороге ночевали, переправлялись через реку, закусывали холодным пирогом и жареною бараниною и только на третий день утром добрались до города».

Мелкие, казалось бы, проходящие детали рассказа, а между тем они отработаны так, что передают телесно-жизненную полноту, густую, вязкую, даже и в самом малом: 1) «ходить на рынок» и «сушить чулки» — связь этих «сведений» сама требует объяснений; принимаем как данное — заведенность привычек и гротеск; сушить чулки у самовара — впечатление почти чего-то противного, но Гоголь о «противном» не упоминает (оно как обертон само должно прозвучать) и передает какую-то узость быта, в котором все рядом, все совершается по-заведенному; через неразборчивость-неопределенность выступает вновь — проглядывает — нерасчлененная стихийность, через узость — густота вещественного бытия; 2) Гоголь часто рисует быт устроенным, а тут передает крупницы быта неустроенного, временного, — поездка, холодный пирог — знак неприятности и чрезвычайных житейских обстоятельств. Но даже и сама неустроенность быта опять же особо устроена, она аппетитна на свой лад, в ней есть свой особенный вкус, веяния которого окрашивают воспоминания в определенный тон (автор, рассказывая предысторию героя, как бы вспоминает).

Образ действительности — через вещи — у Гоголя прежде всего конкретно чувствен и нагляден, но при этом возникает как бы «без усилий», под давлением острых и ярких «видений» действительности. Слова — не натужны, а напряжены по мере вещей. Как будто вещи сами выдают слово — отслоившуюся от них оболочку, хранящую форму, запах, вкус. Не удивительно, что такие слова-самородки замечатель-

но точны, что они занимают свои места: задача писателя не столько строить поэтический образ, сколько воспроизвести его заведомую целостность, «построенность», средствами слова. Но Гоголю всегда мало и вещей, вещей, образ не ограничен своей чувственностью, яркостью, остротой, — за вещью встает действительность как единая сплошная стихия, как тело, в котором обретается, не сливаясь с ним, и дух. Такая действительность совмещает в себе низкое и высокое, земное и небесное, вещественное и духовное, она несет на себе любую жизненную конкретность, подобно тому как цельность народа несет на себе всякую конкретность и характерность составляющих его отдельных людей, лиц. Как за конкретными «мерзостями» русской жизни встает у Гоголя образ всеохватной позитивности, когда никакая боль при виде горькой реальности не способна нарушить уверенности в неизведанной, но светлой судьбе народа, так за пелепостями, подчас карикатурными, характеров, за их обостренной своеобычностью, у Гоголя вырастает общее представление о человеке в его идеальности — такой человеческий образ, который воплощает в себе человеческое начало бытия в целом. Ни один гоголевский образ, гоголевский персонаж не сводим к своей непосредственной буквальности — той самой, которую столь старательно запечатляют незатейливые, порой талантливые иллюстрации к «Мертвым душам». Самая внешность гоголевских героев пророщена через что-то более существенное; характерность и характерное — искажение основного и человеку заданного, человеческой изначальности, результат следования своему частному, своим привычкам, слабостям, — то, что придает человеку характерное, индивидуальное обличье, то уводит его от человеческого призвания.

Особость, особенность гоголевских персонажей почти всегда подчеркнута. Но гоголевские Маниловы, Плюшкины, Собакевичи и Коробочки выступают перед нами каждый в центре своего особого, отдельного мира, весь облик которого ими всецело определен и с которым они неотделимо слиты. Все они и встречаются между собой и сосуществуют друг с другом, но все равно первично для них — находиться в центре своего мирка, каждому — словно божку. Внешний образ героя в «Мертвых душах» всегда гармонирует и с его душевным миром и со средой, которую герой организует вокруг себя и которая не просто несет на себе отпечаток личности, но прямо продолжает личность, — как деревни Собакевичча и Плюшкина характер каждого из них, — так что личность во все даже и не замкнута у Гоголя в своем теле, а беспрепят-

ственно переносится на окружающее, подчиняя его себе; в этом отношении даже мир Плюшкина, извне безобразный и запущенный, внутри себя уютен, весь устроен «целесообразно», как птицы вьют себе гнездо, и все в нем, включая крыши и заборы, безоговорочно послушно воле «организатора». Обособленность плохо сообщающихся мирков показательна — каждый раз мирок идола занимает место истинного мира; искаженность стоит на месте истины, а образ искаженности взывает к ней. Сами искажения идеального человеческого облика должны напоминать о неискаженном — метод от противного.

Гоголевский мир весь, сверху донизу, пронизан духом правды. Есть «низкая» вещественность, но и она способна свидетельствовать о высшем, есть «высокое», что живет или угасает в человеческой душе; и человек соединяет в себе все это высокое и низкое — определенная вертикаль смысла, в которой и обретается мера человека. Особенностью гоголевского реализма, того этапа реализма, который представлен им, является это сохранение присущей предшествующим этапам литературного развития вертикали смысла. Последующий реализм середины XIX века, безусловно, знает смысловую, идеальную меру всему изображаемому, но зато, в отличие от Гоголя, в нем нет уже этого исключительного гоголевского единства — как бы доходящего до полного воплощения в материальной стихийности вещей единства вещественного и духовного, пронизанности вещей духом, смыслом. Гоголь стоит тут на пересечении колоссальных эпох — и, уже находясь на стороне нового реализма, сохраняет еще многое от прежнего. Сравним с тем искусством, где сохраняется традиционное понимание характерного и идеального: в немецком классицизме — от Винкельмана до Гете — все характерное нередко понимается негативно, как разрушение идеальной красоты, как разрушение того единства телесного и духовного, какое представляет зрителю идеальный пластический образ, изваянный в античном, греческом стиле. Зато пестрота и суетность жизни таким стремившимся к предельным обобщениям классицизмом воспринималась как совсем уже неположенная искусству, а сам образ предстает в своей очищенной идеальности. У Гоголя же, в его персонажах, — не классицистически очищенный, а исконный конфликт духовного и материально-стихийного, богов и божков, неземного и подземного, где не упущено ни одной детали вещественного мира, — и именно такой конфликт составляет самую основу бытия этих персонажей, их тело (единящее их со всем

целым), тогда как самое замечательное и непосредственно-жизненное, неповторимая характерность каждого — лишь нарост на этом теле. Гоголевские персонажи — характерны, а при этом и тонут в общем, в стихии, в вещественности и вместе с тем, одновременно, пропадают (как характерные) в общем смысле бытия, мира, — они пронизаны духом, смыслом целого, проходящим и через них. Тут, в его вещественном мире, как и в реализме середины XIX века, нет ничего «запредельного», трансцендентного человеческому бытию, но зато само бытие вобрало в себя вертикаль смысла — вещественное и духовное не противопоставлены, не разъединены, но и не слиты, они — как два начала — в непосредственной близости одно к другому.

Гоголю важно было показать характеристические извращения сути; напряжение между внешним обликом и самим бытием, между отдельной душой и сутью целого — это главное для писателя: как оправдать такой мир? То есть: как показать, что и мир, населенный такими людьми, все еще не безнадежен?

Благодаря его историческому положению на стыке литературных эпох, у Гоголя то особенное, что все сатирическое, всякий предмет обличения входит у него в конечном итоге в позитивную картину целого, *не утрачивая* свой сатирический смысл. Для Гоголя еще не умер старинный Феофрастов способ составлять характер как курьезный набор различных дискретных черт, но его населенный такими Феофрастовыми характерами мир (механистичность «составления» их у Гоголя решительно преодолена) лишь благодаря крайней характерности персонажей и обретает ту неповторимость и тот блеск, ради чего и стоило задумываться над его оправданием и спасением! Эти «характеры» отмечены небывалой напряженностью между стихийно-общим и гротескно-частным. И если стихийно-общее несет на себе отпечаток духа, то пестрый жизненный спектр «характеров» — есть образ мирового разнообразия, богатства разностороннего; в них тоже преломился мировой смысл. Есть персонажи — бессмысленные как люди, коптителы неба, но они отнюдь не бессмысленны как образчики творческого изобилия, царящего в мире.

Отношение карикатурности и позитивности, образа и преображения, буквальности и целостного смысла — не категория (как в традиционной риторической, дореалистической литературе), а более сложная зависимость: одно обволакивается другим и прорастает в другом, как продолжается

позитивность и идеальность еще и в самой негативной характеристике.

Узнаём поэта по его плодам! Взять хотя бы основного героя «Мертвых душ». Что мешает видеть в Чичикове просто подлеца, пройдоху, мошенника и плута, в качестве какового он много раз выставляется в романе?

Очевидно, совсем не те причины, по которым в традиционных романах часто проявляли снисходительность к отъявленным плутам и разбойникам. У Чичикова, например, вовсе нет благородных черт характера, которые романисты порой примешивали к злодейским, чтобы пробудить симпатию к своему герою. Нельзя восхищаться и хитроумностью его плутней, поскольку ему совершенно не свойственны остроумное комбинирование или авантюристический размах иных романтических плутов. Нельзя переносить на героя и наше восхищение совершенной «формой» романа — уже потому, что такой отрыв «формы» от «содержания» в духе шиллеровского идеализма сугубо чужд поэме Гоголя, да и всей русской литературе. Наконец, едва ли можно признать Чичикова и безобидным героем — ради чего ему можно было бы простить его мошенничество; ведь на отдельных страницах своего произведения Гоголь рисует Чичикова настоящим преступником, готовым ради выгоды пойти решительно на все, на любой обман, на подлог... — и нельзя сказать, перед чем остановился бы он; нет в поступках Чичикова такого мошеннического «искусства для искусства», благодаря которому они представляли бы исключительно в эстетическом свете.

Но и при всех проступках и прегрешениях Павла Ивановича Чичикова едва ли кто-либо согласится с мошенничеством как окончательной характеристикой этого персонажа. Гоголь, изображая Чичикова, видит в нем и представляет нам нечто иное. Это иное — художественная загадка, о которой написано уже немало¹. Чичиков как бы все время ускользает из отведенных ему рамок характера; помещики первого тома поэмы — это «характеры», а он по сравнению с ними не характер, а скорее играющее в характер существо без личных черт. Необычайная вежливость, гибкость, когда надо угодливость и подобострастность — это все зависит от ситуации, и Чичикову свойственны не столько такие-то черты характера, сколько умение предстать то таким, то несколько иным. В противоположность ему, характеры поме-

¹ См. из новых работ: Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. с. 30—31.

щиков первого тома раз и навсегда определены, и ни в чем и никогда эти помещики не могут отступить от своего: Манилов — от сентиментального тона, Ноздрев — от буянства и красноречия, Собакевич — от грубой и топорной прямоты. Чичиков сам свою бесхарактерность — не в моральном смысле беспринципной уступчивости, а в смысле неопределенности душевных свойств — постоянно выдает за характерность. Сама внешность Чичикова с его невероятно гладкими щеками и «приятной полнотой» есть знак той же неопределенности, «бесхарактерности», но такая полнота — ее Гоголь, вполне естественно, не раз обыгрывает чисто иронически — это у Гоголя и знак вполне позитивный. Это глубоко и реалистически пересмысленный «аллегоризм», где сам аллегорический способ мысли с его изощренностью служит лишь тайной пружиной художественного целого, не воспринимается и не должен восприниматься читателем как таковой, — «аллегоризм» тонет в гоголевском реалистическом способе изображения, однако наличием этой тайной пружины и отличается его реализм от реализма последующих поколений русских писателей. Вся поэма Гоголя во всех своих частях и моментах состоит из таких — крупных, мелких и мельчайших окон и окошечек, глядящих в полноценное, полное смысла бытие.

Все повседневное, мелкое, обыденное, убогое — частица общей полноты мира и несет свой материал в картину полноты, богатства, сытости, разнообразия, удалства, широты, не знающей края. «У меня когда свинина — всю свинью давай на стол, баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся» (гл. V), — слова, к которым Собакевич добавляет еще: «Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует», — и действительно, тут, в этом мире, не безмерность царит, но мера — огромная, широкая, как душа. Сам реальный мир — не аллегория какого-то «иного» мира, а его начало, первичный материал его постройки. Уже сам по себе он поразительно разнообразен, и в таком разнообразии находится место и всему уродливому, «любопытному» (*curiosum*), как в кунсткамере. Чичиков как экспонат кунсткамеры тоже создает, вместе с другими, полноту существующего прямо посреди этого здешнего земного мира, и это его главная и первостепенная роль в романе, а его мошеннические предприятия, плутовские операции в сюжетном ряду — уже нечто вторичное.

Не две меры прилагает Гоголь к действительности, но сама действительность у него глубока: поверхность существую-

щего, внешний вид вещи ли, человека ли их не исчерпывает. Поверхность, убогая или уродливая, — в конфликте со своей глубиной, и тем не менее они прорастают друг друга. Гоголь может поэтому с иронией и с осуждением относиться к тому, что, собственно, есть одновременно знак лучшего, свойство лучшего. Тут у Гоголя нет никакого морализма, нет и его противоположности: из ловкачества Чичикова не вычитывает же он «позитивной» ловкости. Само это вычитывание лучшего из худшего и идеального из совсем несостоятельного происходит, вообще говоря, не по линии сюжета, а по линии бытия вещей; создается единый образ вещественного бытия. Мерой всего оказывается материальная, стихийная полнота, которая насыщает все до предела и которая начинается за самой поверхностью всего реального, будучи основой всего существующего. Разнообразие реальной действительности прорастает в праздничность бытия и служит ее элементом, а эта праздничность — торжество самого материально-духовного тела бытия.

Гоголь не страшится осуждать действительность (действительность «первого плана»), не боится показать всю тщету и убожество ее, не боится быть насмешливым и ироничным. У Гоголя так сообразованы эти два плана, что никакое несовершенство первого не причиняет вреда второму, широкому. Несовершенство первого часто творит преизбыток второго — то есть именно ту переполненность и преизобильность, которая присуща второму миру с его стихийным кипением, бурлением. Весьма показательное гоголевское отношение к еде: можно иронизировать над любителями поесть, над обжорами, тем не менее еда — это здесь и нечто духовное, пир бытийной полноты. И здесь необходимо считаться с известной курьезностью того обстоятельства, что у Гоголя самое бытовое может означать самое высокое. Сытная еда этим освящена, и притом не просто иронически: «Господа средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осэтра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком и потом как ни в чем не бывало садятся за стол в какое хочешь время, и стерляжья уха с налимами и молоками шипит и ворчит у них меж зубами, заедаемая расстегаем или кулебякой с сомовым плесом, так что вчуже пронимает аппетит, — вот эти господа, точно, пользуются завидным даянием неба!» (гл. IV). В «Мертвых душах» едят часто, вкусно — во славу бытия! «Чичиков оглянулся и увидел, что на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, прыглы, блины, лепеш-

ки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сметочками, и невесть чего не было.

— Пресный пирог с яйцом! — сказала хозяйка.

Чичиков подвинулся к пресному пирогу с яйцом и, съевши тут же с небольшим половину, похвалил его. <...>

— А блинков? — сказала хозяйка.

В ответ на это Чичиков свернул три блина вместе и, сбмакнувши их в растопленное масло, отправил в рот, а губы и руки вытер салфеткой. Повторивши это раза три, он попросил хозяйку заложить его бричку» (гл. III).

Конечно же, такая сцена придумана Гоголем не ради характеристики Чичикова и не для того, чтобы показать, будто интересы помещиков не простираются дальше вкусной еды. Не в помещиках тут дело — они сами здесь орудия высшего замысла и в самой поэме, быть может, несколько неуклюжие проводники основного и смыслового, что создает в поэме Гоголь. Вообще все, кто бы ни попался в поэме Гоголя, участвуют в общей картине жизни и вносят в нее свой вклад. «Оставшись один, он (Чичиков) не без удовольствия взглянул на свою постель, которая была почти до потолка. Фетинья, как видно, была мастерица взбивать перины. Когда, подставивши стул, взобрался он на постель, она опустилась под ним почти до самого пола, и перья, вытесненные им из пределов, разлетелись во все углы комнаты» (гл. III). Несомненно, одна из ситуаций, из которых не один писатель постарался бы извлечь комический, гротескный эффект, но не это нужно было Гоголю — он здесь дотошно конкретен, нагляден, и ему тут важнее всего было ощутить, увидеть вещи, предметы в их явном, очевидном взаимодействии и соприкосновении. Это и создает настоящую переполненность, когда все лишнее уже вытесняется: картина сверхизобилия своего рода! Сама деревня Коробочки — образ стихийного, хаотически сложившегося, почти не управляемого человеком, природного изобилия: «Индейкам и курам не было числа; промеж них расхаживал петух мерными шагами, потряхивая гребнем и поворачивая голову набок, как будто к чему-то прислушиваясь; свинья с семейством очутилась тут же; тут же, разгребая кучу сора, съела она мимоходом цыпленка и, не замечая этого, продолжала уписывать арбузные корки своим порядком. Этот небольшой дворик, или курятник, преграждал дощатый забор, за которым тянулись пространные огороды с капустой, луком, картофелем, свеклой и прочим хозяйственным овощем. По огороду были разбросаны кое-

где яблоки и другие фруктовые деревья, накрытые сетями для защиты от сорок и воробьев, из которых последние целыми косвенными тучами переносились с одного места на другое» и т. д. и т. д. В общем-то обычное для своей полосы хозяйство (если описывать его «трезво») представлено Гоголем как царство изобилия: тут есть все, и всего тут — без числа; переполненность стихии бытия такова, что само же это бытие от переизбытка разве что не поглощает само себя; оно пучится, бурлит, кипит — в зависимости только от того, в чем оно выявляется, где находит выход наружу, на первый план реальности.

Весь первый том «Мертвых душ» в целом — такая картина вещественного и притом глубокого по смыслу бытия. Конечно, не на всех страницах представлена она в одинаковую силу, есть отклонения от такого тона в сторону большей прозаичности, а есть и те знаменитые страницы, где Гоголь дает ему прямо перерасти в ликующий гимн жизни с ее неизведанными широтами и неизведанными судьбами; все бремя русского бытия Гоголь выносит в свет мирового целого. Народ как единое целое («Русь») летит в вольных просторах; и тут тоже своя полнота: «летит мимо *все, что ни есть* на земли»...

И вот эпоха, которая прежде всего принадлежит Гоголю: это эпоха твердо упрочившегося, созревшего благодаря Гоголю же реализма, но такого, который, обрабатывая и исследуя самую действительность, ни в малейшей степени не разуверился еще в возможностях реальности творить красоту и в духовности самой этой реальности — в ее непосредственной связи с смыслом и красотой во всей возвышенности этих общих идей. Когда же реализм с его погружением в непосредственное бытие предметов, вещей и людей вырабатывает в себе то более холодный и скептический, то более аналитический и сторонний взгляд на действительность, эпоха, принадлежащая Гоголю, сразу же кончается, обрывается.

2

Конечно, каждый писатель прежде всего коренится в своем времени; коренясь в своем времени, он становится голосом истории и народа. От масштаба дарования поэта зависит, насколько весомо прозвучит сказанное им. Для гениального поэта и само время и сама история — другие. Так, Гоголь — это поэт на гребне огромного исторического перелома, пришедшегося на рубеж XVIII—XIX веков; Пушкин и Гете —

вот кто настоящие современники Гоголя, это его старшие современники. Стиль Пушкина, а под стилем будем понимать сейчас широко — отраженное в поэтическом слове мировоззрение, способ поэтически постигать мир, — это гармоническое соединение вековых стилистических пластов, их творческий переплав, дающий уникальное качество. Гоголь же, хотя по свойствам своего стиля и по направлению своих исканий он весьма далек от Пушкина, тоже синтезирует в себе вековые пласты поэтического слова. Тут уже нет и не может быть той вершинной, очищенной гармонии, что у Пушкина, и, следуя закономерному наклону своего времени, Гоголь решительно погружается в действительность. Но Гоголь все еще остается на том историческом гребне, где удаются редкостные синтезы: поэтому, погружаясь в действительность на какую-то невероятную глубину, он выносит наружу — на поверхность — не обыденность жизни, не пресность ограниченного бытия, а торжество бытия. Все это — небывалое, все это возможно только на этом одном месте в культурной истории.

Вот какова действительная широта гоголевской эпохи, той, стало быть, эпохи, какая принадлежит ему: с гребня исторического перелома ему, например, доступно гомеровское начало. Что такое это гомеровское у Гоголя? Это, конечно же, не воспроизведение гомеровского стиля или каких-то отдельных его особенностей и не подражание, тем более не классически-гуманистическая установка Шиллера или Гумбольдта. Широкие гомеровские сравнения у Гоголя, конечно, тоже своеобразно неповторимы, но главное-то — почва, на которой они становятся возможны именно не как простое воспроизведение и не как подражание. Эта почва, это общее для Гомера и Гоголя — открытость к бытию, бесконечно доверчивое отношение ко всему существующему как элементу целого, органически-живого бытия. Эта открытость к бытию, при котором все существующее выступает и рисуется как органичный элемент целостного бытия. Все, каждая вещь включает свою правду в себе, приобретает видимость и реальную объемность — видимость в том особом, снятом смысле, в котором поэтическое слово влечет за собой не фотографически-натуралистический образ вещи, но зримо-смысловой, воплощение идеи, у Гоголя же всегда объемный, плотный и нередко перенасыщенный, переполненный, аппетитный, наделенный своими запахами и вкусами. У Гоголя такое отношение к бытию, какое можно было бы передать стихотворной строкой раннего Гете — «Я приник к сосцам бытия», но

только у Гете в 1770-е годы — это в первую очередь передача чувства восторженности («сентиментального»), которое только ищет свои предметы, а пока почти беспредметно: слова передают поэтическую установку, направленность исканий, сумму ощущений, но не рисуют вещи и бытие в свете таких ощущений, такого восприятия; это — заявления, сделанные наперед, еще до освоения действительности в таком духе (а итоги у Гете были иными, и у него тоже не обошлось без существеннейшей роли Гомера). Гомеровское у Гоголя — это доверие к правде всего существующего как элемента целостного, органического бытия. Ведь если говорить о самих содержаниях, сюжетах, темах, то у Гоголя нет ничего общего с Гомером. И очень важно, что ведь Гоголь не исходит из Гомера (как из образца), а это гомеровское стилистическое начало возрождается и открывается в гоголевском неторопливом пребывании во всем вещном — благодаря тому, что Гоголь достигает взгляда на бытие, мир, народ как на органическую целостность. Жизнь, народ — все это на переднем плане может сколько угодно дифференцироваться, быть ущербным, искаженным, извращенным, но все равно живо изначальное всеобъемлющее сознание правдивости, здравости, цельности, святости самого бытия, самого народа. Тогда даже и все искаженное, вызывая смех или боль, все равно, несмотря ни на что, принадлежит этому целому всепоглощающему бытию.

Разумеется, немислимо как-то отождествлять Гоголя и Гомера, и скорее можно поражаться тому, с какой все же ясностью и отчетливостью звучит гомеровское в стиле Гоголя, в стиле его поэтической действительности¹. Поскольку в целом Гоголь, очевидно, весьма далек от гомеровской «объективности» — той характеристики, которую давали стилю гомеровского изложения и изображения. В отличие от Гомера у Гоголя в «Мертвых душах» живо авторское «я», жива личность писателя с его оценками и пристрастиями, а потому в поэме нет ни объективности как отрешенности предметов от индивидуального «я», ни объективности как эпической невозмутимости. Однако вмешательство писательского «я» в изложение не вносит в мир поэмы произвола и субъек-

¹ На это указал еще один из первых читателей «Мертвых душ» — К. С. Аксаков в статье «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842); нет ни малейших оснований относиться к этой вдумчивой работе свысока, квалифицируя ее как «юношески-наивную дифирамбическую «похвалу» поэме Гоголя» (А. А. Елистратова).

тивности — так боги, вмешиваясь в действие «Илиады», не вносят никакого постороннего миру поэмы элемента. Само «я» в «Мертвых душах», сама его субъективность принадлежит все той же действительности — одной с героями-лицами и с героями-предметами гоголевской поэмы. Поэма по-гомеровски объективна — в том смысле, что в ней раскрыты просторы для полного, полнокровного пребывания любых вещей, лиц и явлений — и для целостного бытия, целокупного, ни в чем не урезанного и не ущемленного.

Гоголь не ошибся, назвав свое произведение «поэмой». Это наименование, которое с самого начала вызывало недоумения и продолжает вызывать их сейчас («гибридный жанр»), Гоголь понимал как точное обозначение; поэма — «творение», творческое создание искусства. Такое произведение литературы заведомо отличено от беллетристики. Конечно, в самом общем смысле, «Мертвые души» — это роман, то есть как раз тот жанр, который исторически мог реализоваться в неограниченном количестве вариантов. Гоголь создал такой «роман», который по своему существу был уникальным и потребовал совершенно особого жанрового обозначения.

Творческий принцип «Мертвых душ», как он задан был русской историей и русским бытием, всколыхнул древний стилистический пласт и обусловил близость гомеровскому. И это гомеровское, возрожденное в мире поэмы, — это эпоха Гоголя, это ее дальние концы. Вот что такое эпоха Гоголя во всей ее широте. В поэме Гоголя — напряжение вековых, тысячелетних стилистических пластов.

Точно так же, как гомеровское, присутствует в стиле Гоголя и библейское стилистическое начало. И вновь речь главным образом должна идти не о воспроизведении образцов стиля, но об усвоении особенной стилистической интонации, которая сама несет в себе известный смысл. Если целостное представление Гоголя о действительности требует ее непременно изменения, переделки, ему близка интонация категорического требования изменить, переделать действительность, настоятельно утверждающая ее такой, какую предписывает вслушивание в высшее слово, какую предначертывают видения, раскрывающие должное (не то, что есть, но что будет или должно быть). Это тон наставления, поучения, и его особенная обстоятельность прорастает от заботы о том, чтобы все, что надлежит совершить и сделать, было осуществлено в точнейшем следовании высшим предписаниям. Это тон пророческий и не ведающий

сомнения. «...И возложит священник крови тельца пред господом на роги жертвенника благовонных курений <...>. И вылет из тельца за грех весь тук его, тук, покрывающий внутренности, и весь тук, который на внутренностях, и обе почки и тук, который на них, который на стернах, и сальник на печени; с почками отделит он это <...>. А кожу тельца и все мясо его с головою и с ногами его, и внутренности его и нечистоту его, всего тельца пусть вынесет вне стана на чистое место <...>». «Да кулебяку сделай на четыре угла. В один угол положи ты мне щеки осетра да вязигу, в другой запусти гречневой кашицы, да грибочков с лучком, да молоко сладких, да мозгов, да еще чего знаешь там этакое... <...> Да сделай ты мне свиной сычуг. Положи в середку кусочек льду, чтобы он взбухнул хорошенько. Да чтобы к осетру обкладка, гарнир-то, гарнир-то чтобы был побогаче! Обложи его раками да поджаренной маленькой рыбкой, да проложи фаршем из сметочков, да подбавь мелкой сечки, хренку, да груздочков, да репушки, да морковки, да бобков, да нет ли еще там какого коренья?» (т. II, гл. 3). Ситуация не должна смущать: тень от ветхозаветных пророков ложится на Петра Петровича Петуха с его замечательным аппетитом, и сама его речь к повару наделена значительностью ритуала — в Ветхом Завете речь могла идти о строительстве ковчега, храма, скинии, у Петуха речь идет о создании, о своего рода строительстве необыкновенного сложнейшего пирога, предписания точны, многообразны, они подсказаны внутренним образом будущего сооружения, и если что-то оставляется все же на усмотрение непосредственного исполнителя, то ведь и Петр Петрович — не бог и не пророк. Как бог диктует Моисею, какие жертвы ему приятны, так Петух делает указания о пироге, какой будет подан ему на стол; вместо непрístupной жесткости появляется в тоне огненое ласковости — в отличие от ветхозаветного бога Петр Петрович Петух мог быть уверен в неукоснительном исполнении его требований, к тому же внутреннее созерцание будущего пирога позволяет ему испытать истинное, душевное удовольствие (у Гоголя едят по-русски; еда — не удовлетворение потребности физической, едят — сколько «душа» захочет, сколько «душа» попросит).

Если гомеровское у Гоголя не связано гомеровскими реалиями, то и библейское в стиле не нуждается в библейских реалиях, и тем оно интереснее и ценнее. Конечно, гомеровское в гоголевском стиле и гоголевском мире по сравнению с библейским элементом и библейскими иллюзиями несрав-

непременно значительнее: речь ведь идет об известном сходстве не поверхностных черт гоголевского стиля с гомеровским, но о том существенном схождении гоголевского образа мира с гомеровским и раннегреческим, об обнаружении такого схождения на известной глубине гоголевского образа мира — когда начинает выявляться гоголевское понимание природы, бытия, вещей, как связанных стихийностью материально-духовного роста, вырастания (греч. *phy* — *phyein* — *physis*). Схождение, связь тем показательнее, что в эту же эпоху рубежа XVIII—XIX веков и начала XIX столетия подобная же связь с раннегреческим представлением мира сказалась, например, в немецкой культуре — однако прежде всего в формах более опосредованных, натурфилософских.

Несколько более далекими кажутся связи Гоголя с «ренессансной» традицией. Вообще говоря, если в творчестве Гоголя был приведен в движение, волнение — притом вне всяких школьно-гуманистических исканий — слой гомеровского отношения к природе-бытию, то ведь вся европейская культура за все свои тысячелетия не знала, видимо, более непосредственного, нежели у Гомера, обращения с природой и бытием. Почти все последующее развитие словесности, как раз вплоть до самой гоголевской эпохи, да еще включая и ее, в разной степени зависело от риторически-ученых, кодифицированных форм отношения к действительности. Любые попытки прорваться к «самой» действительности природы и вещей, конечно, затрагиваются гоголевским прорывом в глубь действительности и не могут не быть родственны ему. Но если говорить о культуре Ренессанса, то в ней можно видеть либо попытки вернуться к язычеству в рамках риторически-гуманистической просвещенности, попытки, отмеченные насильственностью и подсказанные ученой эрудицией, либо попытки строить средствами поэзии целые «антимиры» (как в хаотическом, сугубо несистемном мире книги Рабле), где общепризнанные ценности переворачиваются с ног на голову. Такие перевернутые миры опираются на народную традицию, которая у Рабле вводится в рамки ученой риторики. Сама народная традиция «переворачивания ценностей» есть нечто импульсивно-первобытное, из чего нельзя построить ни системы, ни цельности. Любые же переработки такой традиции, вероятнее всего, были бы далеки от Гоголя уже потому, что предполагают две ценностные меры, из которых одна (в «смеховом» мире отрицания) предстает как нечто условное и игровое, хотя порой и очень серьезно и самозабвенно устремляется к праоснове бытия, к стихийности. В то время

как здесь всегда предполагаются две меры, для Гоголя мыслима лишь одна мера и одна правда.

Есть близкие Гоголю моменты и в литературе барокко — в тех случаях, когда она вырывается из тесных рамок нормативных ценностей, как это было у Гриммельсхаузена и Беера¹. Но и в этой литературе, способной иногда передать подлинное упоение жизнью, погружение в ее стихию, сохраняется дуализм: на стороне жизненного остается животное и бездуховное, есть разве что какие-то первоначальные ростки своеобразной духовности, на стороне ценностного и духовного остается, как высший идеал, как идеал несомненный, аскетизм отречения от мира. В переделанном и очень усложненном виде эту барочную картину мира с ее пересекающимися дуалистическими системами ценностей перенял и развил Жан-Поль, старший современник нашего Гоголя (Жан-Поль умер в 1825 году), и в его творчестве, несомненно, есть отдельные черты, близкие Гоголю, но только в целом действительность в ее конкретной жизненности, в ее непосредственном существовании застраивается у Жан-Поля таким лесом опосредованных, ученых, символических, эмблематических, рефлексивных форм и взгляд писателя так расфокусируется, что все это в итоге совершенно несопоставимо с Гоголем. Направленность взгляда на сущность бытия мешала Гоголю придерживаться двух мер и двух правд — этим объясняется кризис позднего Гоголя. В результате первый том поэмы и некоторые из сохранившихся частей второго стали не только исключительным и недостижимым синтезом для русского и всего европейского реализма, но и в творчестве самого Гоголя — чудесно уловленным и осуществленным преходящим этапом. После чего и для самого творца поэта подобный полнокровный образ бытия стал невозможен — одолевали сомнения, то есть, иначе, действительность с ее непреодолимой тяжестью брала верх и над этим единственным поэтом, так ее прославившим.

3

Это — настоящая эпоха Гоголя.

Вот она с одного края — непосредственное время, когда Гоголь жил, а в литературно-стилистическом плане — особая стадия реализма XIX века, такая, когда реализм способен

¹ См.: Михайлов А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы. — В сб.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976, с. 448—463.

был открывать цельность и духовность бытия изнутри самих непосредственных вещей, через них, когда он был способен обнаруживать высшую красоту и идеальность в самих же вещах, даже скучных и порочных. Сам Гоголь один и воплощает эту стадию реализма в России — воплощает с полной художественностью.

Вот та же гоголевская эпоха с другого края — это все, что в литературной истории приведено в волнение и затронуто его неповторимо-своеобразным обращением к вещам, в их глубину.

Такая широта историко-литературных просторов, какая открыта была для Гоголя, — нечто редкостное, она дана только тем творцам, которые живут в эпохи великих переломов и которых в это время гениальный их дар выносит на самый верх истории. Таковы были Пушкин и Гете — взявшие от этого переломного времени все, что можно было взять, богатство поэтической традиции, открывшейся на тысячелетия назад, словно познавшей себя перед решительным переломом — переосмыслением, и богатство открывающихся перспектив. Пушкин и Гете — непосредственные соседи Гоголя в литературной истории, и если по своим творческим решениям они резко различны, то их сближает уровень, качество творчества.

Художественный уровень творчества нельзя не иметь в виду, помещая писателя в «его» эпоху. Так, Г. Ф. Квитка-Основьяненко и Е. П. Гребенка, талантливейшие русско-украинские писатели, принадлежат эпохе Гоголя, творчество которого для них могло быть творческим ориентиром и как бы математическим пределом; их проза, как своеобразная литературная среда, как материал, отчасти и подготовила Гоголя¹. Однако, отдавая себе полный отчет в художественной ценности, в качественном уровне писательского творчества, только и можно узнавать, какими путями совершается в такую-то эпоху взаимообмен идей и как проходят линии влияний. Мир подлинного великого поэта — это особенный, особым образом устроенный мир; творчество других писателей — для него материал, а не образец, и если великое дарование обычно отмечено тем, что учится быстро и учится у всех (вспомним Моцарта), то заимствует у других он все же лишь мелочи — кирпичики своего художественного мира или какие-то подчиненные моменты техники.

¹ См.: Зубков С. Д. Русская проза Г. Ф. Квитки и Е. П. Гребенки. Киев, 1979.

Так, можно усомниться даже в том, чтобы Диккенс мог как-либо повлиять на Гоголя,— едва ли он мог дать Гоголю что-то, помимо мелких элементов литературной техники, повлиявших на Гоголя. Диккенс — великий английский романист, однако по сравнению с Гоголем он находился в менее благоприятном положении: Гоголь — на гребне огромного перелома, откуда, как говорилось, открывался вид на большое историко-литературное время, на самые его начала, а Диккенс помещался на плоскогорье английского романа, где стилистические бури давно отгремели, где для стилистических синтезов не было оснований,— плоскогорье это плавно сходило в сторону обыденной беллетристики.

Стернианскую технику — а Стерн, кажется, влиял на всех прозаиков и романистов, живших после него, по крайней мере до середины XIX века,— Гоголь был способен обращать в свою противоположность. «Но мы стали говорить довольно громко,— перебивает свое повествование Гоголь в главе XI «Мертвых душ» совсем по Стерну,— позабыв, что герой наш, спавший во всё время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. Он же человек обидчивый и недоволен, если о нем изъясняются неуважительно. Читателю сполугоря, рассердится ли на него Чичиков или нет, но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди — это не безделица».

У Стерна подобные моменты, прерывающие повествование, всегда нарушают «иллюзию» и переводят читателя из «действительности героя» в «действительность автора и читателя». Для Гоголя же похожий момент значит совсем обратное — выявление, обнаружение того обстоятельства, что герой, читатель и автор находятся в одной действительности произведения, а именно в той почти беспредельно конкретной и материально-чувственной действительности, которая не совпадает с планом непосредственно вещным, но прямо продолжает его. Ни следующий за этим авторским комментарием («отступлением») разговор Чичикова с Селифаном — на одних почти междометиях, ни непосредственно следующий за ним — ликующий финал первой части поэмы — все это не звучит диссонансом, все это — лишь оттенки одного потока, в который давно уже вовлечен читатель. Гоголь создает такую эпическую цельность, какую никак нельзя раз-

рушить, — вся она покоится на прочнейшем фундаменте целостного образа действительности.

Все писавшие о влиянии Гофмана на Гоголя, следуя своей излюбленной методике, либо забывали, либо вообще не знали о том, что Гофман, при всем интересе, который он может вызывать, все же очень скромный беллетрист конца романтического периода в Германии. Диспропорциональная его поэтической ценности заграничная слава в самую первую очередь объясняется не столько сюжетной занимательностью и фантастичностью, но и пропадающей в переводах слабостью — почти полным отсутствием (сравнительно с крупными поэтами) работы с поэтическим словом. Порой Гофман доходил до грани бесстильности и беллетристически-безалаберной скорописи. Г. А. Гуковский, прекрасно знавший тенденции западной литературы XIX века, справедливо называл «вопрос о Гоголе и Гофмане» — «в общем бессодержательным» и замечал, что он «неоднократно ставился в литературе о Гоголе и привлекал внимание ряда критиков и ученых, предпочитавших «подмечать» внешнее сходство отдельных элементов произведений вместо того, чтобы углубиться в смысл их произведений в целом»¹. Это выглядит как приговор такой научной литературе, но если рассмотреть это суждение более благоприятно, то оно содержит в себе призыв подходить к сопоставлениям принципиально, сначала задуматься над значением целого творчества каждого из писателей. Вот это-то, к сожалению, и до сих пор не делается. Можно ли отделаться от этого требования фразой, как это сделано в одной из последних работ о Гофмане и русской литературе, где сказано следующее: «Типологическое сходство мироощущения, естественно, рождало интерес Гоголя к Гофману, хотя процесс усвоения опыта немецкого романтика не носил характера простого заимствования, а включал в себя его элементы в диалектически воспринятом и переработанном виде. Творческая индивидуальность Гоголя сама по себе была настолько сильной и самобытной, что любое «влияние» со стороны с неизбежностью поглощалось и почти полностью растворялось в его собственной художественной стихии»². Не плохо сказано! Откуда же, однако, взялось «типологическое сходство»? Разве автор книги сначала углубился «в смысл их произведений в целом» — то есть в целостный смысл произ-

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 257.

² Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977, с. 109.

ведений Гоголя и Гофмана? Отнюдь нет! С первых же страниц главы о «Гофмане и Гоголе» читаем о том, что «основания для их сближения лежат на поверхности»¹, что Гоголь «и по характеру своего мировоззрения был во многом близок ему», то есть Гофману², что «обоим ведом кричащий разлад между мечтой и действительностью <...>, вызывающий обостренность и дисгармоничность сознания, знакома тяга к высокому поэтическому миру идеала»³ и, наконец, что «Гоголю во многом близка романтическая концепция мира Гофмана, хотя их мировосприятие и не идентично»⁴. Последняя оговорка совсем уж замечательна: слава богу, хоть не «идентичны», а только «близки» — ни малейшего отчета в сугубом различии поэтических величин, а место простых «влияний» в исследовании занимает растяжимое и ближе не устанавливаемое «типологическое сходство».

Если говорить не о началах гоголевского творчества, а об его вершине, то очень близка к истине была А. А. Елистратова, писавшая: «В «Мертвых душах» обращает на себя внимание иное» — по сравнению со стернианством и романтической иронией. «Свобода, с какою автор, оставаясь на почве реалистического повествования, внезапно прерывает собственный рассказ и открывает читателям глубины своей духовной жизни, своих художнических исканий, недоумений и прозрений, очень далека и от шутливо-пародийного задора Стерна, и от романтической иронии Гофмана»⁵. А. А. Елистратовой почему-то представлялось, что можно говорить о «резких перебоях» в изложении поэмы и об «отступлениях» в ней. Но сама же А. А. Елистратова на той же странице написала: «Слово «отступление» лишь формально приложимо к этим патетическим, пламенным монологам. Не в сторону от главной темы ведут они, а вглубь, к той сокровенной тайне, которую предчувствует, угадывает Гоголь в национальном характере своего народа и его истории». Очень точно и замечательно сказано!

Но пусть и «типологическое сходство» — если бы только оно давало ключ к конкретному исследованию поэзии! Но вряд ли он дает. Вот примеры той полнейшей неопределен-

¹ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература, с. 108.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972, с. 112.

ности, которую порождает принимаемое на веру «типологическое сходство».

Утверждается, что в тех рассказах, «где на первый план выступает трагический характер мироотношения писателя» («Вечер накануне Ивана Купалы», «Страшная месть») «отчетливее всего видно» «сходство с художественной стихией немецкого романтизма» и что в них даже создается «атмосфера, родственная атмосфере немецкой романтической повести»¹. «Однако точки соприкосновения непосредственно с Гофманом здесь едва ли уловимы», — добавляет автор. В чем же «родственность» атмосферы и «сходство с художественной стихией» немецкого романтизма, не сказано. Если категорически заявить, что сходства и родственности нет, то это будет куда более верно: не правильнее ли в своих анализах исходить из конкретного, национального и индивидуального своеобразия каждого литературного произведения, его духа и его стиля, чем из презумпции «типологического сходства» с заведомо далеким и чуждым?

Утверждается, что начале «Сорочинской ярмарки» и описание волшебного сада в «Золотом горшке» Гофмана отмечены «стилистическим сходством» и что «в обоих описаниях стиль типологически однороден»². После этого немедленно говорится: «Как художественное выражение индивидуального мира писателя оба отрывка обнаруживают больше различий, чем сходства»³. А почему бы сразу не начать с того, что стиль отрывков совершенно различен, что в одном случае перед нами риторическое сочинительство по воображению, а в другом — «реальное видение малороссийского полдня»⁴, как сказано у А. Б. Ботниковой? Да в чем сходство-то?!

Наконец, «типологические сходства» при всей своей расплывчатости не удерживают от таких чрезмерно смелых сопоставлений: «действительность гоголевского хутора меньше всего напоминает реальный быт крепостной Украины. Это романтический поэтический мир. Он так же противопоставит повседневности, как и сказочные царства Джиннистан или Атлантиды у Гофмана»⁵. Ну почему же — «так же...

¹ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. с. 110.

² Отметим, что читатель книги должен судить о Гофмане по русскому переводу, который невольно стирает искусственность, риторичность, книжность языка Гофмана (в одном из безусловно лучших его произведений).

³ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература, с. 112.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 110.

как»? Разве в ранних рассказах Гоголя фольклорные — или придуманные в духе фольклора — мотивы не «органически входят»¹ в реальный мир малороссийской деревни, о которой учитель Гоголя писал, что она есть «сокращенный Эдем»²? Да и не лучше ли судить о малороссийской деревне по Гоголю, чем подставлять на ее место — потому что у Гоголя его нет — совсем иной реальный быт? Может быть, так делается для того, чтобы заметнее была близость к Гофману — «типологическая»?

Всецело соглашаясь с А. Б. Ботниковой в ее (неожиданном) выводе о том, что «при всей типологической общности разница между обоими писателями ощущается сильнее, нежели сходство»³, я хотел бы сказать, что логически первичнее «типологической общности» — нетипологическое несходство, то есть индивидуальная конкретность поэтических миров «обоих» писателей, и что исходить из таковой было бы естественнее!

Во всяком случае, пожелание Г. А. Гуковского — сопоставлять целостные поэтические миры, то есть, как принято говорить теперь, подходить к сопоставлению целостно и комплексно, — позволило бы типологическим исследованиям избавиться как от рискованной гипотетичности, так и от чрезмерного эмпиризма, роднящего их с пресловутой «литературой влияний» прошлого (вот одно из суждений в духе такой методики: «Фантастические мотивы в «Пиковой даме» тоже, возможно, восходят к Гофману»⁴).

¹ У А. Б. Ботниковой — не фольклорные мотивы, а «фантастический элемент», что уже само по себе создает видимость подобия Гофману.

² Кулжинский И. Г. Малороссийская деревня. М., 1827, с. V. Заметим, что Н. Г. Чернышевского, по всей видимости, ничуть не смущала «не-реальность» гоголевской деревни. «Считаем нужным заметить, — писал критик, — что с Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства: один сам придумывает, другой буквально пересказывает малороссийские предания («Вий») или общеизвестные анекдоты («Нос»); какое же тут сходство?» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. III. М., 1947, с. 115). Отметим, однако, что, конечно же, Гоголь не пересказывал готовые сказания (тем более в «Вие», тем более «буквально») и анекдоты, и тем не менее по существу Чернышевский был прав. А. Б. Ботникова верно замечает: «Гоголевское направление» для Чернышевского было связано в первую очередь с реалистическим конкретным изображением быта и жизни» (Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература, с. 108) — и крепостной быт он знал лучше и буквальное нас.

³ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература, с. 111.

⁴ Там же, с. 103.

Столь же важно — жизненно необходимо — отдавать себе ясный отчет в художественном качестве поэтического мира писателя¹.

4

Гоголь и соотносится с своей непосредственной хронологической эпохой и одновременно совсем не вписывается в нее. Его настоящее время — то, в каком

Поют Омир и Данте и Шекспир,

как сказано в стихотворении С. П. Шевырева, или, говоря, суше, это время гигантских стилистических напряжений, которые в творчестве поэта Гоголя получают свое выражение, разрешаясь в новую конкретность — конкретность своеобразного, небывалого, цельного художественного склада.

Такая конкретность вновь возвращает нас в непосредственную хронологическую эпоху Гоголя. Как же, в принципе, соотносится он с ней, с общеевропейским литературным контекстом?

Для Западной Европы 20—30-е годы XIX столетия — время значительного роста литературной продукции (связанного с ростом и читательских масс) и время литературного разброда. Литература в целом «беллетризуется», и её средний уровень несомненно снижается. Это время — переходное.

Можно схватить ее совокупное «наклонение» одной весьма красноречивой чертой. Так, в Германии и в России самоощущение, самоистолкование литературной эпохи — прямо противоположно.

В Германии эпоха испытывает огромное давление нависающей на нее чрезвычайно богатой духовной традиции. Эта традиция буквально давит множеством накопленных шедевров. В таких условиях писателю очень трудно пробиться к истокам, к началу искусства, а в самой жизни общества нет такой силы, которая позволила бы, которая заставила бы пробиться к этим началам, снять груз традиции и начать как бы на пустом месте, — видимо, неперемное условие того, чтобы поэтический шедевр мог заключить в себя все искусство, реально быть всем в себе, а не вести бесконечную дис-

¹ Проблема влияния наша наука сейчас увлечена нередко сверх меры; особенно много подобных тем в литературе о Достоевском, где есть, однако, то оправдание, что как писатель Достоевский складывался несравненно медленнее Гоголя, а потому больше места оставалось для влияний в буквальном, эмпирическом смысле слова.

куссию с художественными тенденциями прошлого — пробиваясь к жизни через искусство. Вся эта эпоха в Германии — наитруднейшая для создания шедевров. Возникает целый комплекс эпигонства¹.

Конец, а не начало, — это представление определяет собою самоистолкование эпохи. Мысль Гегеля о «конце искусства», глубоко развитая им в лекциях по эстетике, имеет определенное отношение к этому комплексу. Это — мысль глубокая и не замыкаемая в узкие рамки десятилетия или двух, мысль о том, что искусство перестало быть чем-то субстанциональным и уже не удовлетворяет «наших» потребностей. Близость переживанию эпохи в том, однако, что и Гегель видит существующее искусство под знаком конца: громады шедевров, меняющиеся принципы искусства — но вот и исчерпание всего, конец пути.

В самоистолковании этого периода в русской литературе заключена своя парадоксальность и своя особая наивность. В «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинский писал: «У нас нет литературы»; а спустя чуть более десяти лет: «У нас уже есть начало литературы». Вот главное «наклонение» русской литературы этого времени — переживание своей «первоначальности» или даже присутствия при своем рождении. Само такое истолкование, как пишет В. И. Сахаров, — «знаменитый лозунг русских романтиков <...>, встречающийся уже в самом начале XIX столетия у рано умершего даровитого поэта и теоретика Андрея Тургенева и затем повторявшийся всеми — от Вяземского и И. Киреевского до молодого Белинского»².

Поразительно такое восприятие времени: перед вдохновенной устремленностью к новому исчезла тысячелетняя богатейшая русская словесность! Совсем обратное по сравнению с Германией, которую подавляло колоссальное здание литературы. Здесь же — заданы поиски, хотя даже самое направление еще не прояснено. В годы критической деятельности Белинского ситуация довольно бурно меняется: найдено направление — это русский реализм, твердо и уверенно вступающий на ноги в эпоху Гоголя; поэтому и Белинский может уже уверенно заявить: «У нас уже есть начало литературы». Сама «литература» безоговорочно прочно связывается с новым реализмом, с погружением в жизнь, с охватом ее явле-

¹ См.: Sengle F. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1972, Bd. 1, S. 93.

² Сахаров В. И. Движущаяся эстетика (литературно-эстетические воззрения В. Ф. Одоевского). — Контекст 1981. М., 1982, с. 205.

ний. Конечно, это не лишает ситуацию своей любопытной парадоксальности!

При этом весьма показательны, что и В. Ф. Одоевский выступает здесь «союзником Белинского», а ведь, как никто, этот писатель припик к самым истокам немецкого романтизма, испытав на себе его влияние. Но как раз в 30—40-е годы он совсем не податлив к немецким комплексам «эпигонства» и «конца». Первоначальные импульсы немецкого романтизма, свежо и творчески воспринятые в России, способствовали особому русскому литературному самопониманию, и они продолжали действовать здесь в совершенно иных культурных обстоятельствах тогда, когда в Германии романтическое уже растворялось в путаном и нестройном многоголосии.

К концу второго десятилетия XIX века от романтизма в литературе не осталось почти ничего, если не иметь в виду поэтов, продолжавших развивать его сугубо индивидуально, сплетая его с иными, глубокими и давними традициями, — таков Эйхендорф. Из русских историков литературы, которые не были специалистами по литературам западным, замечательным знанием и чувством происходившего в Германии обладал Г. А. Гуковский, — хотя историко-литературный материал тридцать с лишним лет тому назад, когда он работал над своей книгой о Гоголе, не был изложен с той тщательностью и подробностью, что в наши дни, и не находился перед глазами так ясно, как теперь. Г. А. Гуковский точно уловил происходившую в западных литературах перемену — от романтизма к романтическому эпигонству и от романтического стиля к послеромантической полистилистике.

В книге о Гоголе он писал так: «Это двуделение картины мира, этот трагический дуализм вовсе не есть существенный или даже постоянный признак романтизма — особенно в аспекте двоения стиля и изложения. Никакого такого дуализма в самой плоти стиля и изложения нет ни в романе Новалиса, ни в сказках В. Ирвинга, ни в рассказах Э. По, ни у Констанана, ни в поэзии Ламартина, как и в более ранней поэзии Жуковского и др. Этот дуализм есть скорее признак распада, крушения романтизма, внутренней драмы, разъедающей его и выявляющейся уже вовне — именно у Гофмана, молодого Гейне (и лишь в минимальной мере у В. Гюго). К Гоголю же этот дуализм имеет лишь самое отдаленное отношение»¹.

Все это очень верно, и для ситуации немецкой литературы, начиная с конца 1810-х годов, требует лишь уточнений.

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 257.

Для литературы переходного периода 1820—1840-х годов характерно не столько «двоение стиля», как результат переосмысления романтического наследия, но, вследствие его распада, совершенное расстройство стиля — такая «полистилистика», которая смело, очень смело внедряется в произведение, служит отражением «дезориентации» всей духовно-культурной эпохи. В немецком литературоведении весь этот переходный период в 20-е годы нашего века попробовали назвать «бидермайером» (П. Клухон и др.), и этот термин, или «кличка» (большинство наименований эпох, причем самые удачные, и возникали как раз в виде «кличек» или даже «бранных слов»), как видно, начинает утверждаться теперь в литературоведении¹. Само слово, подразумевающее некую простоватость, незамысловатость и недалекость, ровно еще ничего не говорит об эпохе, но если принять во внимание, что вся эта эпоха стремилась к усредненности и робости, что почти все смелее в ней, своеобразно преломляясь, одомашнивалось, что официальная культурная политика тоже направлена была на укрощение страстей и на проповедь «покоя как первой гражданской добродетели», что массовый вкус мещанской публики требовал умеренности и если даже пикантности, то тоже в умеренных и благопристойных дозах, можно полагать, что слово выбрано недурно и что оно красочно определяет тот общий для всего слой, на котором произрастало и с которым вступало в схватку даже и все свежее и смелое, всякое подлинное вольнодумство.

Что же характерно для этого усредненного слоя бидермайера — столь смиренно-робкого, а притом сверкающего своими противоречиями и объединяющего в себе сугубую разноречивость?

Выделим несколько совсем разнородных черт, которые интересны для характеристики эпохи.

Первое. Все романтическое в эту эпоху «усмиряется» и умеряется. И в поэзии и в живописи — Людвиг Рихтер. Мориц фон Швинд — романтизм приобретает специфически бидермайеровские черты, не духовный взлет и не универсализм волнует его, а уют и поэтизация быта, что осуществляется иной раз с блеском — когда поэтичность не обманчива, а струится, как явная красота, из самих вещей. Несколько в ином изложении — музыкальный романтизм, который появляется с запозданием по сравнению с литературным и с са-

¹ См. к истории термина и самого слова: Sengle F. Biedermeierzeit. Stuttgart, 1972, Bd. 1, S. 221—224.

мого своего рождения существует в среде бидермайера. Что же поэзия? Людвиг Тик, один из наиболее известных деятелей романтического движения, сначала — умелый литератор, и только во вторую очередь — даровитый писатель и поэт, человек, по-деловому чуткий к атмосферным флюидам культуры, уже во вторую половину 1810-х годов решительно перестраивается; он теперь совсем уже не романтик (так же стремительно он переквалифицировался в романтика в последние годы XVIII века), — только по инерции его в эти десятилетия рассматривают как романтика, теперь он пишет новеллы, составившие 11 томов его собрания сочинений (они там отделены от рацних «рассказов»), — по недоразумению эти новеллы рассматривают иногда как произведения реалистические. Таковы эти новеллы: они четко ограничены от всего романтического, но так же четко отграничены они от реализма XIX века, если понимать под таковым не только нечто хронологическое. С реализмом эти новеллы сближает тематика, которая очень часто связана с современностью и с бытом (иногда прошлых веков), на таком номинально современном и бытовом материале новеллы и строятся, но воспроизведение, анализ действительности отнюдь не является их целью; они — сколки с социального, но совсем в ином смысле, чем литература реалистическая, именно поэтому Тик в них не нужно уметь, например, строить и выдерживать характеры, строить композицию, задумываться над актуальными проблемами, быть попросту правдоподобным. Характерно, что Тик, знавший некоторые литературные эпохи досконально, например шекспировскую, как писатель лишен какого-либо горизонта, если даже пишет новеллу о Шекспире; напротив у Эйхендорфа, в его символике, живут и приходят в движение эпохи культурной истории. Впрочем, Тика от очень многих прозаиков его времени отличала стилистическая однонаправленность (речь идет не о степени обработанности и выдержанности слога) — Тик как бы намеревался создавать произведения в духе бидермайеровского «реализма» (который вовсе не был настоящим реализмом) и что намеревался делать, то с точностью и исполнял.

Второе. В эпоху бидермайера воскрешаются, обновляются, оживают — недаром же это были годы политической «реставрации» — эстетические идеалы рококо и сентиментализма. Эстетика изящества, грациозности, игривости, шаловливости пронизывает, как одео из стилеобразующих начал, весь бидермайер; достаточно сказать, что далекие друг от друга деятели этой эпохи, как Гейне и Эйхендорф, затронуты эстетикой рококо.

Третье. Очень интересен вопрос о художественной форме в эпоху бидермайера. Этот вопрос о форме тут совсем не формальный вопрос. Речь идет о том, что можно было бы назвать мышлением, или осознанием формы — вместе с тем и самой сути литературного (вообще художественного) произведения, а также о том, в каком именно виде бидермайер получил такую форму от предшествующих эпох. Предыдущая эпоха — эпоха Гете — осваивала представление о произведении искусства как органическом целом. Очень важно понятие «внутренней формы», которое пришло в немецкую литературу еще в 70-е годы XVIII столетия и которое восходило к Плотину. Как раз самые передовые мыслители и поэты Германии усваивают это понятие — прежде всего Гете, и оно играет существенную роль в ту пору, когда идея органического (Плотин) организма захватила научную и эстетическую мысль. «Внутренняя форма» помогала понять, что всякое произведение строится и должно строиться как здание своего смысла («эйдоса»), что оно возникает органически, а не по готовым рецептам и образцам жанра, формы, стиля. Произведение строится изнутри, его внутренний образ, облик («эйдос») обрастает плотью художественной ткани. В творчестве нужно идти от смысла, от замысла, а не от готового слова, от целого (организма), от видения целого, а не от отвлеченной идеи. Первое — плоть замысла, а не внешняя форма.

Но результаты усвоения идеи «внутренней формы» в немецкой литературе были, однако, более чем парадоксальны. Действительно: эта идея помогла поэту, художнику осознать себя подлинным создателем, творцом своего произведения, настоящим гением, как начали понимать «гения» в XVIII веке, — гением, который не заимствует готовые правила, а сам творит их и затем им следует. Но если идея «внутренней формы» подсказывала представление об органическом, живом облике художественного целого, то это целое оказалось в итоге всецело подвластным его творцу, творческому «я». Выйдя из-под власти риторических форм и правил, творчество стало произвольным, самовольным и субъективным. Эта же идея позволила произведению искусства обрести индивидуальный облик, войдя в единство со своим замыслом и смыслом, но она же обусловила возможность любых произвольных форм произведения.

Очень скоро результатом усвоения идеи «внутренней формы» стал развал формы, которой стало возможно распоряжаться произвольно-субъективно.

Такой «развал» — знамение времени. Его никак нельзя

толковать негативно. Для великого писателя лишь сама «форма» целого стала чем-то более сложным, что падо всякий раз — всякий раз конкретно, без всяких рецептов — сводить воедино. Только в такую пору «развала формы» могло, например, появиться такое произведение, как «Западно-Восточный диван» Гете (1819), который оформлялся прежде всего как книга (включая определенное внешнее оформление) и включал в себя и лирические стихотворения самых разных жанров и прозаические «Примечания и статьи». Органическая ли форма у такого произведения? Правильнее ее назвать индивидуально-органической, или «сверхорганической», потому что какого-либо общего критерия, который позволял бы определить ее «органичность», нет, и все дело в том, схватываем ли «мы», схватывает ли читатель эту форму как целое или он останавливается перед ней как перед загадкой и грудой развалин. Ясно также, что по крайней мере внешне такая форма предстает как нечто механическое, что во вторую очередь, через вхождение в самую глубину содержания, можно воспринять и понять как нечто органическое, пронизанное динамическими линиями смысловых связей и тонко уравновешенное в своих внутренних соотношениях, симметриях.

И гетовский «Диван», и гетовские «Годы странствия Вильгельма Мейстера» — это, если можно так выразиться, гениально осуществляемый развал и затем собирание индивидуальной — в этом смысле органической — формы. Тем не менее эти произведения не случайно напомнят нам о гегелевском «конце искусства» — включают в себя и неспецифически-поэтические разделы: поэзия «сама по себе» оказывается чем-то слишком узким, что уже не может вполне удовлетворять «наши потребности».

Очень показательно, что такая сверхорганическая совершенная и внешне механически раздробленная форма появляется у Гете лишь в эпоху бидермайера.

Четвертое. Такая ситуация, сложившаяся с «формой», такой образ мышления формы был поддержан и другими родственными тенденциями. Так, уже роман нового времени, с самого начала возникший как жанр, несущий в себе зерна бунта против риторических форм и стремящийся поглотить любой отдельный жанр поэзии, заключил в себя возможность распадающейся формы — или, лучше сказать, формы, собирающейся из распада. Роман предполагает и наивысшую органичность, но вместе с тем легче всего и дробится, принимает облик механистичности. Вот как описывал роман Жан-

Поль в 1804 году: «Роман бесконечно много теряет в чистоте склада из-за широты формы, внутри которой лежат и болтаются почти все формы»¹. Жан-Поль весьма точен — сам он строил свои романы так², что они то напоминают шкатулку Павла Ивановича Чичикова с ее ящичками и ящичками, то какое-то совсем замысловатое сооружение. В конце концов, роман может быть и просто коробкой, куда набросано, что и как попало, — и это бывало нередко в ту эпоху. Роман обретает органичность, но ему легче всего и расстаться с нею.

Доорганическая риторическая и рационалистическая форма построения романа с легкостью совмещается и смешивается с продуктами распада органического, стернианская игра формой объединяется с развалинами органической формы.

В эпоху бидермайера склоняются к тому, чтобы строить целое как цикл. Не по старинному, всегда известному типу новелл с обрамлением (образцы их дали Гете и Виланд), но по новому способу. Циклизация формы — как бы некое соответствие органической прокомпонованной форме, компромисс между императивом органичности и реальностью развала. Лирические стихотворения образуют циклы (отличные от античных и риторических «книг»), предполагающие известную связность — если не тематическую и сюжетную, то хотя бы основанную на психологической «неуловимости» (настроения, которые требуется уловить!). Есть сложнейшим образом, что касается состава, организованные циклы, вроде предбидермайеровского тиковского «Фантазуса» (1812—1816), в три тома которого, объединяемых «разговорами», вошли сочинения самых разных, больших и малых, жанров. Есть типичные произведения, как, например, «Путевые картины» Гейне (1832), включающие в свой состав очерки и рассказы и, что чрезвычайно показательное, — третью часть цикла (цикла же!) «Северное море», две первые части которого были опубликованы еще ранее. Весь бидермайер склоняется к тому, чтобы, как еще раньше поступал Жан-Поль и как поступил Гете в «Западно-Восточном диване», строить произведение как книгу — как отдельный сборник определенного состава. При этом у Гете книге соответствовало известное множество внутренних связей, смысловых

¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 254.

² См. описание одной из романтических конструкций Жан-Поля: Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982, с. 192—193.

сплетений-переплетений, но можно было и просто собирать целое, где единство определялось переплетом.

Пятое. Такому вольному построению целого вполне соответствовала полистилистика. Формы были уже приготовлены, заранее отлиты для бидермайера. И он нашел в них себя. Бидермайер мог быть и «моностилистичен», когда речь шла о таком жанре, как новелла, но каждая такая новелла рассматривалась (осмыслялась) как предмет циклизации, как звено цикла. Новеллистические альманахи той эпохи — это циклы произведений одного или нескольких авторов. Но можно было и по-разному играть стилями, по-разному их сопоставлять. Если говорить о совсем серьезных, довольно удачных произведениях, то очень важный для истории литературы «деревенский рассказ» К. Иммермана возник у него «вдруг», как бы нечаянно, в полистилистике его романа «Мюнхаузен» (1838—1839) и, будучи извлечен из его ткани, прозвучал куда более весомо и ново.

Шестое. Очень многие создания той эпохи — среди них те, которые ошибочно, по неопытности, принимают порой за образцы реализма, — возникли отнюдь не из потребности в отображении современной действительности, не от желания исследовать жизнь и разобраться в ней, но из побуждений более «камерных». Есть новеллистические произведения, представляющие собою настоящий сколок с «социального», но это социальное понимается очень узко — как кружок беседующих людей. Произведения воспроизводят либо беседу за чайным столиком, либо разговоры людей, сидящих за бутылкой вина, либо салонную беседу, либо беседу людей, отправившихся в увеселительную прогулку, и т. д. Беседующее общество — вот тема и объект бидермайеровской литературы, очень значительной ее части. Беседы можно передавать и в прямой форме, но можно придавать им и новеллистическое или романтическое оформление. Весь бидермайер увлеченно болтает. Избегая, впрочем, опасных и запрещенных тем. Увлеченно и безостановочно болтают герои новелл и романов. Очень часто сюжетные мотивы — лишь зацепка для того, чтобы открыть фонтаны безудержной и вдохновенной болтовни. Эта болтовня в более светском слогe именуется беседой, разговором, конверсацией. У бидермайеровской «конверсации» был свой исторический генезис¹. Салон — центр такой культуры, и для салона создаются новеллы, романы, альманахи. Наиболее крупные авторы «конверсации»

¹ Neumaier H. Der Konversations-ton in der frühen Biedermeierzeit. München, 1972.

в поэтической форме — Тик и Гофман. В «Серапионовых братьях» Гофман не обходится без глубокомыслия, без мистического и магического элемента. У Тика разговаривают проще и обстоятельнее.

Таково литературное состояние немецкого бидермайера. Разумеется, из этого общего материала можно было создавать совсем разные вещи. Можно было и крайне энергично сопротивляться таким общим установкам, например, разыгрывая анархический бунт, как поступал К. Д. Граббе. Это же и время таких светлых умов, как Георг Бюхнер, который, кажется, был бы в состоянии сокрушить эту немецкую усредненность и нанести ей удар в самое сердце.

Существовало ли что-либо подобное бидермайеру в России? Очевидно, как целое, как целый комплекс, — нет. Однако в России создавались отдельные литературные произведения, которые почти до полного сходства напоминают нам этот немецкий бидермайер. Таков «Странник» А. Ф. Вельтмана (1832), недавно возвращенный в широкий обиход Ю. М. Акутиным¹. Можно быть только благодарным издателю романа за эту тщательно и любовно подготовленную книгу — только художественная ценность романа безмерно преувеличена им², а диагноз, поставленный роману, несколько неточен: «Лирико-философский роман Вельтмана по своему художественному методу является сложным сплавом реалистического и романтического методов»³.

Для нас «Странник» интересен сейчас как русский эквивалент немецкого бидермайера. В первую очередь такого, какой старался тщательно «реставрировать» память о рококо и

¹ Вельтман А. Ф. Странник. М., 1977.

² См. там же, с. 300. По характеру изложения, по самому типу авторской личности, какая рисуется в романе, «Странник» особенно напоминает (тут трудно быть категоричным в суждениях) роман немецкого писателя Морица Августа фон Тюммеля «Путешествие в полдневные области Франции» (1791—1805), произведение, заметим попутно, очень талантливое. Напоминает, в частности, еще и своей манерой как бы беспричинно переходить от прозы к стихам, причем самых разных размеров и содержания. Однако у Тюммеля было гораздо более широкое дыхание и способность излагать довольно сложную фабулу. Тюммель не был столь искушен теми литературно-поэтическими пзысканиями, в которых стали уже упражняться после его смерти.

³ Там же, с. 289. Такая формула была бы еще понятна, будучи применена, например, к «Хозяйке» Достоевского — произведению, в котором реалистическое (местами уже вполне зрелый реалистический стиль Достоевского) и романтическое начала резко диссоциируют — и присутствуют явно и развернуто.

сентиментализме¹. Можно было бы, даже и не будучи очень смелым, сказать: пропади целый пласт подобной немецкой литературы бидермайера, и его можно было бы изучить по «Страннику» Вельтмана. Сентиментальный жанр «путешествий», да еще возрожденный в эпоху бидермайера! Вот произведение, которое можно было бы с полным правом — не типологически (загадочно-неопределенно), но вполне конкретно — сопоставлять с явлениями современной ему немецкой литературы. У Вельтмана есть точки соприкосновения с Гофманом. Этих двух писателей можно рассматривать на равных. Есть в «Страннике» и бидермайеровская говорливость, и игра учеными реалиями, и, главное, бидермайеровский развал формы на стернианских дрожжах.

Совершенно очевидно, что само развитие литературы, ее метода было для Гоголя совсем не тем, что для немецких писателей, его современников. Он, можно утверждать, находился на совсем иной дуге исторической динамики — совсем в ином наклонении («конец» — «начало»). Наконец, и все стадии осмысления формы не были пройдены русской литературой в том же виде, что литературой немецкой, — не было, например, того небывалого переживания и напряжения «внутренней формы». То, что пришло в Россию с Запада, приходило сюда либо в отраженных, либо в сжатых, снятых формах — ими можно было пользоваться как чем-то готовым, как использовал Вельтман уже «готовый» развал формы.

И все же весь этот «бидермайер» был доступен, был задан Гоголю как литературная почва эпохи. Мимо этого он не мог пройти. Но, как большой писатель, он должен был отбрасывать все мелкое и преходящее, рвать ложные связи с своим временем и бороться с эпохой во имя подлинного творчества, во имя творческих начал. Развитие Гоголя как писателя сопровождалось изгнанием из его произведений всего поверхностного, что проникло в них из круга новой западной литературы. А то, что проникло, было вполне реальным. Такова, к примеру, в «Арабесках» (1832) форма целого — сочлененного из рассказов, очерков, как бы научных статей. Была реальностью и полистилистика, которая пошла на пользу реалистическому стилю Гоголя. Г. А. Гуковский красочно называл это так: «многотональность, переходы стилистического колорита Гоголя», его «стилистическая полихромность»²;

¹ Интонация сентименталистских «вздохов» и восклицаний воспроизводится вполне буквально.

² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. с. 257.

чересполосицу перебивающих друг друга стилей Гоголь обращал в непрерывность, в переход, из игры и каприза превращал в язык «существенности».

В. Г. Белинский верно почувствовал все своеобразие положения Гоголя в мировой литературе — после падения риторической теории и риторического типа творчества (который стал неприемлем для него и в лице западных эпигонов-современников). Белинский писал: «Гоголю не было образа, не было предшественников ни в русской, ни в иностранных литературах. Все теории, все предания литературные были против него, потому что он был против них. Чтобы понять его, надо было вновь выкинуть их из головы...» И далее: «Гоголь принадлежит к числу немногих, совершенно избегнувших всякого влияния какой бы то ни было теории», — то есть тех, кто не шел на уступки риторике с ее «олицетворениями отвлеченных добродетелей и пороков». Белинский на языке своего времени выразил суть перемен, происходивших тогда в европейских литературах, и великую роль в них Гоголя с его смелым реалистическим даром. В этом смысле можно думать, что в России не было никого, кто бы лучше Белинского мог подкрепить историческим рассмотрением самую возможность схождения гоголевского реализма и раннего нериторического типа творчества.

Между тем сопоставление Гоголя с Гомером не отрывает нашего поэта от его времени, а, напротив, демонстрирует качество связи, гоголевскую высоту, решительно поднимавшую его над беллетристической обыденщиной. Стилистическое своеобразие вершинного гоголевского шедевра — первого тома «Мертвых душ» — объяснялось соединением колоссальных по масштабам литературных тенденций — дело было не в литературной злобе дня, а в мощном утверждении реализма и вместе с тем в подхвате нериторических, противоположных риторическим традиций, литературных пластов разных эпох. В «Мертвых душах», в своем творении, Гоголь достиг вершин органической формы.

Откуда же в этом произведении сама возможность органической, единой, цельной формы? В чем ее исток?

Ее исток, несомненно, в том самом, чего так недоставало тогда немецким и другим европейским писателям. Это — субстанциальная действительность, единое, цельное, неразложенное бытие народа в его истории и в его ожидании грядущего.

Этого и недоставало немецким писателям, которые в свою послеклассическую и постеромантическую эпоху (бидермай-

ер) вынуждены были пользоваться рупнами философски опосредованной внутренней формы, равно как развалившимися фрагментами риторического слова; не было ни возможности, ни слишком большого желания погружаться в гущу народной жизни и не было возможности увидеть в ней начала лучшего будущего. В несколько лучшем положении находились тогда австрийские писатели. Ее классик Адальберт Штифтер поднялся в своем романе «Витико» (1865—1867) на высоту народной эпопеи; именно здесь, где не было внешних связей и влияний, проявилось внутреннее родство литератур, сходство духовных исканий, черты стилистической близости с русскими писателями,— все это не услышанный вовремя существенный диалог культур.

Органическая цельность гоголевской поэмы находилась в полном единстве с реалистическим открытием естественного бытия народа. Это бытие заключало в себе для Гоголя смысл и красоту.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ГОГОЛЯ

Русь, куда ж несешься ты?..

На первой странице «Мертвых душ» читатель встречает знаменитых «двух русских мужиков», надолго озадачивших исследователей поэмы. Определение «русские» обращало на себя внимание своей, казалось, совершенной ненужностью: какие же еще могли быть мужики в самой середине России — не английские же?

Ю. Манн, полемизируя с А. Белым (который видел в этом определении «фигуру фикции»), справедливо считает, что «это прежде всего элемент поэтической концепции поэмы, ее «внутреннего смысла»¹. Этот смысл, по мнению автора, заключается в общенациональном масштабе изображения. «Для каждого произведения, — развивает свою мысль Ю. Манн, — очень важен угол зрения, под которым художник смотрит на жизнь и который подчас определяет мельчайшие детали его письма. Угол зрения в «Мертвых душах» характерен тем, что Россия открывается Гоголю в целом и со стороны. Со стороны — не в том смысле, что происходящее в ней не касается писателя, а в том, что он видит Россию всю, во всей ее «громаде»... Незначительное с первого взгляда определение «русские мужики» (курсив Ю. Манна. — В. Ф.), конечно же, связано с этим общенациональным масштабом поэмы...»²

Не сомневаясь в верности мысли об общенациональном масштабе изображения в поэме, мы все же хотим заметить, что определение «русские» не обусловлено этим масштабом так непосредственно, как это, по-видимому, представляется Ю. Манну. «Мельчайшие детали письма» определяются ближайшим образом другими причинами. Ведь из того, что А. Пушкин, например, называет Троекурова «старинным русским баринном», не следует, что жизнь в «Дубровском» изображена в общенациональном масштабе. С другой стороны, из того, что повествователь «Мертвых душ» замечает на балу у губернатора «не виданный землею ченец», нельзя заключить об «общеземном» масштабе изображения.

¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 276.

² Там же. с. 277, 283.

Указание на национальность мужика — своеобразный факт «речевого поведения» повествователя как непосредственного автора рассказа об аванюре Чичикова. Объяснение этому факту мы должны искать не прямо в намерениях автора поэмы, а предположить существование ближайшей причины, под влиянием которой повествователь и вводит определение.

Рассмотрим, к какому результату приводит это действительно странное по своей необязательности уточнение. Этим уточнением читатель ставится в такое положение, когда он вынужден предположить, что мужики могли оказаться и не русскими, а иностранными. Это предположение (пусть и не доведенное до степени логической ясности), являясь некоторым происшествием в сознании читателя, благодаря этому оказывается также и событием в поэме. На мгновение национальность мужиков становится сомнительной, и определение «русские» снимает эту, им самим спровоцированную, неопределенность.

Ю. Манн, подведя под странное уточнение логическое основание, волей-неволей «отнял» у него его странность. Ближайшая причина, заставившая повествователя уточнить национальность мужиков, а читателя предположить, что они могли оказаться и не русскими, снимается указанием на общенациональный масштаб изображения. Сомнению, таким образом, нет места. То маленькое событие, о котором мы сказали, не должно иметь места в поэме, так как нет причины, его породившей.

Такая причина, однако, существует и проявляет себя настолько последовательно, что ее невозможно не заметить при условии обычного (а не специального, «ученого») чтения. Так, Манилов, услышав от Чичикова предложения продать ему мертвые души и затрудняясь с ответом, кончил тем, что «выпустил опять дым, но только уже не ртом, а чрез носовые поздри» (VI, 35). Опять странное и теперь уже не оправдываемое общенациональным масштабом изображения уточнение заставляет читателя предположить, что у Манилова есть еще и какие-то особые, не носовые, поздри.

Эта странность — не следствие экстравагантной точки зрения, представляющей какой-нибудь вполне обыкновенный предмет в необычном виде, так что если предмет узнан, загадочность его снимается: под «покровом» открываются определенные очертания реального и самого по себе вовсе не странного предмета. А вот у Чичикова, например, совсем нет «определенных очертаний». «В бричке сидел господин, не

красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы слишком стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (VI, 7). Повествователь, как видим, изображает не то, чем является герой, но то, чем он *не является*. Изображением заданы границы (толст — тонок, молод — стар), в пределах которых предполагается существование героя. Там, где должны быть определенно явленные черты Чичикова, ничего нет, пустое место.

И, однако же, это верный портрет героя.

Уподобление Чичикова другому (Наполеону, капитану Копейкину, фальшивомонетчику и т. п.) — не просто ошибочные догадки взволнованных необыкновенным происшествием чиновников; неверное предположение — верная реакция на внутреннюю многоликость самого Чичикова, и «настоящий Чичиков» — не мошенник, «раскрытый» в 11-й главе, а именно нечто непонятное, как бы сплетенное из различных фантастических предположений, сплетен, слухов, легенд. Слухи — не удобная ситуация, в которой мошенник Чичиков легко может спрятать свое подлинное лицо, но та жизненная стихия, которая проявляет многоликость героя.

Многие критики и исследователи поэмы недоумевали, почему Гоголь свои задушевные мысли «вкладывал в уста» подлеца-приобретателя. Чичиков, размышляющий о мужицкой доле, действительно очень отдаленно напоминает мошенника, торговавшего эти же души у другого мошенника, Собакевича, зато он в этот момент поразительно похож на самого Гоголя. Так же, по-авторски, думает Чичиков и о будущей участи юной красавицы, встреченной им на большой дороге. Невольно закрадывается сомнение: не изменяет ли Гоголь правде характера? Ведь ясно же, что все эти рассуждения «вопиют» против подлеца-приобретателя, они совершенно несопоставимы с меркантильными соображениями героя. Вернее, они сопоставимы, но так, как сопоставимы, например, Наполеон и капитан Копейкин.

К этим несообразностям в литературоведении со временем установилось извинительное отношение; история же о капитане Копейкине воспринимается как вставная повелла, обладающая самостоятельной ценностью, а обстоятельство, благодаря которому она рассказана, расценивается как «оказия», простой повод. Капитан Копейкин, между тем, имеет отношение к Чичикову несомненное, хоть и не прямое и не явное. Рассмотрим, какое же именно.

Начнем с более элементарного и более очевидного случая.

Гоголь часто характеризовал своих героев посредством изображения той ближайшей действительности, бытовой среды, где они живут. «Несомненно, — пишет М. Храпченко, — Гоголь уделял ей («бытовой среде». — В. Ф.) большое внимание, тщательно выписывал материальное окружение, материальный мир, в сфере которого живут его герои... Бытовая среда дает яркое представление об облике героев»¹. Исследователь иллюстрирует это положение описанием интерьера дома Собакевича. Присмотримся и мы к этому описанию.

«Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» Тем же свойством обладают даже картины. «Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах все были молодцы, все греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире с очками на носу, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу... Хозяин, сам будучи человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали люди крепкие и здоровые». Все в доме соответствует характеру Собакевича, все, кроме одного: «Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках» (VI, 95). Все, даже дрозд, говорит о своей похожести на хозяина, а портрет Багратиона в узеньких рамках говорит, что он на Собакевича не похож.

Мы уже сейчас можем заметить, что характеристика персонажа (это относится не только к Собакевичу) строится таким образом, что она в известный момент начинает противоречить себе. Собакевича характеризует, по-видимому, вся галерея в целом, не только «крепкие греки», но и «худенький Багратион», а также и несогласие между ними. Встает вопрос о соотношении обеих частей характеристики: ведь мы знаем только «крепкого и здорового» Собакевича, на которого действительно похожи крепкие греки. Но каким образом Собакевича может характеризовать «тощий и худенький» Багратион? По отношению к Собакевичу он находится в отрицательной позиции: он характеризует то, чем *не является* персонаж.

¹ Храпченко М. Б. Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя. — В кн.: Храпченко М. Б. Собр. соч. в 4-х т. Т. 1. М., 1980, с. 405—406.

Такая характеристика может быть оправдана при одном условии: если то, чем не является Собакевич (а он не является «тонким и худеньким»), тоже каким-то образом входит в состав персонажа, то есть имеет положительный смысл. Рискуя быть заподозренными в «плетении словес», все же скажем, что — по логике изображения — Собакевич, безусловно являясь тем, чем он является, вместе с тем является и тем, чем он не является. В поэме, таким образом, вырисовываются очертания такого персонажа, относительно которого жизненное лицо (то есть Собакевич, каким его все знают, — похожим на медведя средней величины человеком) — только «являемая» часть всего персонажа.

Это могло бы показаться только забавным предположением, если бы не обилие аналогичных явлений. Обратимся к некоторым из них.

Описывая сад Плюшкина, повествователь замечает колоссальный ствол березы, который сравнивается им с мраморной колонной. «Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косою остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица» (VI, 113).

Изображая ствол, повествователь говорит, что он оканчивался остроконечным изломом «вместо капители». Это выражение, с точки зрения здравого смысла, оговорка, потому что «ствол березы», естественно, «капителью» оканчиваться не может. Повествователя приходится подозревать в том, в чем Чичиков заподозрил Собакевича, когда тот запросил «по сту рублей» за «несуществующую душу», то есть что язык у него не так повернулся и вместо одного (вместо «верхушки») сказал другое (вместо «капители»). Но что стоит за этой оговоркой, почему не так повернулся язык?

Что является следствием этой оговорки? То, что сравниваемый и сравнивающий предметы меняются местами и функциями: не ствол березы теперь сравнивается с колонной, а колонна со стволом. Ближайшим предметом описания фактически становится колонна, а ствол березы — тем предметом, с которым она сравнивается. В таком случае точку зрения повествователя, проводящего сравнение, придется мыслить в действительности, в которой пребывает мраморная колонна.

Мы пока устанавливаем здесь только то, что Гоголь, сравнивая два предмета, эти предметы представляет в реальной для них обстановке (а не изолированно от нее), как пробывающие в своей жизненной сфере. В известный момент развития сравнения обе действительности как бы совмещаются, совмещая предметы так, что один почти полностью заслоняет собой другой, но, однако, этот другой пробивается сквозь первый и так или иначе обозначает свое присутствие. Так, перед мысленным взором читателя — ствол березы в саду Плюшкина, однако оговорка повествователя («вместо капители») заставляет его по крайней мере предположить, что «за» стволом березы — колонна. Анализируя это предположение, приходим к выводу, что движение читателя «повторяет» движение повествователя, увидевшего предмет с той, «другой» стороны, с которой он оказывается мраморной колонной.

Описывая бал у губернатора, повествователь говорит: «Словом, кажется, как будто на всем было написано: пет, это не губерния, это столица, это сам Париж!» (VI, 163). И далее прибавляет: «Только местами вдруг высывался какой-нибудь не виданный землею чепец или даже какое-то чуть не павлиное перо в противность всем модам, по собственному вкусу». «Но уж без это го нельзя, — замечает он, — таково свойство губернского города: где-нибудь он уж непременно оборвется» (VI, 163—164). Бал в губернском городе как будто притворяется парижским, и повествователь так его и описывает. Вместе с тем его слово фиксирует и некоторые странности, несообразности, как бы «огрехи» притворства. Изображающее слово, иначе говоря, изображает двойственность мира не как обнаруженную и легко просматриваемую особенность — слово повествователя отмечает «возмущения» на поверхности действительности, и это заставляет предполагать существование у нее оборотной стороны.

Проверим это предположение. «Накушавшись чаю», Чичиков рассматривает театральную афишку, которую он оторвал, гуляя по городу. «Впрочем, — сообщает повествователь, — замечательного было немного в афишке», но Чичиков прочитал ее всю, «добрался даже до цены партера и узнал, что афиша была напечатана в типографии губернского правления». Далее следует весьма примечательная подробность: «потом перевернул на другую сторону: узнать, нет ли и там чего-нибудь, но, не нашедши ничего, протер глаза» и т. д. Разумеется, Чичиков заранее знал, что на другой стороне ничего и не могло быть, она пустая. Это движение

вызвано бессознательной уверенностью в том, что у любой вещи есть «оборотная» сторона.

«Багратион», например, и является оборотной стороной крепких и здоровых греков, колонна — оборотной стороной ствола березы и т. п.

Если сравнение ствола с колонной «продвинуть» чуть вперед, то колонна оттеснит ствол и окажется на первом плане вполне осязаемо. Такго рода сравнения есть в «Мертвых душах». В эпизоде, в котором Ноздрев сравнивается с отчаянным поручиком, дается отрицательное сравнение: Чичиков изображен как человек, не похожий на неприступную крепость. «Но если Ноздрев выразил собой подступившего под крепость отчаянного, потерявшегося поручика, то крепость, на которую он шел, никак не была похожа на неприступную. Напротив, крепость чувствовала такой страх, что душа ее спряталась в самые пятки» (VI, 87). С одной стороны, здесь своего рода инерция сравнения, вовлекающего в себя новый «материал» (Чичикова). Но это продолжение есть вместе с тем и развитие, причем в весьма любопытном направлении.

Обратим внимание: не поручик «выразил собою» Ноздрева (как следовало бы по естественному направлению сравнения), а наоборот: Ноздрев выразил поручика. Центр тяжести сравнения перемещается в действительность, в которой происходит сражение. Сравнение Чичикова с крепостью ведется в противоположном направлении — от крепости к персонажу. Теперь действительности, в которой происходит нападение на Чичикова, отводится служебная роль: она нужна для того, чтобы ярче изобразить картину сражения. «Продвинутым» вперед оказывается и самый персонаж: если в сравнении ствола березы с колонной читатель как бы спохватывался и только задним числом догадывался, что воспринимал колонну, «притворившуюся» стволом березы, то сравнение крепости с Чичиковым как бы объективируется и предстает как некая реальность, описываемая в слове повествователя, хотя реальность эта формируется самим описанием.

Другой пример: Собакевич жалуется председателю присутствия на свое здоровье. «Вы посудите, Иван Григорьевич: пятый десяток живу, ни разу не был болен; хоть бы горло заболело, веред или чпрей выскочил... нет, не к добру! когда-нибудь придется поплатиться за это.— Тут Собакевич погрузился в меланхолию» (VI, 145). Сетования Собакевича на свое несокрушимое здоровье — такой же алогизм, как и проникновенный и сочувственный рассказ подлеца-приобретате-

ля о жизни народа, «не любящего умирать своей смертью». В том и другом случае это голос «с той стороны», развитие отрицательного сравнения: ропот худенького Багратюна на железное здоровье крепкого грека. Жалоба Собакевича — душевное движение такого же рода, что и рассуждения Чичикова. Необъяснимость подобного рода поступков с точки зрения характера — свидетельство того, что, кроме очевидного и явного жизненного контекста (в котором персонаж присутствует как нечто определенное, что мы, собственно, и называем характером), существует и другой (другие), который неотделим от первого и постоянно с ним взаимодействует.

Покупка Чичиковым мертвых душ у Собакевича и его же размышления над «реестром» — поступки двух различных персонажей, которые суть различные проявления «третьего», и этого «третьего» мы тоже называем «Чичиковым», не сводимым, однако, ни к одному как из упомянутых персонажей, так и многим другим: фальшивомонетчику, Наполеону, капитану Копейкину и т. п. Вот этот Чичиков, содержащий в себе и подлеца-приобретателя и его антагониста, и есть главное лицо поэмы.

Чичиков-мошенник является вполне определенным лицом, характером. Моменты, явно противоречащие Чичикову-приобретателю, отрицают не правду характера, они отрицают самого персонажа, самый этот характер. Моменты эти — не художественный «просчет» Гоголя, а реализация его поэтического замысла.

Чичиков, отдельными проявлениями («реализациями») которого оказываются и капитан Копейкин, и миллионщик, и даже «черт», и есть главное лицо поэмы. Необходимо встает вопрос о реальной форме присутствия *этого* Чичикова в «Мертвых душах».

Мы уже обращались к гоголевским сравнениям. Замечательная особенность их состоит в том, что вторая их часть стремится развернуться в самостоятельный рассказ («Повесть о капитане Копейкине» есть осуществление этого стремления на деле). Эта внешняя особенность является следствием внутренней сути, имеющей непосредственное отношение к нашей проблеме.

Рассмотрим одно из таких сравнений, являющееся моментом портрета дяди Миши. «Дядя Мишяй, широкоплечий мужик с черною как уголь бородою и брюхом, похожим на тот исполницкий самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка, с охотою сел на коренного, который чуть не пригнулся под ним до земли» (VI, 91). Сравнивая

брюхо дяди Миня с исполтинским самоваром, повествователь как бы увлекается и начинает описывать новый предмет как самостоятельный, словно забывая о его служебной, подчиненной роли. Возникает вопрос: прерывается ли изображение дяди Миня, когда ближайшим и непосредственным предметом описания становится исполтинский самовар? Изображение, по-видимому, действительно прерывается, но это происходит не в результате обособления сравниваемого предмета от сравниваемого. Напротив, они вступают между собой в более сложные и тесные отношения, чем это предполагается задачей сравнения.

Что же происходит? Чтобы ответить на этот вопрос, мы обращаемся к понятиям фабулы и сюжета.

Широко известна формула М. Бахтина, согласно которой фабула и сюжет — это «единый конструктивный элемент произведения». «Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет, в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»¹.

В завершаемой действительности происходит рассказываемое жизненное событие, в завершающей действительности — событие самого рассказывания. Каждое событие происходит в своей — фабульной или сюжетной — действительности, вместе же они, как пишет автор, «сливаются в единое событие художественного произведения»². Взаимодействие жизненного события и события его изображения есть одновременно взаимодействие и самих действительностей, «сливающихся» в поэтический мир. Поэтический мир, таким образом, является «первичным целым» (М. Бахтин), относительно которого фабула и сюжет представляют собой вторичные действительности, производные от целого произведения.

Подобно этому, жизненное (фабульное) лицо и его словесное изображение в сюжетной действительности являются отвлеченными моментами «целого персонажа». Целое дяди Миня (Чичикова, Манилова...) осуществляется только в целом произведения, в сфере которого происходит художественное событие.

Это целое героя и будет предметом нашего внимания.

Портрет — по своему прямому заданию — должен «отразить» героя, дать читателю представление об этом новом персонаже. Однако портрет объективным изображением назвать

¹ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, с. 188.

² Там же, с. 173.

нельзя, так как черты подлинника гротескно деформированы. «Брюхо» и «исполинский самовар» — реалии, принадлежащие двум различным действительностям, запредельным по отношению друг к другу и вместе с тем относящимся обе к портрету персонажа как к некоторому единству. Единство это совсем иного рода, чем: единство «самого» дяди Миняя.

Так, сам дядя Миняй состоит из широких плеч, черной бороды и большого брюха. Все эти моменты однопорядковы, как части тела персонажа. «Исполинский самовар», будучи деталью портрета дяди Миняя, является частью, деталью, «прозябнувшего рынка». Следовательно, портрет соединяет не просто разнопорядковые моменты, принадлежащие разным действительностям, но и сами эти действительности. Получается, как видим, довольно парадоксальная вещь: портрет персонажа оказывается «больше» оригинала. Дядя Миняй весь, без остатка, входит в наличную действительность, а его портрет в одну действительность «не вмещается». Дядя Миняй — как фабульное лицо — оказывается только частью самого себя. «Исполинский самовар», будучи моментом другой фабульной действительности (прозябнувшего рынка), входит в «целое персонажа», не входя в персонажа, принимающего деятельное участие в распутывании лошадей Чичикова на большой дороге.

Своеобразие поэмы Гоголя, следствием которого являются «диспропорциональные» сравнения, можно кратко определить как многофабульность. Одновременно с основной фабулой писатель вводит, — а точнее, одна фабула порождает другую, — побочные и параллельные, которые взаимодействуют с основной и порождают гротескное явление, подобное портрету дяди Миняя или стволу березы. «Случись», например, дяде Миняю потерять свое брюхо, он нашел бы его на прозябнувшем рынке в виде исполинского самовара. Как ни экстравагантно это предположение, именно подобный случай происходит с майором Ковалевым в повести «Нос». События, развивающиеся в этой вторичной фабуле, могут заходить весьма далеко и производить заметные потрясения в контексте основной. Жалоба Собакевича на свое здоровье — достаточно красноречивый пример.

Действительность, изображаемую Гоголем, часто называют «гротескной». Обыкновенно имеется в виду то, что в этой действительности встречаются гротескные явления. Гротеск, однако, «пограничное» явление, возникающее, как мы уже говорили, в месте пересечения основной и побочной фабул. «Гротескным», что особенно следует отметить, оказывается

и самый рассказ (что, впрочем, вполне естественно). Название поэмы — также гротеск. Здесь соединены не только два слова по правилам русского языка, не только два взаимоисключающих понятия (определение «мертвые» не определяет существительное «души», а уничтожает его), а две фабульные действительности в «сверхдействительное» — поэтическое — единство, которым и является сама поэма.

Рассматривая портрет Чичикова, мы обращали внимание на то, что персонаж изображается как бы «отрицательно», непосредственным объектом изображения вследствие этого оказывается не присутствующий персонаж: отсутствие персонажа изображается как нечто налицое, как положительно явленное, подлежащее восприятию. Чичиков — персонаж отрицательной природы, для которого отсутствие и есть способ положительного проявления. Конечно, этот тезис нуждается в разъяснениях, к которым мы и перейдем.

Изображая Манилова, повествователь говорит: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: «Какой приятный и добрый человек!» В следующую затем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: «Черт знает что такое!» и отойдешь подальше...» (VI, 24) Манилова характеризует не впечатление последней минуты как самое верное, но общее впечатление, в том числе и «обманчивые». Любопытно, что повествователь выделяет срединную минуту, когда о Манилове «ничего не скажешь», как равноправную с двумя остальными, то есть невозможность сказать что-либо о персонаже характеризует его «положительно», и отсутствие всякого впечатления от Манилова соответствует природе этого человека.

Сказанное относится не только к описаниям людей и вещей, но и к событиям. Ноздрев, показывая Чичикову свое имение, подводит его к пустым стойлам, где были прежде тоже хорошие лошади, причем предметом внимания Чичикова и «зятя Мижучева» является именно отсутствие лошадей. В самом начале поэмы повествователь детально описывает, как не был встречен Чичиков в городе и как в этом отрицательном событии принимают участие два русских мужика и молодой человек в белых канифасовых панталонах.

Одной из важнейших форм проявления такого отрицательного присутствия является фиктивный предмет, занимающий место «ничто». Ноздрев приводит Чичикова и Мижучева на границу своих владений, причем тут же выясняется, что и лес по ту сторону границы, и все, что за лесом, тоже принадлежит Ноздреву. Таким образом, получается, что

столбик и узенький ров обозначают не границу, а отсутствие границы.

Все эти моменты — и просто указанные, и отчасти проанализированные (в различной степени подробности) — являются окружением основного: аферы Чичикова. Мужики, которых он покупает, соответствуют отрицательной природе покупателя: они также находятся в промежутке между двумя «не», они и не живые и не мертвые. Здесь и разворачивается главный конфликт поэмы.

Проанализируем этот конфликт, как он проявляется в диалоге Собакевича и Чичикова.

«— Да чего вы скупитесь? — сказал Собакевич. — Право, недорого! Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души: а у меня что ядреный орех, все на отбор: не мастеровой, так иной какой-нибудь здоровый мужик. Вы рассмотрите: вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. И не то, как бывает московская работа, что на один час, прочность такая, что и сам обобьет, и лаком покроет!» (VI, 102).

Умершие мужики в репликах Собакевича представлены как живые, в полном обладании всеми своими достоинствами. Собакевич, говоря об умершем каретнике Михееве, находящемся уже по ту сторону жизни, описывает его как товар, то есть так, как будто эта граница ничего не меняет: мужик остается его собственностью и после своей смерти. (Здесь прямая аналогия с границей Ноздрева, проходящей посреди его владений.)

Слово «душа» употребляется в поэме в нескольких значениях, взаимодействующих друг с другом. «Крепостную» душу можно было продать и купить. Смерть «освободила» мужика от этой крепости. «Душа» приобретала высший — христианский — смысл. Чичиков, приобретая мертвых мужиков, закрепощал их снова — уже после смерти («купчая крепость»). Возвращая мертвому его душу, Чичиков как бы «умерщвлял» ее и становился владельцем мертвой души не только формально (с этой стороны мужики были как раз «живыми»), но с существенной, с христианской. Тем самым он выступал в качестве антипода Христа, «антихриста», в качестве богоборца. «Бог» — выражение, конечно, метафорическое. «Богом», то есть творцом поэтического мира, является Гоголь. Таким образом, конфликт поэмы — конфликт творца со своим творением. Этот конфликт возникает, развивается и разрешается только в «целом поэмы», отчасти нами уже охарактеризованном.

Высказывание Собакевича учреждает некоторую действительность, в которой Михеев — живой мужик. Проще: как персонаж, «герой» высказывания Собакевича Михеев оказывается живым человеком. В пределах отношений: «Собакевич — Чичиков», то есть в контексте основной фабульной действительности живой Михеев — фикция, а действительность, в которой он пребывает, чисто словесная.

В контексте фабулы представляется, что реплика Собакевича обращена непосредственно к Чичикову и не покидает пределов фабульной (жизненной для обеих персонажей) действительности. Между тем Чичиков слышит реплику Собакевича только потому, что ее произносит повествователь и воспринимает слушатель. Но тут нет односторонней зависимости — слово повествователя окончательно оформляется как слово персонажа, поэтому можно сказать и наоборот: слушатель воспринимает слово повествователя только потому, что реплику Собакевича слышит Чичиков. Во всяком случае для нас сейчас важно одно: это слово звучит одновременно в различных действительностях и в различном качестве, формируя «целое персонажа». Итак, в пределах отношений: «Собакевич — повествователь — автор — читатель — слушатель — Чичиков», то есть в контексте «целого поэмы» (развернутого нами здесь, за недостатком места и времени, в одной плоскости), та действительность, в которой умершие мужики оказываются живыми, обретает статус реальности. Здесь происходит образование фабулы второго порядка, в контексте которой мужики оказываются живыми после смерти, то есть жизнь во вторичной фабуле — это жизнь, производная от смерти, «изнанка» смерти. Отношения между живым и мертвым Михеевым — точно такое же, как отношение между «крепкими греками» и «худеньким Багратионом», как между брюхом дяди Миня и исполинским самоваром и т. п.

Вторичная фабула является отчужденным планом «целого персонажа», в пределах которого разворачивается отрицательная (мертвая) жизнь. Эта — вторичная — фабула стремится утвердить себя как «целое», выступая, таким образом, против целого, в состав которого входит фабула первого порядка, основная, первичная фабула. Отрицательное целое стремится узурпировать первичное, положительное целое, целое автора. Ничто, пустое место постепенно расширяется, по мере того как Чичиков укореняется в отрицательном целом персонажей, у которых он приобретает мертвые души (которых обращает в мертвые души).

Конфликт между творцом и творением, посягающим на творца, — это, как мы сказали, конфликт целого, которое учреждается, формируется в акте восприятия поэмы, то есть поэтическое событие разворачивается «здесь» и «теперь» (а не «там» и «тогда» — в крепостнической России прошлого века). Творец должен победить и «оборотить» свое творение. Мы не будем рассматривать все перипетии этой борьбы и остановимся даже не на главном, но, пожалуй, наиболее неожиданном повороте «от счастья к несчастью». Неожиданном потому, что союзником автора против персонажа поддльца-приобретателя Чичикова оказывается «дубинноголовая» Коробочка.

Задумаемся: что именно не понимает Коробочка? И нет ли в ее непонятливости «оборотной стороны» — как в театральной афишке? Возможно, что эта непонятливость говорит не только о том, что Коробочка «вся ушла в свое скудоумное и трусливое хозяйствование»¹, но и о чем-то еще?

Главный аргумент Чичикова в диалоге — полная непригодность покойников в хозяйстве — не имеет для Коробочки доказательной силы.

«— Послушайте, матушка... эх, какие вы! что они могут стоять? Рассмотрите: ведь это прах. Понимаете ли? Это просто прах. Вы возьмите всякую негодную, последнюю вещь, например, даже простую тряпку, и тряпке есть цена: ее хоть по крайней мере купят на бумажную фабрику, а ведь это ни на что не нужно. Ну, скажите сами, на что оно нужно?»

— Уж это, точно, правда. Уж совсем ни на что не нужно; да ведь меня одно только и останавливает, что ведь они уже мертвые» (VI, 52).

Для Коробочки непонятна та формальная простота сделки, которая совершенно понятна только для деформированного, искаженного в известном направлении взгляда на эту покупку (например, Собакевича, понявшего Чичикова с полуслова). Для самого Чичикова — как фабульного лица — действительная граница между живыми и мертвыми остается за пределами «купчей крепости», лично он вовсе не касается существа проблемы «живые — мертвые». Но его «негодия» проблематизирует эти отношения, так как основывается именно на них.

Для Коробочки нет разрыва между формой и содержанием, существом покупки, — она сохраняет еще взгляд на мир

¹ М а ш и н с к и й С. И. «Мертвые души» Н. В. Гоголя. М., 1966, с. 41—42.

как на нечто единоецелостное, пусть и на самом примитивном уровне. Поэтому ей представляется, что форма оказывает «обратное» действие на содержание, и отсюда (из вполне здравого чувства целого) нелепое предположение, что Чичиков будет выкапывать мертвых из земли, то есть возвращать их обратно в этот мир.

На победоносном пути Чичикова к богатству, основанному на использовании отчужденной и ставшей самостоятельной формальной жизни («ревизская сказка»), встает неожиданно примитивное сознание «дубинноголовой» Коробочки, в котором форма и содержание сохраняют свое единство. И Чичиков не может преодолеть пассивного сопротивления этого сознания.

Один из исследователей, как и многие другие, объяснял сделку Чичикова, отвлекаясь от поэтического контекста поэмы: «Крепостническая действительность создала весьма благоприятные условия для подобного рода авантур»¹. С этим невозможно не согласиться, но одновременно нельзя не отметить, что Гоголь ведь рассказывает совсем о другом: он рассказывает, как *не удалась*, как *сорвалась* авантюра Чичикова. С точки зрения «крепостнической действительности», современной Гоголю, успех Чичикова — случайность, неощутимая на весах истории. В контексте поэтического мира поэмы провал авантюры Чичикова закономерен и подготовлен внутренними причинами. В Гоголе Россия встает на ту духовную высоту, которая позволяет ей преодолеть соблазн богатства (а Гоголю-творцу победить свое творение в его предельно сильной позиции). Внешним выражением этой причины является между прочими и Коробочка с ее примитивным сознанием.

Чичиков, родившийся в «проезжего молодца», ведет скитальческий образ жизни и другого не знает. У него нет корня. Но только так и мог образоваться «подлец-приобретатель». Окончательная отделка, полученная им на службе в таможне (где он превратился в «грозу и отчаяние всего польского жидовства» (VI, 235), прежде чем стать союзником контрабандистов), и подвигает его на колоссальную аферу, в которую втягиваются уже живые и мертвые. Граница между ними становится проницаемой. Однако граница эта, между прочим, проходит через сознание Коробочки, и именно здесь она оказывается не условной и формальной, а подлинной и непереступаемой для подлца-приобретателя.

¹ М а ш и н с к и й С. И. «Мертвые души» Н. В. Гоголя с. 18.

Снова обратимся к книге Ю. Манна. В ней есть маленькая, но очень характерная (могущая возникнуть, на наш взгляд, только вокруг гоголевского героя) полемика автора с Сергеевым-Ценским по поводу одной комической подробности в «Ревизоре». Речь идет об арбузе стоимостью в 700 рублей. Точка зрения писателя: «Уж если врать, так врать: врать колоссально, гомерически». Точка зрения литературоведа: «Ведь на эту сумму можно приобрести не только гору арбузов, но просто — вещи более изысканные. Но их-то Хлестаков не знает, а вообразить не может, — и предлагает арбуз, *но за 700 рублей*»¹ (курсив автора. — В. Ф.).

Спор идет, как видим, о различных мотивировках вранья Хлестакова, но и писатель, и литературовед исходят из общей и бесспорной для них предпосылки, что объясняется оно исключительно характером Хлестакова, только характер этот каждый понимает по-своему. Но как раз это и является, на наш взгляд, сомнительным.

Согласимся с тем, что сам факт вранья обусловлен характером Хлестакова, который вдруг развернулся, почувствовав, что его будут слушать. Но посмотрим чуть дальше: *что именно* соврал Хлестаков? Арбуз в 700 рублей — ведь это близкий аналог самого персонажа: «елистратишки» и «тряпки», принятого за «ревизора» и «государственного человека». Не бросает ли этот факт обратного света на более отдаленные и более глубокие причины вранья Хлестакова, чем его характер?

«Елистратишка» и «ревизор» исключают друг друга, это совершенно ясно. В том жизненном контексте, в котором Хлестаков — «елистратишка», принятие его за ревизора выглядит как поистине смехотворная ошибка. Эта ошибка и находится в фокусе зрения литературоведов и постановщиков комедии, ее-то стараются объяснить и сыграть. И тем не менее Хлестаков представляет именно такое — абсурдное — единство «елистратишки» и «ревизора». На это единство неявно ориентировано поведение городничего и чиновников города. Городничий, собираясь нанести Хлестакову визит «приватным порядком», пытается надеть на голову вместо шляпы коробку. Эту ошибку легко понять, с одной стороны, как маленькую оплошность в бытовом поведении городничего, естественно объясняемую его душевным волнением.

¹ М а н н Ю. В. Поэтика Гоголя, с. 225, 226.

С другой стороны, персонаж «оформляет» себя в точном соответствии с сущностью «елистратишки-ревизора» и смыслом предстоящего диалога, и тут причину «ошибки» приходится искать совсем в другом ряду.

Вот это единство «елистратишки» и «ревизора» и должно стать ближайшим предметом нашего внимания.

Единство это, как можно видеть, имеет отчетливо выраженный гротескный характер. Гротеск у Гоголя по большей части объясняется непосредственно сатирическими намерениями автора. Прибегая к гротеску, Гоголь имел в виду осмеяние современной ему крепостнической действительности. Это, разумеется, так. Но такое утверждение отвечает только на первый вопрос — в каких целях Гоголь использовал гротеск. Он влечет за собой следующий: каким образом поэтическое произведение «узаконивает» противоестественное и противозаконное гротескное явление и тем самым делает его способным к выполнению задачи сатирического разоблачения? Писатель создает некоторую действительность, обладающую известными закономерностями, и эти закономерности таковы, что допускают и оправдывают гротеск. Обусловленный непосредственно сатирическим заданием, он окажется инородным телом в действительности произведения и не выполнит авторского задания; крепостническая действительность окажется не только не разоблаченной, но более того: поэтический промах тут же будет отнесен на счет ложности самого намерения, то есть «разоблачение» будет воспринято как попытка оклеветать действительность.

Рассмотрим, каким образом возникает гротескное явление у Гоголя. Анна Андреевна читает записку мужа: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» (IV, 42) Антон Антонович, «по скорости», как объясняет Добчинский, писал записку на трактирном счете, и весь получившийся текст оказался гротескным. Читая все подряд, Анна Андреевна незаметно оказалась в пределах чужого слова (и, стало быть, в пределах чужого сознания). Предметом другого сознания оказывается также Хлестаков, но Хлестаков «шерамыжник» и «подлец», который не хочет платить и забирает все на счет.

В записке пересеклись различные высказывания и образовали слово-гротеск. Объектом самочинно возникшего гротескного слова является Хлестаков как единство подлеца и ревизора, то есть гротескный Хлестаков.

Другой случай: Хлестаков рассказывает чиновникам о своей петербургской жизни: «Я всякий день на балах. Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я. И уж так уморишься играя, что просто ни на что не похоже. Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: «— На, Маврушка, шинель...» Что ж я вру — я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница стоит...» (IV, 49—50).

Если записка соединяла два разнородных высказывания и тем самым характеризовала разнородного (разноприродного, гротескного) персонажа, то в рассказе Хлестакова этот персонаж (то есть гротескный Хлестаков) представлен уже как действующее в двух различных жизненных планах лицо. В этом рассказе очень наглядно проявляется чрезвычайно существенная особенность поэтического мира Гоголя, которую мы называем многофабульностью.

Здесь мы уже можем предварительно пока высказать мысль о том, что гротеск в комедии Гоголя — форма обнаружения многофабульного по своей природе целого героя в отдельном фабульном плане. В этом плане целое представляется соединением разнородных моментов, образующих противоестественное и алогичное явление (подобное записке-счету). Вместе с тем гротескное явление подсказывает, что целое, которое оно представляет, нужно мыслить как совокупность действительностей (а не как совокупность отдельных моментов в пределах одной фабульной действительности). Хлестаков, с одной стороны, гротескное лицо, составленное из действительного елистратишки и мнимого ревизора, а с другой — целое, которое в основной фабуле является елистратишкой, в побочной — ревизором. «Целое Хлестакова» — нечто «третье», по отношению к которому «елистратишка» и «ревизор» — его воплощения в двух отдельных (основной и побочной) фабульных действительностях.

Истинное представление о целом героя дает гротескная записка, соединяющая записку городничего и трактирный счет. Но в пределах ситуации основного фабульного плана эта записка представляется случайно образовавшейся бессмыслицей, и только избирательное чтение способно обнаружить здесь смысл. В контексте счета «нелепостью» окажется, между прочим, записка городничего жене. В целом комедии это — гротескное — высказывание предстанет как целое, соединяющее два различных смысловых контекста, соответствующее целому Хлестакова.

В рассматриваемом случае записка и счет сами по себе нейтральны относительно друг друга. Но они могли оказаться в некоторой причинной связи: если бы не Добчинский, Анна Андреевна непременно бы «догадалась», какой скрытый смысл содержится в записке мужа. Ведь арбуз и 700 рублей соединяются по той самой логике, по которой могли быть соединены два соленых огурца с упованием на божье милосердие.

Абсурдность поведения всех без исключения персонажей комедии является, собственно, проявлением гротескности действительности как ее внутреннего качества. Обилие совершаемых нелепостей указывает на существование некой «объективной» причины, обуславливающей абсурдность поведения персонажей.

Так, в самом начале комедии городничий предупреждает чиновников о ревизоре и делает различные замечания. Тяпкину-Ляпкину он, в частности, говорит:

«Городничий. ...Также заседатель ваш... Он, конечно, человек сведущий, но от него такой запах, как будто он сейчас вышел из винокурного завода,— это тоже нехорошо... Есть против этого средства, если уже это, действительно, как он говорит, природный запах: можно посоветовать ему есть лук, или чеснок, или что-нибудь другое...

Аммос Федорович. Нет, этого уж невозможно выгнать: он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою.

Городничий. Да я так только заметил вам...»
(IV, 13—14)

Читатель (и зритель) смеется, потому что поставлены в причинную связь моменты, которые с точки зрения «нормального» сознания в такой связи состоять не могут. Гоголь использует здесь традиционный в «смеховой литературе» прием неожиданного сближения «далековатых» и нейтральных друг к другу предметов. Но заседатель вовсе не отшучивается от начальства, и сами чиновники воспринимают его объяснения если не с полным доверием, то вполне удовлетворены его объяснением как вероятным и, разумеется, не находят в нем ничего смешного или издевательского по отношению к ним.

Но, возможно, это природа комического смеха вообще? Ведь сам Гоголь в «Предупреждении для тех, кто пожелали бы как следует сыграть «Ревизора», предупреждает: «Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли.

Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии... Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется» (IV, 112).

В литературе, однако, достаточно фактов, подтверждающих, что открытая субъективность смеха не гасит, но этот смех — иного рода. Так, в «Путешествии по Гарцу» автор рассказывает, как он хорошо пообедал в гостинице «Корона». «Однако послеобеденный кофе, — продолжает путешественник, — был для меня испорчен, ибо к моему столику подсел какой-то молодой человек и затеял болтовню до того несносную, что молоко на столе скисло»¹. Читателю, конечно же, смешно, хотя автор не скрывает преднамеренности такого сближения и именно «старается смешить». В центре книги Г. Гейне — личная способность автора сближать далекие друг от друга понятия и жизненные реалии и тем самым создавать комическую (но отнюдь не «безобидную») ситуацию. Читателю ясно, что автор этим сближением хотел показать чрезмерность чувства тоскливой скуки, вызванной болтовней молодого человека. Смех у Гейне объясним.

У Гоголя нет деления на смеющегося субъекта и объекта, вызывающего смех. «Зрителю, — напоминаем слова Гоголя, — только со стороны виден пустяк их заботы». «Со стороны» — очень существенное положение своего рода теории смеха автора «Ревизора». В действительности, где происходит событие объяснения заседателя, нет точки зрения, с которой оно воспринималось бы как смешное. Не отдельные моменты действительности смешны у Гоголя на общем нейтральном фоне, смешна *вся* действительность «сплошь». Смех в «Ревизоре» — не субъективная реакция на «внешний раздражитель», а выражение «смехового состояния мира». Точка зрения — как момент этого мира — также поэтому в «зоне смеха», и зритель, по справедливому замечанию городничего, смеется и «над собой».

Сознание героя не искажает действительности лично, на субъективном уровне, оно отражает ее совершенно правильно, персонаж говорит и поступает не вопреки закономерностям этой действительности, а в полном согласии с абсурдными закономерностями.

В этой абсурдности есть, конечно, своя закономерность, своя логика. Земляника, например, говорит Хлестакову, что

¹ Гейне Г. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 4. Л., 1957, с. 18.

у него больные, «как мухи выздоравливают». Это явный случай иронии, а между тем мы не можем заподозрить Землянику в ироническом отношении к своим служебным обязанностям, да еще в момент отчета перед «ревизором». «Ироничным» оказывается сам мир, в котором жизнь является оборотнем смерти.

Абсурдностью вполне объясняется и «ошибка» чиновников, принявших Хлестакова за ревизора. Г. Гуковский, обратив внимание на то, что Гоголь убрал все мотивировки, объясняющие, почему ошиблись чиновники города, приходит к выводу: «Тем самым и выясняется, что ничего, собственно, не могло быть здесь аргументом, что ошибка, на которой построен сюжет «Ревизора», так сказать, демонстративно не мотивирована, абсурдна»¹.

Исследователь невольно ищет мотивировку, которую мог бы предложить здравый смысл (выдержать проверку здравым смыслом), но, не находя ни одной подходящей, заключает об их отсутствии вообще. Но такой мотивировкой является именно абсурдность: в алогичном мире «Ревизора» убедительным доказательством может быть только аргумент, подобный тому, на который ссылается заседатель Добчинский, уверяя чиновников, что Хлестаков и есть ревизор, и приводит именно такого рода доказательство: «Он! и денег не платит и не едет! Кому же ж быть, как не ему? И подорожная прописана в Саратов» (IV, 20). Здесь, как видим, то же «зеркальное» отражение, что и в реплике Земляники: направления от города к Петербургу и к Саратову (то есть от города и к городу) как бы меняются местами, подобно «жизни» и «смерти», и подорожная в Саратов оказывается неопровержимым доказательством того, что Хлестаков едет (после ревизии) в Петербург.

Хлестаков-ревизор как нельзя более последовательно появляется в обманном, превратном мире города, оказываясь последним и самым полным выражением его обманности, когда обман оборачивается уже на себя и себя отрицает. Городничий и чиновники, превратив Хлестакова в обманного ревизора, обманывают его, обманываясь, таким образом, и сами. Происходит своего рода диалектический процесс «отрицания отрицания», наглядным выражением которого является знаменитая немая сцена. Эта сцена — вариант сцены из «Вия», изображающей нечисть, застигнутую дневным светом в окнах церкви, — символ отрицательного торжества истины.

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 416.

Поставим вопрос: где происходит это событие? Это событие может произойти и происходит только в целом комедии. Мы не можем, разумеется, здесь касаться собственно теоретических вопросов, но и обойтись вовсе без них мы также не можем. Поэтому ограничимся простой аналогией драмы с эпическим произведением.

В приводимой уже нами реплике Хлестакова пересекаются два различных фабульных плана (как в многочисленных эпизодах «Мертвых душ»), персонажами которых оказываются «государственный человек», играющий в вист с посланниками основных европейских держав, и «елистратишка», попадающий к себе на четвертый этаж. «Сверхъединство» государственного мужа и елистратишки осуществляется только в «целом комедии», а оно предполагает не только жизненное (изображаемое) событие, но и событие его изображения (исполнения). Событие исполнения, происходящее на уровне сюжета, — специфическое для драмы преломление события изображения, присущего всем трем родам литературы. «Сливаясь» в событие художественного произведения, событие исполнения и исполняемое жизненное событие и формируют целое комедии относительно которого являются оправданными такие определения, как «поэтическое», «драматическое», «комедийное».

Гротескным в приведенной реплике является не только объект изображения, но и реплика Хлестакова. Слово, изображающее государственного человека, и слово, изображающее елистратишку, соотносятся так же, как и объекты этих высказываний, то есть они звучат в двух различных сюжетных действительностях.

Основная фабула, персонажем которой является Хлестаков — мелкий чиновник, взаимодействуя с сюжетом, образует целое Хлестакова. Побочная фабула, персонажем которой является Хлестаков-ревизор, взаимодействуя со своим сюжетом, также образует целое Хлестакова.

Целое Хлестакова-ревизора — обманное, то есть целое отрицательной природы, которое, однако, обладает статусом реальности. Обманная ситуация — действительно, подлинно существующая мнимость. В основной фабульной действительности перед городничим и чиновниками Хлестаков как частное лицо. Оно принимается всеми за мнимое частное лицо, «за» которым прячется ревизор. Однако «за» Хлестаковым никого нет, пустое место. Но пустое место в контексте целого комедии не является простым отсутствием ревизора, напротив, это отсутствие в превратном, обманном мире го-

рода является положительной величиной. Обманувший себя городничий оказывается беззащитным перед истиной — настоящим ревизором (инкогнито которого действительно был Хлестаков — ревизор-оборотень) и каменеет в его «атмосфере», то есть в контексте «целого комедии». Настоящий ревизор — не лицо, а комедия как целое, в котором актуальными являются законы прекрасного, под действием которых происходит окаменение неистинного, безобразного. Действующими лицами этого — поэтического — события являются уже автор и читатель.

Нет уз святее товарищества!

В. Белинский, определяя отличительные черты характера произведений Гоголя, указывал, в частности, на «комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» (I, 284). Критик указал одновременно более общий момент — контрастность настроения: веселость переходит не просто в какое-то другое чувство, но именно в противоположное — грусть и уныние. Контраст для Гоголя — универсальный принцип, чувство — только одна из сфер (правда, чрезвычайно существенная) его действия. В «Шинели», например, этот принцип находит воплощение в изменении характера главного лица: после своей смерти Акакий Акакиевич Башмачкин из робкого чиновника превращается в агрессивного разбойника, наводящего ужас на всех значительных лиц Петербурга. В «Невском проспекте» этот же контраст разворачивается в двух противоположных характерах и двух противоположных фабульных линиях. И т. п.

В «Тарасе Бульбе» контраст также является принципом, организующим его форму, то есть способ разворачивания поэтического содержания произведения.

«В основу эпопеи, — пишет М. Храпченко в цитированной работе, — положена идея служения родине, глубокой преданности народу. Личная, любовная тема развивается лишь на определенном этапе повествования параллельно с его главным течением и является важным средством выражения общего замысла эпопеи»¹.

Итак, в «Тарасе Бульбе» развиваются «на определенном этапе» две темы, соотношенные по принципу контраста: тема общенародной жизни и тема жизни личной, частной, и это контрастное противопоставление тем является фактором развития поэтической идеи «служения родине, глубокой предан-

¹ Храпченко М. Б. Собр. соч., т. 1, с. 209.

ности народу». Наша задача и состоит в том, чтобы понять, каким образом контраст личного и общего обнаруживается в повести и почему он «является важным средством выражения общего замысла эпопеи».

Тема личной жизни в повести связана с образом Андрия, тема общей — с образами Тараса и Остапа. Сравнивая братьев, повествователь подчеркивает в Остапе те черты, которые представляют его «одним из лучших товарищей». Эти черты, что очень существенно, не выделяют его из круга товарищей как черты особенные, резко индивидуальные, они общи всему бурсацкому товариществу, по как бы сосредоточены, собраны в Остапе, образуя его личность. «Он редко предводительствовал другими в дерзких предприятиях — обобрать чужой сад или огород, но зато он был всегда один из первых, приходивших под знамена предприимчивого бурсака, и никогда, ни в коем случае, не выдавал своих товарищей. Никакие плети и розги не могли заставить его это сделать. Он был суров к другим побуждениям, кроме войны и разгульной пирушки; по крайней мере, никогда почти о другом не думал» (II, 42).

В Андрии, напротив, выделяются те стороны личности, которые изображают ее как особенную. «Он был изобретательнее своего брата; чаще являлся предводителем довольно опасного предприятия и иногда с помощью изобретательного ума своего умел увертываться от наказания, тогда как брат его Остап, отложив всякое попечение, скидал с себя свитку и ложился на пол, вовсе не думая просить о помиловании. Он также кипел жаждою подвига, но вместе с нею душа его была доступна и другим чувствам. Потребность любви вспыхнула в нем живо, когда он перешел за восемнадцать лет» (II, 42—43).

Остап дан как тип, Андрий — как личность. Контраст характеров переходит в контраст их фабульных линий. Андрий оказывается персонажем смешных и унижительных для него происшествий: его бьет кнутом возница, он падает в грязь, над ним смеются, наконец, его колотит дворня ковенского воеводы, то есть с ним случается то, что не может произойти с героем эпопеи, но зато постоянно происходит с героем авантюрного романа.

Все отмеченные моменты изображены как необходимо связанные с чувством любви к прекрасной полячке. И встречается она ему в стороне от общей жизни бурсаков — когда он бродит в одиночестве по Киеву. Очень существенно, что любовь в Андрии вспыхивает в тот момент, когда он нахо-

дится в двусмысленном положении перед своей будущей возлюбленной: с одной стороны, в яростном порыве он показывает «безумную смелость» и физическую мощь, остановив за колесо колымагу какого-то польского пана, но противостоит этому порыву, с другой стороны, не нечто равнодстойное, а робость возницы, который, «опасаясь разделки, ударил по лошадям», и Андрий шлепнулся «прямо лицом в грязь» (II, 43). Проявление смелости и силы приводит к результату, унижающему и профанирующему эти качества; они, вместо того чтобы приводить в восхищение, оказываются осмеиваемыми. Над Андрием смеется прекрасная полячка, эта любовь начинается со смеха, как бы зарождается в смехе, и сопровождается им до самой казни Андрия: издевательские вопросы Тараса — одна из разновидностей смеха, смеха уничижительного.

Гоголь, как видим, дает параллельные характеристики братьев, общее и частное показаны как два различных начала, еще не вступившие между собой в открытый конфликт. Но Андрий уже здесь становится персонажем отдельной фабульной линии, которая начинается в стороне от общего всем героям события, как бы на его периферии. Эта линия — частная, интимная, в ней изображены личные отношения двух героев, то есть такие отношения, которые не могут развиваться публично, «на людях». Сама автономность отношений Андрия и полячки и как бы независимость их от отношений всеобщих чревата конфликтом: это говорит о том, что отношения этих двух лиц строятся совсем на другом принципе, чем отношения общие. Зарождение внутри жизни общенародной жизни частной, независимой от общей не только фактически, но и принципиально, ограничивает сферу всеобщей жизни и тем самым покушается на ее всеобщность, так как ограниченная всеобщность перестает быть всеобщностью по существу. Но этот принцип частной жизни, противопоставив себя принципу всеобщей жизни, должен отстаивать себя в борьбе с ним. Открытая вражда — только одна из форм этой постоянной и упорной борьбы, ведущейся на протяжении всей повести. Более активной, хотя скрытой формой враждебности двух начал является подчеркнутое несоответствие между внутренним значением некоторого события и его восприятием, отражением в сознании свидетелей и участников события.

Наиболее ярко это несоответствие проявляется в сцене казни Остапа. Совершенно очевидно, что для самого Остапа, запорожцев и Тараса казнь означает нечто иное, чем для со-

бравшихся зрителей. Для Остапа это как бы продолжение и достойное завершение его служения родине и товариществу; для зрителей это — развлечение. Один из зрителей, «молодой шляхтич или казавшийся шляхтичем», объясняет «коханке» своей, Юзысе, что такое казнь. «Вот это, душечка Юзыся, — говорил он, — весь народ, что вы видите, пришел затем, чтобы посмотреть, как будут казнить преступников. А вот тот, душечка, что, вы видите, держит в руках секиру и другие инструменты, — то палач, и он будет казнить. И как начнет колесовать и делать другие муки, то преступник будет еще жив; а как отрубят голову, то он, душечка, тотчас и умрет. Прежде будет кричать и двигаться, но как только отрубят голову, тогда ему не можно будет ни кричать, ни есть, ни пить, оттого, что у него, душечка, уже не будет больше головы». Повествователь при этом замечает, что «он ей растолковал совершенно все, так что уже репнительно не можно было ничего прибавить» (II, 135). Разъяснение это обращает на себя внимание своей прозаичностью, доведенной до возможного предела, и потому представляющемся комичным.

Собравшийся народ для Остапа и его товарищей также означает совершенно иное, чем он является для самого себя. Для запорожцев это «еретики» и «нечестивые», то есть враги, которые представляются активными лицами в этом событии, а казнь — деяние этих людей, последнее событие (для Остапа и его товарищей) в продолжающейся борьбе между «еретиками» и «христианами». Для народа же, собравшегося на площади, казнь — это зрелище, а сам он — зритель. Воспринимается это зрелище с сугубо прозаической точки и сугубо прозаическими людьми, которые не являются ни еретиками, ни нечестивыми, а просто теми, «которые на весь мир и на все, что ни случается в свете, смотрят, ковыряя пальцем в своем носу» (II, 134).

Зрители в кругозоре Остапа и запорожцев являются «врагами» (а казнь, соответственно, акт вражды); Остап, увиденный глазами Юзыси, означает «преступника», которому палач будет «делать муки», или — с точки зрения мясника, наблюдающего «весь процесс с видом знатока», — просто человеческое тело, которое «разделявает» палач-специалист при помощи секиры и других «инструментов». Остап «героизирует» зрителей, зрители «прозаизируют» Остапа и все событие казни. Столкновение двух противоположных устремлений: героизации и прозаизации действительности — также является формой столкновения двух противоположных на-

чал, общего и частного, героического и прозаического. Казнь Остапа — событие, героическое по своей сущности, но совершающееся в формах, не соответствующих этой сущности, — в формах прозаической жизни. Проявление «душевной немощи» Остапом — не следствие его личной слабости, это выражение страдания самого героического, окруженного и сдавленого прозой. Остап изъят из стихии героической жизни и «загнан» в стихию жизни прозаической. В прозаической жизни он не герой и не злодей, а предмет любопытства собравшихся зевак; он не выносит не мук, а тесноты кругозора человека, взирающего на мир, «ковыряя пальцем в своем носу». Своим откликом Тарас как бы прорывает этот кругозор, восстанавливает героическое состояние мира, отвечающее эпическому герою, возвращает жизни и смерти их героический смысл.

В сцене казни Остапа и сцене знакомства Андрия с прекрасной полячкой, при явном их различии как индивидуальных событий (и по настроению, и по степени значительности и др. моментам), между ними есть определенное типологическое сходство. Мы отмечали, что бешеному порыву Андрия противостоит прозаическая боязнь «разделки» возницы; героическому смыслу поведения Остапа противостоит позиция человека, для которого казнь — развлечение, любопытное зрелище. В обоих случаях имеет значение не только сам смысл героического, но и «переосмысление» его в прозаическом жизненном контексте. Для возницы поступок Андрия — не то, что для самого Андрия, и верх берет именно тот смысл, который важен для возницы. Но ведь смысла, на который ориентируется прозаический герой (возница), в поступке Андрия не было. В этом все дело: прозаический смысл как бы отменяет смысл поступка Андрия (героический по своему характеру) и сообщает ему свой, в контексте которого героический порыв приводит к смешному (вполне прозаическому) результату. Эта прозаизация героического закрепляется в смехе прекрасной полячки, бывшей зрительницей этого события.

Зрители в сцене казни Остапа, не воспринимая героического смысла события казни, тем самым как бы уничтожают, отменяют этот смысл, а Тарас снова его восстанавливает. Таким образом, наряду с фабульным (жизненным) событием происходит событие, не менее существенное, — борьба за смысл, героическое или прозаическое содержание того или иного поступка, действия.

Еще раз подчеркнем: Гоголь изображает точку зрения

воспринимающего лица не как только понимающую и осмысливающую, не как представляющую только внутреннее, личное самочувствие данной личности, именно так — в силу индивидуальных особенностей — воспринимающей некоторое событие, но как точку схождения, как средоточие тех же самых свойств объективной действительности, в которой совершается само воспринимаемое событие.

Андрій частное событие замечает и переживает с частной, отвечающей этому событию, точки зренья. Она причастна той сфере, которая является «своей» для матери Остапа и Андрия и совершенно чужда Тарасу. В самом начале повести Тарас изображен в этом круге семейной, домашней жизни. У читателя остается от него двойственное впечатление, которое, на наш взгляд, отвечает авторскому намерению. С одной стороны, Тарас вызывает чувство симпатии своей удалью, решительностью и т. п. Вместе с тем эти же качества, сформированные «тяжелым XV веком», в мирной домашней жизни оборачиваются упрямством и деспотизмом. Раззадорившись за столом, Тарас меняет свое намерение отправить сыновей на Сечь через неделю и решает сам ехать вместе с ними завтра же утром. «Какого дьявола мне здесь ждать? Чтоб я стал гречкосеем, домоводом, глядеть за овцами да за свиньями да бабиться с женой? Да пропади она: я козак, не хочу! Так что же, что нет войны? Я так поеду с ними на Запорожье, погулять. Ей-богу, поеду! — И старый Бульба мало-помалу горячился, горячился, наконец, рассердился совсем, встал из-за стола и, приосанившись, топнул ногою. — Завтра же едем! Зачем откладывать! Какого врага мы можем здесь высидеть? На что нам эта хата? К чему нам все это? На что эти горшки? — Сказавши это, он начал колотить и швырять горшки и фляжки» (II, 34).

Поведение Тараса выглядит здесь почти капризным, но, однако, читатель сочувствует его порыву; смех, сопровождающий сцену, одобрительный, но вместе с тем и как бы несколько снисходительный: читателя не вполне увлекает азарт Тараса, и он сохраняет стороннюю позицию, а со стороны точки зренья Тарас в своем решительном порыве представляется смешным.

Но настроение читателя мгновенно меняется, когда он из следующего же абзаца узнает, как восприняла решение Тараса мать Остапа и Андрия. «Она не смела ничего говорить; но, услыша о таком страшном для нее решении, она не могла удержаться от слез; взглянула на детей своих, с которыми угрожала ей такая скорая разлука, — и никто бы не мог

описать всей безмолвной силы ее горести, которая, казалось, трепетала в глазах ее и судорожно сжатых губах» (II, 34). Но ведь это чувство и есть то самое, которое для Тараса вполне исчерпывается словом «бабиться». Но чтобы сочувствовать материнскому горю, необходимо отказаться от «козацкой» точки зрения, перестать быть козаком.

В поступке Тараса открывается, с точки зрения частной, домашней, иной — горестный — смысл. Но смыслы эти не вступают в данном случае в единоборство между собою: Тарас вовсе не знает иного смысла своего решения, кроме козацкого, а жена видит в нем только проявление его упрямства, между тем как тут именно эпический по своему внутреннему достоинству поступок, только «переосмысленный» прозаическим бытом и проявляющийся в нем как каприз. Поступок Тараса предстает как каприз не в личном сознании его жены, а в самом деле является таковым — в сфере частной жизни. Сама жизнь как бы расслоилась на героическую и прозаическую, общую и частную.

Гоголь изображает мир в то время, когда он переходит из героического состояния в прозаическое, и эти состояния находятся как бы в некотором колеблющемся равновесии. Они, эти состояния, не переживаются миром поочередно, они активно враждебны, хотя никогда эта вражда не проявляется в *прямом* столкновении прозы и героики. Персонажи, принимающие участие в одном событии, происходящем в одном времени и пространстве, вместе с тем действуют в различных временах и различных событиях.

Так, Андрий, погнавшийся за козаками, вдруг оказывается перед Тарасом. Гоголь вводит в этот момент сравнение, представляющееся, по-видимому, неуместным, так как событие, во-первых, само по себе совершенно понятно и не нуждается в разъясняющих сравнениях; во-вторых, сравнение только осложняет фабульное событие, так как вводит совершенно иные смысловые ориентиры, переводит отношения отца и сына на почву, далекую от происходящего в этот момент действия и чуждую ему настолько, что, кажется, способно скорее затемнить его, чем прояснить.

«Так школьник, неосторожно задравши своего товарища и получив за то от него удар линейкою по лбу, вспыхивает, как огонь, бешеный выскакивает из лавки и гонится за испуганным товарищем своим, готовый разорвать его на части, и вдруг наталкивается на входящего в класс учителя: вмиг притихает бешеный порыв и упадает бессильная ярость. Подобно ему, в один миг пропал, как бы не бывал вовсе, гнев

Андрия. И видел он перед собою одного только страшного отца» (II, 118).

Гоголь здесь намеренно допускает явный анахронизм: отношения школьника и учителя взяты совершенно из другой эпохи — из времени Ивана Федоровича Шпоныки; а не Тараса Бульбы. И эта разновременность двух событий — сравниваемого и сравнивающего — очень важна для поэтической идеи произведения, так как испуг Андрия вполне соответствует тому глубоко прозаическому времени, из которого взято сравнение. Поведение Андрия прозаично, несмотря на его силу и удаль: и сила, и молодечество, и красота Андрия прозаичны по своему качеству; эти достоинства — достоинства не «товарища», а любовника. Для Андрия они приобретают смысл и ценность только в пределах тех отношений, что связывают его с прекрасной полячкой, а не с родиной и товарищами. Сравнение и указывает, что здесь сталкиваются не два противника в одном времени и одном событии, но сталкиваются сами времена.

Если для Андрия обесмысливаются понятия родины, веры, товарищества, то для козаков они являются теми жизненными формами, в которых совершается все их бытие.

Именно потому, что лицо и «запорожец» совпадают в Тарасе, он и не выдерживает брани гайдука, когда пытается при помощи Янкеля и Мардохая спасти Остапа. Тарас не может даже помыслить скрыть свой гнев ради спасения сына, так как если оскорблено бранью гайдука его достоинство козака и христианина, то теряют смысл и форма отношения отца и сына. Тарас не выдерживает своей роли иностранного графа, и из-под графской одежды показывается козак сразу же, как только гайдук задевает козацкую честь.

Событие неадекватного восприятия прозаическим сознанием героического события и есть своеобразная акция прозаического мира против мира героического, форма столкновения двух правд и, следовательно, событие столкновения двух миров. Правда героического мира превращается в неправду в контексте мира прозаического — вот это превращение и есть форма гибели героического. Остап, спасенный от смерти средствами прозаического мира (жидами), может быть спасен как прозаическое существо. Спасение Остапа не удалось не потому, что Мардохая изменила его неслыханная предприимчивость и изворотливость, а потому, что Остап — как эпическое лицо — несоизмерим с деньгами как мерой вещей меркантильного мира. Причина не в охраняющих Остапа гайдуках, а в самом Остапе. Он может спасти себя

(или его могут спасти, что одно и то же) только ценой переступления героического: само спасение оказывается разновидностью превращения героического в прозаическое. Дело тут также и не в выборе: такого выбора Остап не делает не потому, что не представляется такой возможности, такой возможности потому и не представляется, что для Остапа не существует самого выбора. Смерть Остапа — героическая смерть, последнее и самое высокое событие его героической жизни.

Итак, в «Тарасе Бульбе» изображены различные состояния мира: героическое и прозаическое, однако они не сменяют друг друга, а существуют одновременно. Остап и Андрий живут в одном времени, если брать время как природную, физическую категорию, но они оказываются разновременными героями, если время взять в его ценностном смысле — как время *человеческого* бытия. Тогда окажется, что Остап живет в героическом (эпическом) времени, Андрий — в прозаическом (романном). Главные события этих различных времен также различны: для героического — битва, для прозаического — любовь (а битва — эпизод). Тарас и Остап — герои эпопеи. Андрий — герой романа. Тема личной жизни активно взаимодействует с темой жизни общенародной, героической, образуя ситуацию, в которой возникает и разрешается нравственно-этический конфликт повести. Этот конфликт может быть изображен только в жанре, «сопрягающем» начала двух противоположных жанров: эпопеи и романа — в один — «роман-эпопею» (или, как называл его сам Гоголь, «малую эпопею»).

ГОГОЛЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Будьте не мертвые, а живые души.

П. В. Гоголь. Письма, т. IV. Ред.
В. П. Шенрока. Спб., б. г., с. 424.

...Ненависть иногда бывает только особою
формою любви.

В. Г. Белинский — К. Д. Кавеллину,
22 ноября 1847 г. — XII, 433.

1

Создатель светлых и радостных «Вечеров на хуторе близ Диканьки», исполненного могучего лирического порыва, героико-патриотического «Тараса Бульбы», автор «Ревизора» и «Мертвых душ», в которых он не побоялся вывести перед глазами своих современников всю «страшную, потрясающую тину мелочей», обволакивающих душу человека в мире корысти и социальной несправедливости, Гоголь по праву завоевал в XIX веке мировую славу. Его произведения переведены сегодня на все языки, их любят, читают во всех частях света, во всех уголках земного шара.

Младший друг и современник Пушкина (которого Гоголь первый назвал русским национальным поэтом), его преемник в истории русской литературы, Гоголь объединил в своем творчестве гений двух братских народов нашей страны — русского и украинского, навсегда прочно связанных общностью происхождения, культуры и исторической судьбы.

Пушкин-прозаик, по выражению П. А. Вяземского, сторожил в себе поэта¹. Его проза — классический образец художественной строгости и лаконичности. Гоголь же, по верному замечанию современного советского украинского писателя О. Гончара, сообщил русской прозе невиданное до этого широкое, свободное дыхание. Каждодневное и будничное он смело соединил с ярким и праздничным, обыденное с исключительным, реальность с фантастикой. Великий сатирик и обличитель, он был также гениальным лириком, тонко и проникновенно умевшим чувствовать красоту родной природы, величие человеческого духа. Гоголь воспел героическое прошлое казачества, рыцарскую преданность его лучших лю-

¹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 2. Спб., 1879, с. 375.

дей отечеству, их готовность стойко бороться до конца и пожертвовать жизнью за интересы родины. И вместе с тем в величественном, песенном образе бесстрашно несущейся, устремленной вперед птицы-тройки он выразил гордую уверенность в великом будущем своей страны и народа.

Фольклорные образы и сюжеты, почерпнутые из песен, преданий, народных дум, вступили в произведениях Гоголя в органическую связь с суровым и жгучим жизненным реализмом, образовав неповторимый художественный синтез удивительной красоты и гармонии. В творчестве Гоголя неразрывно соединились страстная любовь к прекрасному в человеке и гневный, беспощадный протест против всего, что уродует и искажает жизнь общества и образ человека, — против «кипящей меркантильности», «электричества чина и капитала», против общественной пошлости в любых — открытых и скрытых — формах ее проявления. Обладая редким даром распознавать уродливое, смешное и пошлое в жизни человека и общества, в какие бы личины оно ни рядилось и какие бы внешне «благопристойные» формы ни принимало, Гоголь смело и дерзко выставил его на всенародные очи и казнил своим веселым и в то же время гневным, карающим смехом.

Пушкин сочувственно приветствовал первые шаги Гоголя в литературе. Горячими поклонниками Гоголя и обличительного, социально-критического гоголевского направления были Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский. Без бессмертных гоголевских образов нельзя представить себе всего позднейшего развития передового русского искусства — живописи, музыки, литературы, как литературы и искусства украинского и всех славянских народов. Его великие произведения, неповторимые светлого, озорного и смелого народного юмора, глубокой правды, гуманизма, страстного искания социальной справедливости, согретые теплотой и участием к простому, маленькому человеку, проникнутые горячей любовью к народу, беспощадной враждой ко всему тому, что мешает его счастью, задерживает умственное и нравственное развитие общества и каждого отдельного человека, стали вдохновляющим примером для Некрасова и Шевченко, Островского и Щедрина, Тургенева и Гончарова, для Лескова, Достоевского, Чехова¹, для Яна Неруды, Галека и

¹ См. об этом: Бердников Г. Гоголь и Чехов. — Вопросы литературы, 1981, № 8, с. 124—163 (там же указана более ранняя литература вопроса).

Врхлицкого в Чехии, для Любена Каравелова, Христо Ботева и Ивана Вазова в Болгарии, Бронислава Нушича в Югославии, для Гувима и Владислава Броневского в Польше, для Шолохова, Федина, Леонова, Зощенко, Булгакова и других классиков, как и современных представителей советской литературы и литератур всего мира.

Широкий диапазон творческого воздействия Гоголя на писателей Советской Белоруссии (Я. Колас, Кондрат Крапива, Кузьма Черный и др.) и особенно на советскую украинскую литературу, где высокая романтика Гоголя нашла продолжение во вдохновенной революционной романтике Ю. Яновского, его юмор — в творчестве О. Вишни и ряда других украинских советских сатириков и юмористов, а его лирическая патетика, глубокое чувство органической связи с родной землей, ее народом, его языком, народным взглядом на мир в новых условиях социалистической действительности стали могучим нравственным ориентиром в творчестве таких видных представителей современной украинской прозы, как О. Гончар.

Писатель-гражданин, с ранних лет мечтавший посвятить свою жизнь служению общественному благу, Гоголь нашел осуществление этого идеала в литературной деятельности. Его творчество навсегда останется в глазах позднейших поколений примером мужественного, взыскательного писательского служения родине. Это превосходно показано в работах советских исследователей гоголевского творчества — В. В. Гиппиуса, Г. А. Гуковского, М. Б. Храпченко и других.

Благодаря окрыленности гоголевской мечты, его горячей влюбленности в человека и человеческую жизнь, преданности писателя родине, разящей силе переливающегося и искрящегося, всегда заразительно веселого и в то же время беспощадного гоголевского смеха, умению возвести — по собственному выражению писателя — характеры своих героев, как привлекательных и величественных, так и вызывающих у нас негодование и отвращение, в «перл создания», сотворенные им художественные образы и типы и сегодня остаются для нас могучим орудием познания жизни, служат великому делу борьбы за правду за мир и социализм. Представляя собой бесценное общее национальное достояние русской и украинской культур, они в то же время составляют неотъемлемую часть культуры всего человечества.

Широки и многообразны связи Гоголя с родной украинской культурой.

В «Книгу всякой всячины» — тетрадь, которую он юношей завел в Нежине и которая заполнялась с 1826 по 1832 год, Гоголь заносит «Лексикон малороссийскій», список наиболее распространенных украинских имен, украинскую «Виршу, говоренную гетьману Потемкину запорожцами за светлый праздник воскресения», выписки из поэмы И. П. Котляревского «Енеїда», заготовленные молодым писателем винок, для эпиграфов, описание украинских народных преданий, обычаев, обрядов, игр и увеселений, названия традиционных народных костюмов и блюд украинской народной кухни, список украинских пословиц, поговорок и других народных речений и т. д. Весь этот материал, как и этнографические сведения, почерпнутые из писем и рассказов матери, родных, нежинских товарищей, Гоголь — в качестве дополнения к своим личным наблюдениям — использовал в работе над украинскими повестями. Особую роль в их творческом создании сыграли комедии Гоголя-отца, традиции украинского фольклора и народного театра в самом широком смысле слова. Замечательную характеристику украинских народных песен Гоголь дал в статье «О малороссийских песнях», вошедшей в «Арабески» (1835): «Песни малороссийские могут вполне назваться историческими, потому что они не отрываются ни на миг от жизни и всегда верны тогдашней минуте и тогдашнему состоянию чувств. Везде проникает их, везде в них дышит эта широкая воля козацкой жизни... На всем печать чистого первоначального младенчества, стало быть и высокой поэзии. Изложение песней их, как женских, так и козацких, почти всегда драматическое — признак развития народного духа и деятельной, беспокойной жизни, долго обнимавшей народ» (VIII, 91—94). Апофеозом этой «деятельной, беспокойной жизни» явился «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Тарас Бульба», статья «Взгляд на составление Малороссии» (1833—1834), незавершенная драма «Выбритый ус» (1839—1841). В то же время в таких повестях миргородского цикла, как «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», Гоголь дал незабываемые, проникнутые теплым юмором и глубокой печалью, картины современной ему провинциальной помещицкой и городской украинской жизни, взятой как в ее комических, высоких и трогательных, так и в мрачных, трагических моментах и эпизодах.

В начале 1830-х годов Гоголь усиленно собирает и пристально изучает материалы по истории Украины. В 1834 году он печатает объявление, где просит всех, «имеющих ка-

кпе бы то ни было материалы: записки, летописи, повести бандуристов, деловые акты, особливо относящиеся к первобытной Малороссии», дать ему возможность ознакомиться с ними и использовать в своей будущей «Истории Малороссии». Здесь Гоголь формулирует и цели своего труда, которым занимается «около пяти лет»: «каким образом отделилась эта часть России; как образовался в ней этот воинственный народ, козаки, означенный совершенною оригинальностью характера и подвигов; как он три века с оружием в руках добывал права свои и упорно отстаивал свою религию; наконец, как нечувствительно исчезало воинственное бытие его и превращалось в земледельческое; как мало-помалу вся страна получила новые взамен прежних права и наконец совершенно слилась с Россиею» (IX, 76—77). Эта программа и сегодня поражает своей широтой.

Во время своих занятий русской и всеобщей историей в 30-х годах Гоголь уделяет особое, пристальное внимание истории славянства. Географическое положение Восточной Европы, общие особенности истории славянских народов, черты их национального характера, «Происхождение славян», «Ипотезы о славянах. Их следы», «Давность существования славян», «Славяне на русской земле», «Западные славяне», «О славянах древних. Из византийских хроник», «Славянская мифология» — таково содержание и заголовки заметок и выписок Гоголя 1834—1835 годов для его университетских лекций, относящихся к древнейшей и позднейшей истории славянства (IX, 29—43). Фрагменты эти свидетельствуют о том, как разнообразен был круг интересов Гоголя, связанных с историей славянских народов, какое значение Гоголь — историк и художник — придавал их пламенной и этнографической общности, как и проблеме позднейшего взаимодействия разных, но близких друг другу по языку и происхождению славянских культур.

И не случайно в XIX веке наследие Гоголя вдохновляло писателей славянских стран на борьбу против феодализма, за национальное освобождение и развитие своей национальной-самобытной культуры, способствуя в то же время росту сознания исторического единства и взаимосвязи славянства. В нашем же, XX веке оно стало не только важным духовным орудием в борьбе человечества против власти капитала и классового гнета, но и служит в странах социализма преодолению пережитков прошлого, воспитанию новых, высокогуманных норм общественного поведения и морали.

Характерной чертой Гоголя — человека и художника — был его писательский общественно-нравственный максимализм.

«Для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного — он знает только безмерное и бескопечное, — писал в начале XX века Валерий Брюсов. — Если он рисует картину природы, то не может не утверждать, что перед нами что-то исключительное, божественное; если красавицу, то непременно небывалую; если мужество, — то неслыханное, превосходящее все примеры; если чудовище, — то самое чудовищное из всех, рождавшихся в воображении человека; если ничтожество и пошлость, то крайние, предельные, не имеющие себе подобных»¹.

Выросший под сильным влиянием эстетики и поэтики натурализма рубежа XIX—XX веков, а потому никогда не преодолевший до конца представление о реализме как об изображении «серенькой»², «обыденной» жизни, Брюсов, как и многие из его современников из лагеря русского символизма и декадентства (в том числе В. В. Розанов и Д. С. Мережковский), был готов на основании того, что Гоголь смотрел на жизнь другими глазами, чем Бабарыкин или Попенко, отрицать реализм Гоголя. Он доказывал, что взгляд Беллинского и Чернышевского на Гоголя как на «последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность»³, был глубоким заблуждением. «...Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружающей его среды, оставался мечтателем, фантастом и в сущности изображал в своих произведениях только идеальный мир своих видений»⁴, — утверждал Брюсов. «В жизни, как и в творчестве, он не знал меры, не знал предела — в этом и было все его своеобразие, вся его сила и вся его слабость. Все создания Гоголя — это мир его грезы, где все разрасталось до размеров невероятных, где все являлось в преувеличенном виде или чудовищно ужасного или ослепительно прекрасного»⁵. Подобный взгляд на Гоголя, обоснованный Розановым и Брюсовым, в настоящее время утверждает гарвардский ученый Д. Фангер и многие другие западные историкотворчества русского писателя.

¹ Брюсов В. Исследователь. К характеристике Гоголя. М., 1909, с. 11.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 33.

В действительности, именно страстное неприятие Гоголем «серенькой», «обыденной» жизни как извечной будто бы «нормы» человеческого бытия было самой сильной стороной его глубоко реалистического творчества. Он хотел видеть жизнь не «серенькой», а яркой и самобытной. А потому так горячо ненавидел общественную пошлость и лицемерие и непримиримо боролся с ними. Однако ненависть Гоголя к общественному уродству, желание его видеть Россию и русского человека прекрасными и могучими отнюдь не делали Гоголя мечтателем, погруженным в царство субъективных грез и фантазий, как ошибочно полагал Брюсов. Мечты Гоголя о прекрасном обществе и прекрасном человеке, умение его видеть, что зло и пошлость правых николаевской России делали ее миром «мертвых душ», были неразрывно связаны с общественной непримиримостью писателя к этому явлению, то есть с самой сердцевинной его великого реалистического искусства.

Гоголь был бескомпромиссен в своих требованиях к человеку и обществу. И в этом-то как раз и состоит не слабость, а величайшая сила Гоголя — человека и писателя. Там, где другие видели всего лишь обыденную, «серенькую» жизнь, которая «всегда» была и «всегда» будет, Гоголь видел величайшее общественное зло, омертвление и извращение всех основ бытия. И для того, чтобы показать своим читателям истинные размеры этого зла, ими не осознанного, он должен был рисовать не обыденные фигуры «средних» людей, в которых добро мирно уживается со злом, а гротескно-уродливые образы плюшкиных, маниловых и чичиковых.

В том, что мир добра у Гоголя поражает своей «безмерной» (по выражению Брюсова), ослепительной, спящей красотой, а мир зла представлен без всякого смягчения, в своем столь же «безмерном», подлинном, пугающем и отталкивающем безобразии, на деле состоит не понятое Брюсовым величие Гоголя-художника, безоглядно смелая бескомпромиссность его реализма. Подобно своему великому последнику — Чехову, Гоголь верил в то, что в человеке все должно быть прекрасным; если же в окружающем писателя обществе дело обстоит иначе, истинный реализм требовал, в понимании Гоголя, назвать возвышающую душу светлое — светлым, а злое и черное — черным.

В последние годы и за рубежом, и у нас порою предпринимались бесплодные попытки «пересмотреть» и «уточнить» издавна сложившийся и бесспорно верный в своей основе

взгляд на трагедию позднего Гоголя, выдвинутый Белинским, а впоследствии развитый Чернышевским. Между тем отрицательный приговор, вынесенный Белинским и Чернышевским гоголевским «Выбранным местам из переписки с друзьями», был принят — и об этом не следует забывать — самим Гоголем.

Растерявшийся в первую минуту после получения письма Белинского и стремившийся своими оправданиями смягчить удар, нанесенный ему критиком, Гоголь уже вскоре со свойственным великому писателю нравственным бесстрашием осудил «Выбранные места» (несмотря на содержащиеся в них отдельные блестящие страницы, посвященные русской литературе) как попытку идти ложным путем. Все свои надежды Гоголь отныне возложил на второй и третий тома «Мертвых душ», надеясь, что в них ему удастся убедительно выразить то, что он не смог выразить в «Выбранных местах». Но, как постепенно, после долгих и мучительных сомнений и колебаний понял Гоголь, второй том «Мертвых душ», при всех свойственных ему блестящих художественных находках, также не оправдал авторских надежд и ожиданий. И во время чтения глав этого тома А. С. Хомякову и Ю. Ф. Самарину писатель, по свидетельству Самарина, не мог подавить в себе мучительного сознания, что второй том «Мертвых душ» «ниже первого», ибо Гоголь в нем «начинал подрывать действительность»¹. И именно это сознание заставило Гоголя перед смертью уничтожить рукопись последней редакции второго тома «Мертвых душ». Ибо Гоголь, не признавая компромисса между правдой и ложью, не мог примириться с подобным компромиссом и в собственном творчестве. В этом также состоит одно из проявлений того общественно-нравственного максимализма Гоголя, от которого неотделимы его писательская судьба и художественный подвиг. Встав на путь духовного компромисса с николаевской Россией, Гоголь ощущал, что путь этот уводит его в сторону от художественной и общественной правды, но причину этого он видел не в ложности избранного им пути, а в своем личном человеческом несовершенстве. Так в самой жизненной трагедии Гоголя, в тех мучительных сомнениях, которые привели к его угасанию и смерти, — и это правильно понял Чернышевский — проявилось свойственное Гоголю высокое понимание его общественного и писательского долга, не

¹ Ю. Ф. Самарин — А. О. Смирновой. 3 октября 1863 года. — Вопросы философии и психологии, 1903, кн. IV (69), с. 681.

знающая пощады и снисхождения требовательность к себе, глубоко национальный по своему духу, близкий этике русских народных масс нравственный максимализм¹.

2

В своей незавершенной статье «Петербургская сцена в 1835 — 1836 годах» Н. В. Гоголь дал поразительную по глубине характеристику сущности борьбы классицизма и романтизма в литературе 1820—1830-х годов.

«...Что такое было то, что называли романтизм? — спрашивает здесь Гоголь. — Это было больше ничего, как стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних... Публика была права, писатели были правы, что недовольны прежними пьесами. Пьесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пьесы слишком чуждо, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку» (VIII, 553—554). Писатели эпохи классицизма, утверждал Гоголь, стремились построить действие по образцу античной драмы. Так, Мольер составлял свои сюжеты «по плану Теренция», хотя и изображал в них лиц, имеющих «странности и причуды его века». Романтики — в противоположность драматургам эпохи классицизма — поняли, что общественная жизнь их времени непохожа на жизнь древнего мира, а следовательно, формы античной драмы, которым подражали писатели классицизма, непригодны для новейшей драматургии. Результатом этого было разрушение старых драматических форм, «несвойственных» современности, ее «нравов и обычаев», что было исторической заслугой романтиков. Но, сломав прежние формы, романтики не смогли заменить их другими, создав в литературе и на сцене «хаос». Современный ему великий писатель, считал Гоголь, должен преобразить этот «хаос» новых идей и форм в «отчетливое, ясное, величественное», подлинно классическое создание.

¹ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 648. Чернышевский писал здесь: «В аскетических письмах Гоголя веет... дух ослепленного экстаза, — дух, побуждавший некогда спбских раскольников сожигаться добровольно в домах своих, с восторженными гимнами о спасении ими приобретаемом через муки смертные».

Как на задачу «нынешней драмы» в противовес драматургии XVIII — начала XIX века Гоголь указал на «стремление вывести законы действий из нашего же общества». Если драматурги эпохи классицизма не стремились вывести законы драмы «из своего времени», пользуясь готовыми, античными традициями, если романтическая мелодрама обратилась к «исключениям», «странностям», «безобразию» в своей погоне за «эффектом», то путь, ведущий к созданию реалистической драмы и реалистической литературы вообще, для Гоголя был связан с познанием основных «элементов» общества, его скрытых «законов» и движущих сил. Только на этом пути могла быть создана, по мнению Гоголя, реалистическая драматургия и проза XIX века.

Утверждение, что реалистическая литература должна быть построена как по содержанию, так и по форме на основе глубокого познания «законов» современного общества, привело Гоголя к выраженной в «Театральном разезде» мысли об историческом характере всех элементов художественной формы, тесно связанных с особенностями общественного быта каждой эпохи. Гоголь подчеркивает здесь, что в подлинно реалистической драматургии завязка¹ не должна носить условного, вневременного, «вечного» характера. Она должна определиться историческим своеобразием изображаемой жизни, ее «стилем», ее характерными тенденциями.

Гоголь замечает, что в большинстве современных ему пьес в центре стоит любовная интрига. Но интрига эта зачастую на деле лишена живого человеческого интереса, перестала быть содержательной, превратилась в механическую пружину действия, в дань условной традиции. В противовес этому Гоголь требует, чтобы драматическая форма была насквозь содержательна, а это возможно только в том случае, если драматическое действие, самая форма драмы отражают существенные стороны современной действительности.

Ведущие тенденции общественной жизни своего времени Гоголь раскрыл в знаменитой характеристике русской действительности 30—40-х годов, полной полемического смысла и глубокой проницательности: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отметить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют

¹ Под «завязкой» Гоголь имеет в виду не только завязку, в собственном смысле слова, но и вообще интригу, развитие сюжета.

электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» (V, 142). Таковы «законы» современного ему общества, из которых, по мысли Гоголя, должен был исходить писатель-реалист его эпохи, чтобы создать выражающие ее, адекватные ей новые образы и сюжеты.

Размышления Гоголя относились не только к драматургии, но имели более широкое значение, касались, в сущности, всей литературы XIX века. Если для Лермонтова-романиста главным предметом интереса был анализ сложных душевных противоречий героя, представителя своего времени, то Гоголь, создавая «Мертвые души», шел по иному пути. Он широко осветил в своей эпопее жизнь человека «толпы», обрисовал страшную картину повседневного существования помещиков, чиновников и всех «мертвых душ» николаевской феодально-крепостнической Руси. Этим Гоголь открыл перед русской литературой и русским романом возможность аналитического, критического изображения не только жизни передовой, мыслящей и чувствующей личности, но и жизни «толпы», возможность изображения широкой картины различных социальных типов и слоев русского общества XIX века.

При этом в произведениях Гоголя существует не только «микромир» отрицательных персонажей со своими географическими горизонтами, своим особым «временем» и «пространством». Этому узкому и душному миру в «Ревизоре» и «Мертвых душах» противостоит широкий и вольный мир русских просторов, мир, несущийся вперед гоголевской «тройки» с его безграничным историческим и географическим кругозором, обращенностью не только к прошлому и настоящему, но и к будущему.

Хотя на поверхности мира, изображаемого Гоголем, господствует неподвижность, прерываемая время от времени приездом самозванного либо несамозванного «ревизора», глубина изображаемого автором житейского моря отнюдь не неподвижна. Скрытые здесь подземные силы постоянно прорываются наружу, хотя внешнее проявление их в мире «мертвых душ» носит зачастую уродливый, трагикомический характер. То это жалобы сумасшедшего Поприщина, то разговоры целого города о призраке мертвого чиновника, крадущего шинели и не пощадившего в своем гневе генерала, то внезапно прорывающийся на минуту из какой-то заповедной душевной глубины страшный возглас городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь», то запоздалое отчаяние Чичикова в сцене с Муразовым.

Роман и комедия на Западе в XVII—XVIII веках складывались обычно в форме романа и комедии о приключениях ловкого пройдохи-слуги или мошенника, упорно поднимающегося вверх по социальной лестнице и обеспечивающего себе путем различных плутовей место под солнцем. Такой тип комедии и романа соответствовал социально-историческим условиям развития Западной Европы — падение старого порядка вело здесь к возвышению буржуазных классов, характерные представители которых получили свое отражение в литературе в лице мольеровского Сганареля, Жиль Блаза, Фигаро. В России в 30-е годы XIX века Булгарин, а вслед за ним и другие авторы осмеянных Гоголем и Белинским нравственно-сатирических романов пытались создать русский роман, подражая традиционной схеме западного правоописательного романа. Но в русских условиях схема эта была непригодна: история России, в отличие от истории передовых стран Запада, не выдвинула передового, готового смело идти на штурм абсолютизма буржуазного класса. И не случайно, в отличие от лесеажевского Жиль Блаза, положительным героем Булгарина оказался верноподданнически настроенный мещанин Выжигин, скрывающий свою расчетливую, пизменно-прозаическую натуру под оболочкой лицемерных сентиментальных чувств или приторных риторических рассуждений о добродетели.

Гоголь, как до него Пушкин, хорошо понял, что в русских условиях традиционная для Запада схема плутовского романа приобретала реакционный смысл, превращалась в апологию героя типа булгаринского Выжигина. Отсюда — поиски Гоголем иного, подлинно оригинального сюжета для русского романа, способного выразить реальные проблемы жизни русского общества его времени. Так возник сюжет «Мертвых душ» — сюжет, который, в противовес традиционным сюжетам «плутовского» романа, можно было бы охарактеризовать как сюжет «антиплутовской» в самом точном смысле этого слова. В отличие от Булгарина, лицемерно приукрашивавшего тип верноподданнически настроенного «приобретателя», пытавшегося поделить его условными атрибутами положительного героя, Гоголь в «Мертвых душах» изобразил истинное, реальное лицо русского «приобретателя», которого он сам охарактеризовал, как «подлеца». По удачному определению А. Л. Штейна, в «Ревизоре» и «Мертвых душах» «Гоголь сделал гениальное общественное и художественное открытие: он показал, что может существовать общество, в котором плутни составляют страсть коммерции, а плут обре-

тает облик не романтического разбойника, а благонамеренного обывателя»¹.

Гоголь отказывается следовать в «Мертвых душах» известным ему схемам построения русского и западноевропейского романа, в которых «все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя» (VIII, 481), так же как прежде в «Ревизоре» он на схолом основании отказался от следования привычным схемам комедии «частной» жизни. И Гоголь ищет иных путей построения большого повествовательного произведения, опираясь, с одной стороны, на традицию Сервантеса, Филдинга, Ариосто (явившихся, по его терминологии, создателями «меньших родов эпосов» — VIII, 478—479, 735), а с другой — на высокий «лиризм» русских поэтов XVIII века. Так же как в «Недоросле» Фонвизина он открывает первые зачатки того нового понимания «истинно общественной» комедии, образец которой он дал в «Ревизоре», анализ «лиризма» Ломоносова и Державина, их обращения к поэтической теме родной страны и ожидающего ее великого будущего сплетаются у Гоголя с творческой работой над лирическими отступлениями «Мертвых душ», где в центре — аналогичные поэтические темы и образы, хотя и разработанные в ином стилистическом ключе.

Картина дореформенной России у Гоголя, как мы уже говорили, внешне статична и неподвижна. Это — страшный мир «мертвых душ», где между людьми отсутствует подлинная, духовная связь и где одна «свиная рожа», один помещик или чиновник, существует подле других. Вот почему для того, чтобы сюжетно организовать большое произведение, Гоголю нужен герой, который извне попадает в изображаемый им душный мир и — хотя бы на минуту — нарушает его обычную рутину. Такую роль в «Ревизоре» играет Хлестаков, а в «Мертвых душах» Чичиков. Их приезд вносит в мир гоголевской провинции неожиданное оживление, заставляет каждого из галереи дефилирующих перед глазами приезжего персонажей поворачиваться к нему лицом, устанавливает на время между самими этими персонажами нечто подобное сознательной духовной связи и солидарности интересов. Между приезжим и лицами окружающего его, в другое время неподвижного мирка возникает игра противоположно направленных интересов, и это позволяет автору

¹ Штейн А. Л. Теоретические и риторические основы европейской классической комедии. Автореф. дис. М., 1969, с. 39.

придать своему произведению комическую «авантюжность», наполнить его сценической жизнью и движением, несмотря на статичность и неподвижность изображаемого уклада жизни и порожденных им характеров.

Слив воедино глубоко патристическое воодушевление со страстным социальным негодованием, Гоголь надолго определил пути дальнейшего развития русской литературы. Он выдвинул в качестве ее важнейшей задачи борьбу с феодально-крепостническим строем и его мертвящим влиянием на всю жизнь русского общества¹. В то же время дальнейшее развитие литературно-общественной борьбы поставило перед писателями и романистами гоголевского направления уже в 40-е годы новые задачи, которые не позволяли ни одному из крупных писателей этой эпохи непосредственно следовать в своей работе над жанром романа за Гоголем. Значение «Мертвых душ» для Герцена, Достоевского, Тургенева, Гончарова и других русских романистов, выступивших в 40—50-х годах, было колоссальным. И, однако, все они, как свидетельствует анализ их творческого пути, разрабатывая форму романа и при этом творчески усваивая и перерабатывая наследие Гоголя, не повторяли достижений Гоголя-романиста, но двигались вперед, стремились каждый создать иную, оригинальную форму романа, принципиально отличную от жанра гоголевского романа-поэмы с ее лирическим, взволнованным авторским голосом и ее ничтожными героями, с которыми контрастирует величественный, вдохновенный образ Руси-тройки.

Высоко оценивая политическую комедию Аристофа, Гоголь отверг путь развития той ветви новоевропейской комедии, которая, идя по пути, указанному Менандром и Теренцием, по суждению Гоголя, всецело ограничила действие сферой частной жизни, сосредоточившись вокруг неизменной, лишь варьирующейся у разных комедиографов любовной интриги. Комедии, осмеивающей нравы частной жизни, мелодраме и водевилю Гоголь противопоставил идеал «истинной» общественной комедии, в качестве родоначальников которой он рассматривал Фонвизина и Грибоедова. «Общество, — писал великий русский писатель, следовавший по

¹ «Творения Гоголя. — заметил А. Ф. Кошц. — в чем они касались суда, сильнее всяких ученых и казначейских рассуждений посеяли отрицательный взгляд на старые судебный строй и приемы и подготовили в общественном сознании почву для судебной реформы...» (Кошц и А. Ф. Собр. соч., т. 8. М., 1969, с. 260).

указанному ими пути,— сделали они как бы собственным своим телом; огнем негодованья лирического зажеглась беспощадная сила их насмешки» (VIII, 400; V, 143). Именно эта программа реалистической, гневно-обличительной общественно-политической комедии оказалась близка многим выдающимся комедиографам и другим писателям — демократам и гуманистам XX века, в том числе Б. Пушичу в Югославии, В. Броневскому и Ю. Тувиму в Польше, В. Маяковскому и Б. Брехту, продолжавшим в исторических условиях XX века борьбу Гоголя с политической и общественной несправдой, «электричеством чина и капитала».

Гоголь требовал в литературе «общей» завязки, а не «частной». «Завязка должна обнимать все лица, — писал он, — не одно или два...» Комическая эпопея и комедия должны «вязаться» сами собою, «всею своей массой в один большой, общий узел», утверждал он, причем картина «накопления низостей, отступлений от законов и справедливости», беспощадное обнажение «излучин души подлого и бесчестного человека» должны служить в них орудием гуманной и высокой граждански-патриотической мысли, проникнутой «чистой любовью к человечеству» (V, 143, 151), орудием духовного и нравственного возвышения общества. Эти идеи Гоголя были органически усвоены выдающимся сербским драматургом Б. Пушичем.

Мысли Гоголя о необходимости для юмориста и сатирика «общей завязки», обнимающей не историю «двух-трех лиц», а картину общества, где все персонажи «вяжутся в один большой общий узел» и где главным положительным героем, главным судьей и обвинителем является смех, «излетающий» из «светлой природы человека», получили свое творческое развитие в комических эпопеях XX века, в том числе в «Похождениях бравого солдата Швейка» Я. Гапека.

Не только «Нос» и «Шинель», но и «Мертвые души» — своеобразные прообразы повести и романа-«предупреждения», столь характерного для литературы XX века. Гротеск, гиперболы, сатирическая фантастика служат здесь средством заострения и подчеркивания одной из основных тем, проходящих, хотя и в исторически обновленной и молифицированной условиями жизни XX века форме, также через произведения К. Чапека и других представителей сатирической и научно-фантастической литературы XX века, — темы борьбы живого и мертвого, автоматизированного начала в обществе настоящего и будущего.

Эпоха империализма привела в XX веке к росту в жизни

и культуре всего того, что в наше время вслед за К. Марксом принято обозначать понятием «отчуждения». Убеждение в невозможности победы над деструктивными силами общественного бытия лежит в основе современной модернистской «литературы абсурда», корни которой уходят в такие течения, зародившиеся еще в 1910-х годах, как дадаизм и сюрреализм. Ей противостоит творчество таких художников XX века, как М. Шолохов, М. Булгаков, О. Гончар, Я. Гашек, К. Чапек, Ю. Тувим, представителей социалистического реализма в искусстве наших дней, опиравшихся и опирающихся на гоголевские традиции в борьбе с силами зла и отчуждения.

III

С. Г. БОЧАРОВ

*

ЗАГАДКА «НОСА» И ТАЙНА ЛИЦА

1

Наверное, самой невыясненной загадкой повести «Нос» остается сам избранный автором «необыкновенно странный» предмет, сам нос. Что значит выбор такого предмета и значит ли вообще что-нибудь? Характер предмета, такого нелепого и смешного, — имеет ли отношение, и насколько глубокое, к самому существу рассказанного нам в повести?

Существуют литературоведческие интерпретации, в которых носу в «Носе» не придается особенного значения. Такая концепция «фантастического предположения» Ю. В. Манна¹. Комическая интрига с носом нужна для фантастического предположения (а что было бы, если...), самым же главным оказывается реакция персонажей — вполне обыденные — на происшествие совершенно несбыточное: характеры и законы действительности ярко таким путем вскрываются, но приключения носа имеют к этому, собственно, внешнее отношение, это лишь фантастическое предположение, условное допущение; внутренне, по существу, глубоко они со вскрываемым в повести образом мира не связаны.

Существуют иные филологические подходы к повести, представленные давними, но и сейчас широко читаемыми работами 1920-х годов по поэтике; в те годы очень интересовались «Носом», и больше всего как раз семантикой основного предмета. Известное исследование В. В. Виноградова вращалось вокруг слова «нос», и самый сюжет выводился из игры «реальным» и «фигуральным» значениями центрального сло-

¹ Манн Ю. В. О гротеске. М., 1966. с. 35—55; его же: Поэтика Гоголя. М., 1978. с. 97.— Истоки концепции фантастического предположения можно видеть в самой ранней из статей Иннокентия Анненского о Гоголе (1890). «Но зачем же тут фантастическое?» — спрашивал Анненский здесь о «Носе» и отвечал: это лакмус. «капля анилина». «благодаря необычности положения героя мы лучше видим и понимаем, что это был за человек <...> фантастическое только усилило проявление реальности, окрасило пошлость и увеличило смешное» (Анненский Иннокентий. Книжки отражений. М., 1979, с. 211—212).

ва, из каламбуров и фразеологических оборотов, связанных с носом; «художественная действительность», писал В. В. Виноградов, — «каламбурной природы»¹. Ученый сознательно замыкал свое исследование в «объективно-стилистической», как он называл ее, плоскости и, можно сказать, не глядел дальше «носа». И, замечая попутно в повести много важного, он не имел никакого выхода к какому-либо более глубокому объяснению и оправданию наблюдаемой на поверхности текста игры. Но такое исследование оказывалось в удивительном соответствии тому абсурду и тупику, из которого не находят выхода в повести сами ее персонажи.

В самом деле, этот наглядный абсурд состоит у Гоголя в демонстративном исключении возможности какого-либо объяснения и оправдания случившегося: как, зачем, почему? Все происходит так, как в диалоге между героями: «и когда коллежский ассессор Ковалев обыкновенно говорил ему во время бритья: «у тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!», то Иван Яковлевич отвечал на это вопросом: «отчего ж бы им вонять?» — «Не знаю, братец, только воняют», — говорил коллежский ассессор...» Возникает попытка задать вопрос, углубиться до объяснения, до причины, но она с порога отстраняется, и мы остаемся при факте во всей его безнадежной тавтологической тупости. Отчего воняют руки? — неизвестно, только воняют. Но так же все обстоит и в большом событии повести: «стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос!» В это слово действительно упирается безнадежно действие повести. Демонстрируется наглядно отсутствие глубокого измерения, «внутреннего значения», какого-либо смысла; все как будто действительно совершается на единой плоскости внешних сюжетных фактов, которые таковы, что повествователь сам в конце разводит руками. Но подобным образом и филологический анализ В. В. Виноградова строится на единой плоскости внешне наблюдаемых «объективно-стилистических» фактов и упирается в слово «нос», оказываясь зеркальным отображением ситуации повести, которую А. Белый описывал так: «Линия сюжета, как змея, кусает свой хвост вокруг центрального каламбура: нос нос — и только!»² Этому порочному кругу и тупику ситуации повести соответствуют тупики «объективно-стилистического» исследования.

¹ Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 33.

² Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 24.

«Нос» продолжает держать нас в недоумении. Владеющее персонажами повести, оно захватывает и читателей и исследователей. Большой частью критические интерпретации повести гадательны и шатки; возможно, новым тому примером будет и предлагаемая статья. Но мы хотели бы разомкнуть порочный круг и поискать из «загадки «Носа» выхода к большим смыслам творчества Гоголя, к тайне его понимания человека, к художественной антропологии Гоголя.

«Нос» пора прочитать по-крупному — как одно из существенных гоголевских произведений и как одно из ключевых произведений на пути русской литературы. Для того же чтобы так прочитать его, одинаково важно не отрываться от текста повести и суметь от него оторваться, или — скажем это на языке, более близком языку нашего предмета, — одинаково важно и не упереться в «нос», и не пренебречь им. Ибо это не просто забавный и пустой от всякого смысла или же технически-служебный предмет (таким он выглядит в концепции фантастического предположения); это предмет весьма содержательный по-гоголевски. И связь непонятной «шутки»¹ с глубокими темами творчества Гоголя коренится в нем. Но надо действительно разомкнуть порочный круг, очерченный в повести, надо расширить взгляд и выйти за рамки повести в большой гоголевский мир, в мир гоголевских значений. И в этом больше иных исследований нам может помочь проникновенно критика-поэта:

«Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую — глазам <...>. Если мы поставим рядом две эти эмблемы — телесности и духовности — и представим себе фигуру майора Ковалева, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова, — то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия»².

Что делает автор этого размышления? Он широко смотрит на две такие разные повести Гоголя, и две их эмблемы — фантастически обособившиеся нос и глаза — он сводит в еди-

¹ Так назвал ее Пушкин, печатая в «Современнике».

² Аппенский Иппокентий. Книжки отражений, с. 19—20 (статья о «Портрете», 1905). — В цитатах разрядка принадлежит цитируемым авторам. курсив — автору настоящей статьи.

ный образ лица. Но этот образ лица заключает в себе разлад и гротеск: ведь он сведен из разъединенного материала двух разных произведений, и притянутые друг к другу отпавшие части сохраняют свою разобщенность и в составе единого образа, в составе лица. За таким лицом и встает «загадка человека» (а может быть, высший «юмор творения»?).

Не указывается ли ходом этого размышления путь и нам для уразумения странной «шутки»? Путь, заключающийся в простом расширении взгляда от части до целого? Не пугаются ли наши бессильные наблюдения в подключении обоснованного целостным смыслом творчества Гоголя воображения? Иначе говоря, чтобы в самом деле прорвать кольцо мнимого действия и тушик истолкования, не надо ли сделать шаг от «носа» к «лицу» как от мнимого предмета к реальному, такому значащему предмету у Гоголя? Ведь это решающее средоточие той духовной борьбы, которая совершается в мире его, — человеческое лицо.

Итак, нам следует ввести в рассмотрение основное, по нашему убеждению, понятие, естественно, как целое за частью, подразумеваемое за «носом», — *лицо*. Это слово ведь тоже, конечно, действует в тексте, однако посмотрим, в каких мы его встречаем позициях: «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности моллся». Подобным же образом самое слово «лицо» запрягано в тексте, является в тени носа. Это именно подразумеваемое значение, и самая эта операция *подразумева*ния очень и очень существенна в мире Гоголя, а поэтому и исследователь его, повести же «Нос» особенно, должен на нее решиться. Он должен разглядеть в абсурдной предметной инверсии лица и носа в выписанной только что фразе ключевую смысловую инверсию, и составившую комическую интригу повести.

Итак, наш тезис: подразумеваемое отношение носа к лицу и есть смысловой объем загадочной повести и путь для ее понимания. Сюжетная омонимия носа (раздвоение носа в сюжете) невозможна вне действительной семантической омонимии «лица», сюжетные превращения носа совершаются в подразумеваемом семантическом поле «лица». Именно в этой связи нос оказывается на острие и в скрещении значительнейших гоголевских противоречий, составляющих «загадку человека» у Гоголя: соотношения и противоречия вещественного, телесного, духовного и человечески-личностного, во-первых, и части и целого, во-вторых. На той и другой стороне дела мы теперь остановимся, выходя при этом за гра-

ницы повести в мир гоголевских значеший: ибо многого в ней нам поэтичным образом не расчувствовать и не разгадать без выхода в общий гоголевский контекст.

2

Преобразования носа, «отнюдь не менее поучительные, чем когда-то воспетые Овидием»¹, амплитуда их — определены В. В. Виноградовым: из категории вещи в категорию лица². Если одним пределом их является «значительное лицо», то другим пределом — тот эпизод, когда нос, не приклеиваясь к гладкому месту манора, падает на стол со стуком, «как будто бы пробка». В обоих видах нос является «сам по себе» и в обоих не остается самим собой, поскольку и отделенный, завернутый в бумажку, это уже не нос — «плоть от плоти»³, — а тупая материальная вещь («Но нос был как деревянный...»). И потому к обоим превращениям относится возникающий вдруг мотив маски: «Внезапное его отделение с своего места, побег и *маскирование*, то под видом одного чиновника, *то наконец в собственном виде...*» Маскирование «в собственном виде» — по отношению, очевидно, к себе самому как живой человеческой плоти, свойства которой вещественный отделенный нос утрачивает и в этом виде становится собственной маской. Маской живой плоти, притом по-особому выразительной в человеческом облике плоти, выбежавшей, как Гоголь шутил в одной специально ей посвященной записи, «на средину лица» (IX, 26). Эта вот выразительная и выдающаяся плоть и становится поводом и инструментом игры значениями, существенными у Гоголя, и принявшего в этой повести «выражение смешного в высшей степени» (VI, 692) откровения о том разладе в человеческом образе, который был высказан молодым Гоголем в романтическом уповании на «примирение между двумя враждующими природами человека» (VIII, 150), а у позднего Гоголя породил (в набросках непсланного письма Белинскому) такую формулу человека: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства» (XIII, 443).

Итак, предмет повествования перемещается из категории вещи в категорию лица и обратно — в категорию лица как

¹ Анненский Иннокентий. Книги отражений, с. 12.

² См.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 27.

³ Турбин Владимир. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978, с. 85.

человеческой особи, действующего субъекта, то есть лица во вторичном словесном значении, еще же конкретнее — в дальнейшей спецификации, в социально-знаковой категории «значительного лица» (ср. у раннего Достоевского, перерабатывавшего гоголевские петербургские темы и материал, противоположение в «Елке и свадьбе» «фигуры» социально мелкого персонажа «лицу» Юлиана Мастаковича: «Кроме этой фигуры <...> поправился мне еще один господин. Но этот уже был совершенно другого свойства. Это было лицо»). И столь далеко расходящимися значениями оборачивается кусочек плоти, помещившийся в центре лица человека. Именно это центральное положение на лице позволяет такому смешному предмету сделаться проводником и агентом столь значимых превращений, амплитудой своей охватывающих «загадку человека» у Гоголя. Здесь будет кстати вспомнить о способах изображения человеческой плоти этим писателем, и прежде всего о его необыкновенном внимании к физическому лицу человека. Внимание это особого рода: никто (во всяком случае в русской литературе) не может сравниться с Гоголем в разнообразии способов, которыми в мире его оскорбляется человеческое лицо, начиная сразу же с «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Вспомним, к примеру: «Бедный дьяк не смел даже изъять кашлем и кряхтением боли, когда сел ему почти на голову тяжелый мужик и поместил свои намерзнувшие на морозе сапоги по обеим сторонам его висков» (I, 219). Это высшее унижение лица (как и далее в повести оплевывание головы — I, 239) в «Вечерах» еще не приносит такого внутреннего ущерба личности человека, еще не ставшей здесь проблемой и «загадкой» так, как это выявится в особенности в петербургских повестях, однако сама операция и, так сказать, методика и техника такого унижения, свелирования и смещения лица с самым внешним, чуждым и грязным — уже богато здесь разработана. При этом не столь карнавально-невинны и здесь такие проделки с лицом человека: как правило, это с ним так играет нечистая сила, заплевывая, залепывая, «заклепывая» ему «образ», обливая помоями и увешивая арбузными корками, как в «Заколдованном месте» деда («опять залпует сатана очи» — I, 315). Позже у Гоголя, как показано Ю. В. Манном¹, нечистая сила как субъект фантастического исчезает из действия, но тем более глубокой и разрушающей человеческий образ становится фантастика изобретательнейших

¹ Манн Ю. В. Пестика Гоголя, с. 59—132.

немотивированных (подобно исчезновению носа с лица Ковалева) деформаций лица человека. Поистине, можно перефразировать Достоевского: полем битвы духовных сил, противоположно направленных, каким человек открылся Гоголю, у него являются *лица* людей.

От карнавальных проделок «Вечеров на хуторе» Гоголь шел к изображениям глубинно-страшным — в глубине своего комизма страшным; такова знаменитая табакерка Петровича, «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки» (III, 150). Некомическая параллель — в «Портрете»: «Тут были старинные фамильные портреты, <...> совершенно неизвестные изображения с прорванным холстом...» (III, 81). Прорванный холст, дыра на месте лица, отсутствие лица, ведущее к неизвестности личности человека, «какого именно» — излюбленный Гоголем образ.

Если, следовательно, такого рода художественное покушение на лицо человека в ранних произведениях мотивировано действием фантастической отрицательной силы, «черта», а далее предстает как немотивированное фундаментальное свойство гоголевского мира, то поздний Гоголь уже начинает прямо от автора, от себя, лирически, адресовать и предъявлять как улику этот образ лица своим персонажам, а затем вообще современному человеку и человечеству. Тем же способом оскорбления лица, как будто заимствованным из своего же образного мира, он теперь хочет лечить и спасти человека; зло поругания лица человеческого должно теперь прямо служить добру и спасению. Гоголь 40-х годов не только уподобляет творчество зеркалу, отражающему кривую рожу, но и от себя проницает человека столь возмущившим Белинского словом о «невывытом рыле» (VIII, 323; Белинский со всем основанием вспомнил гоголевских героев как источник такого способа выражения и воспитания человека: «да у какого Ноздрева, какого Собакевича подслушали Вы его...»), наконец, вполне лирически преподносит человечеству как спасение *оплеуху*: «О, как нам бывает пужна публичная, данная в виду всех, оплеуха!» (VIII, 348). (С. Т. Аксаков сообщал Гоголю о реакции М. П. Погодина: «Иисус Христос учит нас, получив в ланиту, подставлять со смирением другую; но где же он учит давать оплеухи?» — XIII, 234. И Гоголь принял возражение, обративши в связи с катастрофой «Выбранных мест» на себя самого и хлестаковщину, и зеркало, и оплеуху).

В подобном пзображении лица чрезвычайно важна его нарочитая телесная ощутимость. И обратно — важно, что всякая плоть в человеке ведет к лицу; всегда важно соотношение и соразмерение изображаемой части тела с возглавляющими тело головой и лицом. Например, эффект «кулака, величиною с чиновничью голову», показанного грабителем Акакию Акакиевичу (III, 161), — это двойной эффект сопоставления и размеров, и качеств: физического орудия силы и грабежа с «этим хрупким орудием чиновничьего интеллекта»¹. В обратном же направлении человеческая телесность как бы по смежности смешивается и отождествляется с бездушной вещественностью: «Да ничего не видно, господа. И распознать нельзя, что такое белеет, женщина или подушка» (V, 30). Подобным образом и еще не опознанный нос в разрезанном хлебе белеется, а затем устанавливается на ощупь и следующее его материальное качество. «Плотное? — сказал он сам про себя. — Что бы это такое было?»

Человек, утверждает Гоголь (в письме Белинскому), — не материальная скотина, а небесный гражданин; нужно вспомнить об этом человеку, он об этом забыл. Поражает в этой картине разрыв, зияние между этой погруженностью в материальную бездну («материальное дно бытия» — рискнем воспользоваться формулой А. В. Михайлова из его описания конструкции мира в литературе немецкого барокко XVII века²) и «небесным» призванием — зияние, как бы отсутствие человека, незаполненность той «почтенной середины естества», в которой поставлен он как двуединое существо и «связь миров». Вместо связи миров у Гоголя — взаимоотталкивание миров, «двух враждебных природ человека». Реальная художественная картина «иерархии духовных и физических способностей»³ в мире Гоголя сложнее этого голого разрыва, и мы не можем сейчас в нее углубляться. Но этот разрыв всегда присутствует в мире Гоголя в виде разъединения и как бы трансцендентности друг другу составляющих этот мир начал и планов идеально-духовного, телесного и вещественного, связываемых особого рода переходами, «барочной логикой переходов»⁴. Начала эти сходятся в человеческом

¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя, с. 160.

² Михайлов А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы. — См.: Теория литературных стилей. Типология стилового развития нового времени. М., 1976, с. 455, 471.

³ См. главу об этом в книге Ю. Манна.

⁴ Михайлов А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы, с. 455.

образе, представляющем лестницу переходов — от лица к телесности и от нее к вещественности: в центре этой картины — лицо; в обратном же направлении за лицом телесным таится вопрос о «внутреннем лице» человека, о личности, о «душе». Каждый такой переход вообще задает вопрос и заключает «загадку человека», будь то и упомянутые приращения кулака и чиновничьей головы или женщины и подушки. О чем вопрос и загадка эти? О некоем проблематичном и искомом «достоинстве» человека; вот вопрос этот встал перед гоголевским сумасшедшим: «Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинство; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан...» (III, 205—206). Почти сказочный образ этот призван выразить решительное отличие чего-то реально ценного в человеке от призрачного социально-знакового «достоинства» («ничего, кроме достоинство»); и попытка как-то сказать об этой ценности и каком-то другом достоинстве человека недаром дает такую картину чудесных и чудовищных превращений в месте человеческого достоинства — лице.

Вот к этому месту — именно как к такому месту, в котором сосредоточено человеческое достоинство, — нас и ведут метаморфозы носа в загадочной повести. Как можно видеть из сделанного только что краткого описания, амплитуда этих метаморфоз воспроизводит амплитуду образа человека у Гоголя; метаморфозами носа, можно сказать, охвачено и очерчено пространство образа человека. Нос является здесь как «крайняя степень вещества» и в этом именно качестве зачинает комическую интригу, заключающую в себе немаловажную гоголевскую сущность.

3

Нос — «крайняя степень вещества», и нос — часть целого: другой вопиющий аспект интриги и другая всепроникающая гоголевская тема. В «Носе» тема эта разработана и распространена в деталях вокруг основного события: отношение части к целому воспроизводится многократно на разных уровнях в разных масштабах. В одном направлении оно сужено в точку — прыщик на носу Ковалева, часть части: от прыщика к носу герой восходит как в завязке, так и в развязке происшествия. («Вот беда, как Иван скажет: да нет, судырь, не только прыщика, и самого носа нет!») В противоположном же направлении весь человек как целое обнару-

живает странную тождественность целому большому классу людей, а географический кругозор повести расширяется до пределов всего государства: «Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. То же разумеи и о всех званьях и чинах». Комическая история вписана в государственное целое — не случайно оно еще раз намечено в заключении, с фиксацией в нем Петербурга: «Вот такая история случилась в северной столице нашего обширного государства».

Части, странно отъединяющиеся от человеческого образа, лица, фигуры, — обычны у Гоголя. Но характер этого самоопределения части, вплоть до отделения, всегда зависит от того, чем является сам человек как часть целого. Эволюция Гоголя от малороссийских к петербургским произведениям описана А. Белым в следующей схеме: от положительной спаянности с родным коллективом, органическим целым, родовым «телом» (которая подтверждается как норма отношения человека к своему целому и в случаях отщепенцев — «оторванцев») к отрицательному (в своей безродности, бессемейности, безосновности) обособлению отдельного *лица* героя, разрастающегося в *центр* повествования¹, где поэтому на него, как в «Шинели», востер дует со всех четырех сторон. Эта схема верна, при всех поправках на несомненную большую сложность картины. Герой-протагонист, заполняющий повесть своей судьбой и в себе содержащий гоголевский запрос о значении человека, — этот герой появляется в первых петербургских повестях (в «Арабесках»): параллель составляет одновременно с ними написанный «Вий» (1834). Здесь в малороссийской повести является новый для малороссийского мира Гоголя герой. Необычность его можно определить таким образом: будучи сам по себе несложным бытовым существом, зависящим «от своего тела»², плоть от плоти своего мира, он становится в сильной степени осложнен личностным запросом, словно предъявленным ему таинственными силами жизни. Этот заурядный, типичный, ленивый душой человек, *забывающий*, что с ним было («... и вовсе уже не думал о своем необыкновенном происшествии» — II, 188), избран этими силами для испытания, весьма отличающегося от тех, которым нечистая сила подвергала деда в «Пропавшей гра-

¹ См.: Белый Андрей. Мастерство Гоголя, с. 16—17, 77—79.

² Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — В сб.: Труды по русской и славянской филологии, XI. Тарту, 1968, с. 38.

моте» и «Заколдованном месте». Отличие в несравнимо большей зависимости психода испытания от какой-то новой требуемой от человека внутренней силы, не заимствуемой непосредственно из обычая и традиции, — «внутренней самобытности, сопротивляемости», «нравственного пространства, которое не дает себя подавить»¹.

Испытание Хомы Брута совершается в церкви, он творит молитвы и очерчивает спасительный круг, но эти границы и запреты, имевшие в «Вечерах на хуторе» объективный характер и как таковые хранившие человека, в «Вие» как-то распатаны и сдвинуты: например, гномы *прослушали* крик петуха и опоздали убраться вон; круг хранит философа только пока его не увидят духи, а тогда им круг не помеха; Вий и является, чтобы увидеть и показать, но и тут конечный исход зависит от человека: «Не вытерпел он, и глянул» (II, 217). Границы и запреты становятся более субъективными для обеих сторон, и решает в конечном счете внутренняя субъективность человека, «силы души»², которых не оказалось у обреченного философа («не вытерпел»). Центральное положение героя-протагониста, в которое поставлен персонаж столь обычный, по-новому здесь оправдано: всем действием повести ему вменяется личностный запрос.

«Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул». «Какой-то внутренний голос» в эту критическую минуту потребовал, вопреки привычному рассеянию на внешние цели (мы рассмотрим ближе далее этот привычный гоголевскому герою центробежный жест глядения вне и по сторонам, жест «убегания» от «себя самого», о чем позднее так скажет Гоголь: «убежит от самого себя прямо в руку к черту» (VIII, 298) — это ведь и случилось с несчастным философом; о категории «самого себя» у Гоголя также речь ниже), — потребовал обратить глаза «зрачками в душу», центростремительно укрепиться в «себе самом» и стать тем самым личностным центром спасительного круга, без того теряющего свою силу. Очевидно, в эту минуту на месте героя это означает сосредоточенную молитву: внешние громкие молитвы, в страхе читаемые «как попало», уже не спасают.

¹ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — В сб.: Труды по русской и славянской филологии, с. 37.

² М. Н. Виротайнен говорит о погубившем философа встречном взгляде, «не подкрепленном силами души» (Виротайнен М. Н. «Миргород» Гоголя (проблемы стиля). Автореф. канд. дис. Л., 1980, с. 15).

«Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, одновременно и параллелен первым его петербургским повестям. Хома Брут, как мы сказали отличается малороссийской типичностью, но он в своей типичности отличается и новой для малороссийского мира Гоголя субъективной одинокостью перед лицом своего испытания; он один на один с демонической силой и положиться может лишь на «себя самого». Не зря отмечена отрицательная оторванность философа от семьи и рода: не знает он ни отца своего, ни матери (II, 196).

Но законченно отъединенный от органических связей герой у Гоголя — это герой петербургский. Гоголевской темы человека как части целого эта отъединенность не исключает. Напротив, тема эта необыкновенно разрастается именно как петербургская тема Гоголя. Можно усмотреть модель этой, петербургской включенности человека в большее целое в цитированном пассаже об обидчивости коллежских асессоров. «Все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки», одинаково отзываются на относящееся к «одному коллежскому асессору»: все частицы тождественно реагируют на относящееся к целому. «Один коллежский асессор» в этой ситуации не является сам по себе человеческим целым, но лишь однородной частицей, можно сказать, дробью целого числа, каким является чин («То же разумей и о всех званиях и чинах»).

Ведущей гоголевской темой было «раздробление», исторически широко понимаемое как сущность всего европейского Нового времени, кульминации достигшая в XIX веке; характеристика современной жизни во всех ее проявлениях как раздробленной, дробной («дробь прихотей и наслаждений» — VIII, 12, «дробь познаний» — VIII, 56, раздробление сил и целей человека — VIII, 58, раздробление искусства, архитектуры, живописи — VIII, 74, 107) — одна из главных фигур гоголевской мысли. Характеристика эта распространяется на самого человека: «необыкновенная дробь и мелочь» населения Коломны (III, 120), «раздробленные, повседневные характеры» как предмет художественного изображения (VI, 134). Целое, от которого оторвался век в своем «страшном раздроблении» (VIII, 109), представлялось Гоголю в виде единства людей в согласном стремлении «к одному» (VIII, 56), «энтузиазма средних веков» (VIII, 58), которому в малороссийском эпосе Гоголя эквивалентна коллективная солидарность в пляске и ратном деле. Подобная органическая и энтузиастическая принадлежность человека надличному целому в петербургском мире сменяется зрелищем Акакия

Акакневича, о котором уверились, что он так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове (III, 143). Таково новое родительское лоно и надличное целое для человека: не зря, вероятно, так тщательно в сцене рождения и крещения отмечается чиновная принадлежность родительницы и восприемников этому новому (после малороссийского) петербургскому целому (матушка — «чиновница», кум, служивший столоначальником в сенате, кума, жена квартального офицера).

Аполлон Григорьев писал (по поводу «Господина Прохарчина» Достоевского и «Петербургских вершин» Буткова) об Акакии Акакневиче как родоначальнике «многого множества микроскопических личностей»¹; вспомним также привившуюся в русской литературе метафору *маленького* человека — метафору, зародившуюся в русле «чиновничьей» литературы 1830—1840-х годов и не в последнюю очередь, вероятно, происходящую от масштаба изображения человека, установленного в петербургских повестях Гоголя с героем-чиновником (о другом петербургском герое — художнике — мы здесь говорить не можем). Этот масштаб таков, что человек воспринимается как частица и дробная величина (если не «нуль», как внушает Поприщину начальник отделения, — III, 198) по отношению к огромному и безличному целому, которому принадлежит; человек в этом качестве как бы меньше целого числа, каким является суверенная личность. Пределом этой редукции человека до «микроскопического» и почти нулевого значения и стал Акакий Акакневич. Но именно этой предельной редукцией вопрос о *значении* жизни такого человека и выделился, вычленился как гоголевский «вопрос». По отношению к так увиденному герою и поднимается гоголевский запрос о *лице* человека.

Представляется, что гоголевскую тему *лица* позволительно соотнести с тем пониманием этой категории, которое дал в середине нашего века немецкий философ Романо Гвардини, с чьей книгой «Конец Нового времени. Попытка найти свое место» (1950) нас познакомил недавно С. С. Аверинцев. Книга эта — попытка религиозно-философской реабилитации человека массы как «фундаментальной человеческо-исторической формы», ставшей определяющим и, на общераспространенный взгляд, угрожающим фактором европейско-американской цивилизации XX века. Эта форма существования человека действительно включает угрозу и, вероятно, прино-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 1, с. 505.

сит гибель ренессансному принципу богато развитой индивидуальности, но зато, так Гвардини надеется, эта новая ситуация оскудения человека в массе позволяет духовно резко, как никогда прежде, отделить от более поверхностного и элитарного, западного Ренессансом, критерия «индивидуальности», значимого не для всех, — более глубокую, «скупую и строгую экзистенциальную сферу «лица», неотъемлемую от существования всякого человека. «Лицо» — решающий факт бытия человека — это «соотнесенность с Богом», «окликнутость человека Богом». Можно не быть одаренной индивидуальностью, но нельзя, оставаясь человеком, не сохранить «лицо». «Единственно этот факт делает каждого человека человеком. Не в том смысле, чтобы он имел присущие лишь ему дарования, но в том ясном, безусловном смысле, что каждый в своем самобытии не может быть как-либо заменен, представлен другим или вытеснен им»¹.

Разве не описана в этих последних словах ситуация петербургских повестей Гоголя и Достоевского, «Носа», «Шинели» и «Двойника»? Отчего эта переключка философского анализа, основанного на суровом опыте середины XX века, с художественными данными, добытыми целым столетием раньше отъединенно от европейской и запоздало как будто бы в отношении к ней развивавшейся русской литературой? Эта литература уже имела дело с человеком в таком последнем унижении и оскудении, какое для западного мира и искусства станет столь ощутимой реальностью и актуальной темой уже в результате испытаний XX века (и гоголева «Шинель» тогда получит международную известность и окажет сильное влияние на мировое искусство). Этот существенно прогнозировавший будущее цивилизации опыт русская литература приобретала в 30—40-е годы, в эпоху николаевского царствования (завершалась, как скажет несколько позже Достоевский, «реформа Петра» и петербургский период русской истории²), и средоточием этого опыта в литературе стал оформившийся в это время образ Петербурга³, а тема «последних» и «малых сих» в своей исторической кон-

¹ Сб.: Современные концепции культурного кризиса на Западе. М., 1976, с. 195—201. (Перевод С. С. Аверинцева.)

² См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 22, с. 40.

³ Ср. замечание Г. Гачева: «Петербург же в XIX веке явился такой Архилевпафан, совершенно отделенный от человека, автоматизированно действующий механизм общественных отношений, какой западноевропейский индивид ощутит лишь в империалистической действительности XX века» (Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. М., 1981, с. 63.).

кретности явилась заполонившей литературу темой (по преимуществу петербургской тоже) чиновника. В разгар «чиновничьей» литературы, в 1846 году, отзываясь на «Двойника», С. Шевырев писал: литература «признала человечество в чиновнике — и с тем вместе решила, что весь русский народ должен пройти через это горнило очеловечивания...»¹. Это были точные слова: чиновничья тема оказалась горнилом опыта литературы о человеке куда более широкого и всеобщего. Петербургский чиновник николаевской эпохи явился исторической формой критического испытания человеческой природы как таковой. На короткое время чиновничья колея сделалась магистральным путем русской художественной антропологии, на вершинах прошедшим от Пушкина через Гоголя к Достоевскому (в первом же произведении которого этапы пути предстали наглядно в виде реакций героя на «Станционного смотрителя» и «Шинель»). Достоевский позже скажет (в 1862 г.) о «восстановлении погибшего человека» как об «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия»², это будет сказано по поводу романа Гюго, но это мысль самого Достоевского в русской литературе. Недаром это слово — *восстановление* — так свяжется с Достоевским в критике: в 1849 году его произнесет П. Анненков (по поводу «Честного вора») — «попытка восстановления (*réhabilitation*) человеческой природы»³, — а в конце века В. Розанов, заново обратившись к теме «Достоевский и Гоголь», определит дело Достоевского как «восстановление достоинства в человеке, которое он у него отнял». «Он» — это Гоголь, которому Розанов вменял упрек в «сужении и принижении» и даже «искалечении» человека — квалификации одновременно не-

¹ Москвитянин, 1846, № 3, с. 187.— Тему «Двойника» Шевырев определял как «амбицию русского человека в чиновнике» и это главнейшее свойство литературного типа возводил к глубоким национальным судьбам, объясняя его исторически как плод петровской реформы, петровского преобразования — искажения самого существа национального характера, заключающегося в общинной принадлежности человека к родному целому, «миру». «В русском человеке чувство личности заменяется тем чувством, которое создало пословицу: на людях смерть красна. Русский человек дорожит тем, что скажут о нем люди и постольку цепит себя и личность свою, поскольку признают ее другие. Русский человек служит народу и миру. Петр Великий понял это в русском человеке — и к этому свойству нашему привил *амбицию*, привязал к русскому человеку шпагу и на этом чувстве основал табель о рангах, которая, хотя перенесена из чужой земли, но привилась так крепко на народном начале» (там же, № 2, с. 173.)

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 20, с. 28.

³ Современник, 1849, т. XIII, № 1, с. 5.

справедливые и прощательные: несправедливые — как оценка роли Гоголя в литературе (пусть которой он, по Розанову, отклонил, исказил, искривил), прощательные — как острое объективное наблюдение той деформации, которой действительно человеческий образ подвергся у Гоголя. Вот еще одно наблюдение еще одного прощательного читателя Гоголя и Достоевского — размышление над «наивной и первобытной» душой господина Прохарчина: «Но если вы поближе взгляните в эту предполагаемую наивность, то увидите, что душа Прохарчина лишь кажется вам первобытной, что это *tabula rasa*, но не в переносном, а в прямом значении, т. е. душа выскобленная, опустелая, выветрившаяся, не та, которая выходит из рук Создателя, а та, которую оставляют человеку тюрьма или застенки, чтобы он мог еще славить своего Создателя. Самый ум Прохарчина уже не девственный ум дикаря, которого не учили, а хаотический ум человека, которого забивали»¹. Таков человеческий материал, с которым встретился молодой Достоевский и в котором он должен был решать свою задачу «восстановления». Образ же этот он принял, можно сказать, из рук Гоголя. Достоевский не мог не начать с гоголевского чиновника, от которого так далеко потом ушел; но выход его на свой художественный и духовный простор предполагал отправным и узловым пунктом в начале движения этого самого гоголевского чиновника, с восстановления человеческого образа в котором начал Достоевский — восстановления, ибо образ этот был поставлен Гоголем под вопрос и задан как вопрос, тот гоголевский вопрос, который «почти давит ум», по позднему (1876 г.) слову Достоевского же о Гоголе: «Эти изображения, так сказать, почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?»² Гоголь и Достоевский и соотносятся в нашей литературе — как никакие другие ее создатели — как вопрос и ответ. Гоголевская деформация образа человеческого и давила ум, но она не была искажением пути литературы (по Розанову); деформация эта с последующим «восстановлением» Достоевского в телеологии русской литературы образовала ее магистральный путь.

¹ Анненский Иннокентий. Книжки отражений, с. 31.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 22, с. 106.

Однако надо вернуться к носу мапора Ковалева как части целого. Утрата ее — совсем не то, что утрата любой другой части: «Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни за окошко!» Утрата носа приравнивается к утрате всего, какого-то основного достоинства, утрате лица: маиору приходится закрывать на людях лицо платком, «показывая вид, как будто у него шла кровь». Этот образ закрывшегося человека еще раз мы встречаем у Гоголя уже как метафору, притом специфически петербургскую, — метафору петербургского разъединения: «Словом, как будто бы приехал в трактир огромный дилижанс, в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только, что не было другого места» (VIII, 180).

Утверждая неравенство носа всем прочим частям, Платон Кузьмич Ковалев вполне согласен с древним Платоном, в своем размышлении о добродетели (в «Протагоре») прибегнувшим к разъяснительному примеру: различие между частями золота и частями лица. Если разные добродетели («мудрость, рассудительность, мужество, справедливость, благочестие») можно рассматривать как «части» (проявления) добродетели как таковой, то «не так, как части золота, похожие друг на друга и на то целое, которого они части, а как части лица: они не похожи ни на то целое, которого части, ни друг на друга и имеют каждая свое особое свойство»¹. Вот так по-платоновски и нос рассматривается как часть, имеющая свое особое свойство и особое достоинство. Таков нос, однако сам коллежский асессор в целом как часть своего разряда людей (в уже комментированном пассаже) скорее подобен однородной части золота, похожей на целое и на другие части.

В чем же утверждаемое принципиальное неравенство носа другим частям? Оно усматривается из самой принципиальной оппозиции — не руке и ноге или даже ушам, но *скрытой* части тела: «Вы посудите, в самом деле, как же мне быть без такой заметной части тела? это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге, которую я в сапог — и никто не увидит, если его нет». Особенное значение носа как

¹ Платон. Соч., т. 1. М., 1968, с. 237.

самой заметной части определяется, таким образом, в плане фундаментального гоголевского разделения мира на *скрытое от глаз и видное всем*. Две эти области (или два эти состояния) у Гоголя присутствуют совсем не так, как они всегда наличествуют во всяком изображенном мире (естественная связь и противоречие явного и тайного в пушкинском мире), как и в мире реальном. Гоголь увидел мир в резком разделении и раздвоении на скрытое (и скрываемое), ускользающее от глаз и прячущееся от света и ярко освещенное, публичное, выставляющееся и выставленное «на всенародные очи». Тезис майора Ковалева о носе и мизинном пальце типичен для гоголевского героя, отличающегося обычно двойственным стремлением что-то показать и выставить наружу и что-то скрыть поглубже, *выставиться и скрыться*. На смене этих двух мотивов и состояний целиком основана «Коляска», еще пуще «Носа» кажущаяся не обремененным значительным содержанием анекдотом, чистой шуткой. Редко где, однако, у Гоголя обнаруживается с такой эффектной наглядностью глубокая гоголевская ситуация резкого насильственного выведения на свет от света прячущегося и от глаз ускользающего, как в знаменитой развязке: «И глазам офицеров предстал Чертокуцкий, сидящий в халате и согнувшийся необыкновенным образом» (III, 189). Человек, уже не лицо закрывший, а всего себя целиком упрятавший и застегнувший фартуком к кожею. «Все мною написанное замечательно только в психологическом отношении», — писал позднее Гоголь (VIII, 427) и спрашивал, отчего персонажи «Мертвых душ», «будучи сами по себе свойства совсем непривлекательного, неизвестно почему, близки душе» (VIII, 292). Отчего столь далекое от читателя и столь внешнее для него положение героя «Коляски» неизвестно почему близко нашей душе? Не превращается ли в углубленном переживании эта фарсовая сценка в картину из внутреннего мира, знакомую каждому по внутреннему опыту, но предельно по-гоголевски овеществленную и овнешненную? И не относится ли сказанное о существенности «в психологическом отношении» также и к «Носу»?

Означенная оппозиция — важнейшая как для героев Гоголя, так и для автора. Как для героев, так и для автора необыкновенно важно яркое поле обнаружения, важно публичное, видное всем, и важен сам этот акт публичного обнаружения, выставления напоказ. Ведь именно этим словом, так выражающим усиленную активность этого действия, любил Гоголь определять свою авторскую задачу, свое

писательское призвание: «выставлять так ярко пошлость жизни» (VIII, 292), «выставлять певажные дела и пустоту жизни» (XII, 96). Из этих определений, однако, видно резкое несоответствие действий героя и автора, обозначаемых тем же самым словом. Стремлению героя выставиться и «показать себя свету» («В душе его возродилось желанье непреоборимое схватить славу сей же час за хвост и показать себя свету». — III, 98) резко противоречит стремление автора выставить героя и показать его свету — совсем не так показать и выставить, как хочет выставиться и показаться герой. В письме Плетневу от 5 января 1847 года Гоголь так описывал эту свою борьбу с предстоящим ему человеком (с живым человеком в действительной жизни, но это, конечно, признание и о художественном отношении автора к человеку — предмету творчества): «Ко мне становился человек вовсе не тою стороною, какою он сам хотел стать перед мною; он становился противувольно той стороною своею, которую мне любопытно было узнать в нем, так что он иногда, сам не зная как, обнаруживал себя перед мною больше, чем он сам себя знал» (XIII, 169). Такова и художественная борьба с героем на поле видимого, публичного, ярко освещенного: воле героя выставиться и показаться резко противоречит воля автора выставить и показать — «обнаруженную человеческую бедность» (VI, 243), «ничтожно-видную жизнь» (XI, 342), как раз ту самую, в которой показывается герой.

Такая «противувольная» обращаемость мотивов поведения героев на них же самих и против них — паглядна в гоголевском оперировании таким первостепенным инструментом самоутверждения героев, как зеркало. В зеркало, можно сказать, не отрываясь смотрятся, находя там свое общественное признание (сам акт смотрения в зеркало есть стремление — недостижимое — человека увидеть себя извне, чужими глазами, каким его видят другие), Ковалев, Чичиков, переродившийся Чартков, значительное лицо. Заметим, кстати, что и в семантику носа, «играющую» в странной повести, входит невозможность увидеть свой нос без зеркала, что не забыл в другой своей повести Гоголь отметить («... и оттого отыскать ее талпию было так же трудно, как увидеть без зеркала свой нос». — II, 241). Зато совсем не смотрятся в зеркало Акакий Акакиевич: «п потому на себя почти никогда не глядел, *даже брился без зеркала*» (III, 447 — из первоначальной редакции). Так полярно, по-гоголевски, ориентируются его герои по отношению к важнейшему в его мире акту видения

и глядения — на себя и по сторонам. То и другое внутренне связано — глядение в зеркало и верчение по сторонам, что, и то и другое, есть то же самое — всецелая обращенность лица человека вовне, выставленность напоказ и вывернутость наружу так, что уже ничего не осталось «внутри», как если бы внутреннее лицо человека полностью перешло во внешнее, а это последнее — в нос как крайнюю точку высуности вовне. Поэтому Ковалев без носа лишается всего модуса существования: «Куда же я с этакою пасквильностью *покажуся?*» «С досадою закусив губы, вышел он из кондитерской и решился, прстив своего обыкновения, не глядеть ни на кого и никому не улыбаться». «Ковалев выступил поближе, высунул батистовый воротничок манишки, поправил висевшие на золотой цепочке свои печатки и, *улыбаясь по сторонам...*» (все действия характеризуются префиксом *вы—*). Акакий же Акакиевич на себя не глядит, как и не смотрит по сторонам («И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя кто ему подложил...», «Но Акакий Акакиевич если и глядел па что, то видел па всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки...» — III, 143, 145), как и никто на него не смотрит («Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него...» — III, 143). И сам повествователь на Невском проспекте уподобляется больше Акакию Акакиевичу, чем Ковалеву: «Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы» (III, 45).

Но зеркало как орудие самоутверждения героя обращается автором в собственное орудие, и тогда возникает: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». «Противувольно» зеркало самоутверждения обращается в зеркало самосознания, стыда, душевного очищения и душевной исповеди. Мера отличия этого внутреннего зеркала самосознания от внешнего зеркала самоутверждения хорошо видна, когда Гоголь сам их путает, рекомендуя в «Выбранных местах» и сопутствующих им письмах в качестве зеркала очищения то же самое внешнее зеркало, в которое любят смотреться его герои, — результатом чего становится произвольно комическая картина, как в этом совете его молодым супругам: «Положите между собою так, чтобы каждый из вас, откуда бы ни пришел и ни возвратился домой, не шел бы прямо друг другу на встречу, а зашел бы прежде в свою уберную и заглянул бы в зеркало, чтобы поправить на себе все во внешнем и во внутреннем или душевном смысле, чтобы никак не явиться друг

пред другом неряхами в том и другом отношении» (XII, 348).

Среди синонимов видения — показывания — еще один, богатый гоголевским смыслом. «Одни только белые каменные дома кое-где вызначивались» (III, 329); «и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет...» (VI, 246). Показывались, были видны, не успевает стать отчетливо видимым. Однако гоголевский глагол ощутимо неравен этим синонимам, мы чувствуем гоголевское превышение смысла в этом глаголе, благодаря чему цитируемые описания становятся выражениями той «брани света со тьмой» (VIII, 400), которая пронизывает гоголевский мир. «Означиться», «вызначиться» не простое состояние видимости выражают, но напряженное состояние усилия и борьбы предмета с поглощающей тьмой или «быстрым мельканьем», с тем, в чем действительно «что-то страшное заключено»; «означиться», «вызначиться» — обрести видимую форму (стать видимым знаком) и тем самым спастись от исчезновения во мраке или быстром движении, в самой видимости обрести *значение* как сущность, противоположную исчезновению, ничтожеству, небытию. О *спасении* говорит этот гоголевский глагол. К нему прибегает юноша Гоголь и когда хочет сказать о задаче спасения всей жизни человека: «Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом — быть в мире и не означить своего существования — это было для меня ужасно» (X, 111). Та же глубинная связь *значения* и *видимости* в этой формуле жизненной задачи. Означить существование — сделать его не только нужным людям («прекрасным делом»), но и *видимым людям*; противоположное, «ужасное» состояние — «погибнуть в пыли» — в другом юношеском письме того же 1827 года рисуется такими образами, как «самая глушь ничтожности», «черная квартира неизвестности в мире» (X, 101).

Но эта забота — «означить существование» — сокровеннейшая забота и гоголевских героев, до самых смешных и ничтожных, до желания передать сенаторам и адмиралам и самому государю, что живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский (просто *живет* — но чтобы в Петербурге об этом *знали*, как бы *увидели* из Петербурга это малозаметное существование, а оно тем самым стало *означено*), до «женитьбы» как смысла жизни («Ну, что ты теперь такое? Ведь просто бревно, никакого значения не имеешь. Ну, для чего

ты живешь?» — V, 18) и в конце концов до съеденной дыни, о чем отметка («сия дыня съедена такого-то числа») означает существование Ивана Ивановича¹. Коляска, шинель, ворогник (из бобра, куницы или хотя бы лучшей кошки) являются в мире Гоголя знаковыми предметами, знаками существования. Сюжет «Шинели» есть попытка героя, бессознательная (не по воли его психодящая, а от петербургского мороза), приобщиться этому социальному знаковому миру (приобрел шинель, вышел к людям — вечером на центральные освещенные улицы) и действующим в нем мнимо-важным значениям (выбор кошки лучшей, которую издали можно принять за куницу), катастрофически разрешающаяся: он так и не означил существования и исчез без следа.

На почве нашей повести нос оказывается знаком существования. Не шинель и коляска, не внешний предмет, а часть самого человека, часть центральная и выдающаяся его выставленного наружу и обращенного во все стороны внешнего лица; еще раз вспомним уже цитированное «и зачем он выбежал на средину лица». Несомненно, это центральное, выдающееся положение носа на лице «играет» в сюжете. Нос как эмблема публичности, средоточие, пик внешнего достоинства и общественного признания, эмблема, следовательно, *гражданская* («гражданин не гражданин») и даже как бы государственная (оттого и вписана история в государственный географический кругозор), «орган общественного самутверждения»², без чего нельзя ни жениться, ни получить место, и на людях приходится закрываться платком, без чего герой выпадает из общества, обращается в «существо вне гражданства столицы» (III, 330).

5

Есть, однако, место в повести, где «отчаянный мапор» как будто смутно догадывается и о «внутреннем», — его горячее возражение на аналогию, предложенную чиновником газетной экспедиции («на прошлой неделе такой же был случай»: сбжавший пудель черной шерсти оказался сбжавшим казначеем): «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, *почти то же, что о самом себе*».

¹ Замечание В. Кривоноса Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981, с. 81).

² Поселов Г. Н. Творчество Гоголя. М., 1953, с. 111.

Это ключевое место: в нем дано указание читателю и истолкователю повести. Газетный чиновник предлагает понять случай Ковалева как шпозказание, предполагающее скрытое содержание и его расшифровку, Ковалев отвергает это истолкование (и все соответствующие критические интерпретации¹) и просит принять «предмет таков, как есть» (ответ Чичикова на вопрос Маншлева, не скрыто ли в мертвых душах что-то другое, — VI, 35). При этом он хочет наметить неясную связь исчезнувшей части с «самим собою»: а выражение это указывает в гоголевском языке на некую ощущаемую человеком свою независимую индивидуальную сердцевину. Ср. признание Хомя Брута в разговоре с сотником: сирота, безродный, не знал ни отца ни матери, «и сам я — черт знает что» (II, 197). Ведь он признается в том своем внутреннем недостатке, который и предопределяет его судьбу. О себе самом, то есть, очевидно, о внутренней своей личности весьма неясно пытается высказаться и майор Ковалев.

Неясность заключена в центральном слове: *почти* то же... Зыбкая эта связь устанавливается между самым внешним и самым внутренним: все же это не то же самое, но «почти». Прозревается смутная связь, от крайней точки внешнего лица человека ведущая не во внешний же мир, но, очевидно, напротив, куда-то внутрь и вглубь, к сокровенному человеческому ядру. В отчаянном заявлении майора заметно меняется типичное соотношение цепностей, представленное в другом месте с употреблением той же личностной формулы: «Он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию». Эти два определения человека постоянно путаются у Гоголя. Мир Гоголя наполняется двойниками по сходству признаков разной степени важности (имя, наружное сходство, чин), и происходят все время затруднительные, словно бы неуверенные разграничения и уточнения в этом тумане хрупческого недоразумения: не тот Шиллер, «другой майор», подзывающий Ковалева на Невском проспекте, и пр.². Но и сам Гоголь

¹ О негодности метода символической (аллегорической) расшифровки «Носа» см.: М а н и Ю. В. О гротеске, с. 37—38.

² Наверняка Достоевский помнил о Гоголе и прямо о «Носе» (пассаж про коллежских ассессоров) записывая в тетрадь в связи с печатной полемикой вокруг его пушкинской речи (а как раз в полемике этой образы Гоголя были выдвинуты против Достоевского): «Григ. Градовский первый высказал заступиться за А. Градовского. В этой однофамильности есть нечто смешное. (Думал ли Г. Градовский, что все Градовские должны защищаться, если заденут одного?). — «Неизданный Достоевский». Литературное наследство, т. 83. М., 1971, с. 698.

вынужден разбираться и уточнять в серьезнейшей эстетической декларации, чтобы не перепутали и не приняли одного за другое: «Не тот смех... но тот смех...» (V, 169); и сам Гоголь, отбиваясь от «вихря недоразумений» вокруг его несчастной книги, объясняется, что его неправильно поняли: «обманулись сходством признаков» (VIII, 444).

Под логику генерического подобия абсурдно подводится и случай Ковалева (при отсутствии какого-либо сходства признаков): «*такой же* был случай», — в ответ на что Ковалев указывает на его совершенную индивидуальность и ни с чем не сравнимость, поскольку он относится к ни с чем не сравнимой индивидуальности самого Ковалева. Но в этой защите героем своей индивидуальности — свой абсурд, заключенный в этом «почти». Нарочитая неуверенность, приблизительность и растяжимость этой меры соотношения внешнего и внутреннего, самого видного и самого невидимого — есть выражение основной неясности, сбивчивости и путаницы относительно внешнего и внутреннего лица человека.

Это ковалевское «почти» есть вообще свидетельство о неясности, туманности, аморфности всех представлений о действительности, царящей в мире повести. Она, конечно, наглядна в отношении к необыкновенно странному происшествию. «Он хотел его куда-нибудь подсунуть: или в тумбу под воротами, или так как-нибудь нечаянно выронить, да и повернуть в переулок». Вот формула состояния всех участников несбыточной истории: все неясно рассчитывают «так как-нибудь» выйти из положения. «Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!», «как-нибудь приставьте». Но это формула состояния не только сознания персонажей, это формула состояния мира. «Друг мой, теперь такое время, что вряд ли у кого из нас здрава, как следует, голова», — писал Гоголь С. Т. Аксакову (XIII, 375). Это всеобщее, «повсеместное помрачение» (VIII, 361) было для Гоголя историческим признаком современного состояния человека. Гоголевские образы этого состояния — *туман, ослепление, сон наяву*. Нарастая, образы эти породили эсхатологическую атмосферу «Выбранных мест из переписки с друзьями». «Отряхни же сон с очей своих и порази сон других» (VIII, 281). «Была на то воля Промысла, чтобы непостижимая слепота пала на глаза многих» (VIII, 284). «Очнитесь! Куриная слепота на глазах ваших!» (VIII, 308) «Проходит страшная мгла ялзыни, и еще глубокая сокрыта в том тайна» (VI, 692). Гоголь дал единственное во всемирной культуре столь потрясающее поэтическое свидетельство о том историческом состоянии, о

котором сказано: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти...» Видение предельно неясное, неогчетливое, гадательное, сквозь тусклое стекло, и знание предельно сбивчивое, неуверенное, «отчасти» (ковалевское «почти»; ср. вообще исключительную роль неопределенных словечек, передающих это знание «отчасти» и создающих «сумеречный туман над текстом»¹ — «как-то», «какой-то», «несколько», «даже», и «как-то даже», и «несколько даже», и «в некотором роде», «кажется», «впрочем» и несть им числа) — и есть состояние гоголевских героев, видение же, знание (человеком мира и другого человека) «лицом к лицу» — чаемый гоголевский идеал.

«Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал» (IV, 94). «Туман» дважды прямо вступает в действие «Носа» в тех местах, где обрывки даже такой невозможной фабулы могли бы все-таки как-то связаться: происшествие «закрывается туманом», и дальнейшее неизвестно. В оформлении мира повести моментом решающим было устранение первоначальной развязки (в черновой редакции) — пробуждения Ковалева. Все стало происходить в действительности, хотя и как будто во сне. «Мотивировка сюжетного движения сном, как леса художественной постройки, убрана Гоголем. Но композиционный прием отрывочной склейки кусков сохранен и даже острее подчеркнут»². Мотивировка убрана — композиция сна осталась. Сон, который «непроницаем, и выхода из него нет»³. Устранена оказалась *граница* сна и яви, фантастического и действительного, мнимого и реального, бреда и достоверного во всех материальных подробностях бы-

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя, с. 245.

² Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 24.

³ Из курса лекций Л. В. Пумпянского о Гоголе, прочитанного в Петрограде, в бывшем Тенишевском училище, в 1922 г. Ситуацию повести «Нос» Л. В. Пумпянский рассматривает расширенно в контексте русской литературы как ситуацию «скверного анекдота», в которой действительность принимает характер безвыходного дурного сна: «Личность в скверном анекдоте теряет вдруг все свое общественное значение, ралена в центр свой. Тщетно она старается проснуться, сон непроницаем, и выхода из него нет. Глубокое сознание заснувшим своей правоты и бессилие доказать: все двери закрыты».

Сохранившиеся в архиве Л. В. Пумпянского авторские конспекты лекции о «Носе» пополняют материалы об особенном внимании к этой повести в филологии начала 1920-х годов (см. комментарий А. П. Чудакова в кн.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 483). За разрешение использовать материалы Л. В. Пумпянского выражаем глубокую признательность вдове ученого Е. М. Иссерлин.

та. Тем самым слились с действительностью туманные («Ничего не разберу!..» — позиция Ивана Яковлевича перед совершившимся фактом), косноязычные, извращенные относительно главных вещей и соотношений представления героев о действительности. Не будет невероятным предположить, что такого рода *диффузию* бесформенного сознания персонажей с внешней реальностью и представляет собой косноязычный сюжет «Носа». Такой диффузией фантастического и реального, «тумана» в головах людей и в порядке вещей и представлялось Гоголю состояние современного мира.

Квартальный, отождествивший в конце концов раздвоившийся предмет — героя с самим собой, Носа с носом, в оправдание первоначальной своей ошибки ссылается на *близорукость*: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина». *Принять за* — одна из типичных позиций гоголевских героев; это может быть и ошибкой, и целью: так, кошку лучшую «издали можно было всегда принять за куницу». Но в том и другом случае оптическая ошибка задана ошибкой по существу, «помрачьем» в определении значений и ценностей (во втором случае самим приданием такого значения этим тонким различиям между куницей и кошкой, даже лучшей). Типичная также оптическая позиция героя, а в нашем случае рассказчика — в его заключительном заявлении: «Теперь только по соображению всего видим, что в ней есть много неправдоподобного». Человек не видит реальности перед своими глазами, и видение его претерпевает фантастические превращения: «Да теперь-то я *опять вижу*, что она как будто хороша» (Подколесин о невесте — в ответ на убеждения Кочкарева: «Ты *рассмотри сам хорошенько*» и после того, как «начали говорить: длинный нос, длинный нос — ну, я *рассмотрел и вижу сам*, что длинный нос» — V, 36). И Гоголь сам, подобно Кочкареву, взывал к своим корреспондентам: «подумай хорошенько и рассмотри со всех сторон <...>. Нет, ты просто не рассмотрел этого дела» (XI, 261—262); «Оглянись вокруг себя и протри глаза...» (XI, 342) — и, подобно Подколесину, признавался: «теперь, как я рассмотрю их...» (XII, 51). У Гоголя нельзя просто смотреть и видеть, как это обычно у Пушкина; самый акт смотрения и *рассмотрения* того, что перед глазами, становится напряженным, усиленным действием, подверженным оптическим обманам (*принять за*), почти неизбежным, заданным некими фундаментальными нарушениями в самых основах мира, и диковинным, прямо фантастическим превращениям — как у близорукого квартального, которому для

опознация носа в Носе стали нужны очки: «Но к счастью были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос». (Но и Гоголь надеется на «очки» для сбившегося и спутавшегося пыпешнего человека; так, «зрительным выясняющим стеклом перед читателями» должна стать Одиссея, переводимая Жуковским, она должна вести их, «как искусный лоцман, сквозь сумятицу и мглу, нанесенную неустроенными, не организовавшимися писателями» — VIII, 238, 241).

Квартальный приводит пример, иллюстрирующий пужность очков, и этим примером оказывается *лицо*: «Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу». Лицо таится в повести в тени носа, скрыто мнимой «омонимией носа» (теперь снятой благодаря очкам). Но это скрытое основное значение повести. Речь в ней идет о лице человека, о том, как его *рассмотреть* и какие случаются тут оптические обманы как следствие «близорукости», бесформенного, туманного видения, «как бы сквозь гусклое стекло», «без очков». Один такой обман — *лицо без частей* («вижу только, что у вас лицо»), без того драгоценного качественного разнообразия и богатства, которое ведь недаром Платон взял убедительнейшим примером в рассуждении о таком важнейшем предмете, как добродетель и ее «части», *разные* добродетели: не-членораздельное, голос и пустое, «гладкое, как яйцо», бесформенное, бескачественное, *безличное* — это в народной демонологии у разных народов лицо нечистой силы, лицо беса. Другой обман, а по существу тот же самый, порождающий необыкновенно странное происшествие и порожденный тем же дурным зрением («Ничего не разберу!»), — часть без лица, часть вне лица, часть как лицо, как значительное лицо.

За сюжетным абсурдом, распавшимся действием «Носа», которого начала и концы «закрываются туманом», открывается как вопрос и тайна человеческий образ, деформированный и разъятый, в котором части абсурдно отъединяются друг от друга и своего целого и соединяются «на живую нитку» (как две разорванные линии действия в показаниях квартального надзирателя¹). внешнее с внутренним, видимое с невидимым, кончик носа с «самим собою», «крайняя степень вещества» и «черта начальна божества» в человеке — связываются неясно, шатко, приблизительно, проблематично, «гадательно» — ковалевским «почти».

¹ См.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 24.

Гоголь писал в 1846 году о русской комедии, что в ней заметны (за исключением Фонвизина и Грибоедова) «легкие насмешки над смешными сторонами общества, *без взгляда в душу человека*» (VIII, 396). Эти слова выражали, конечно, сознательное отношение позднего Гоголя к серьезным целям комического творчества, но, вероятно, ошибкой было бы почитать, что эти слова не имеют отношения к таким самодовлеюще-комическим «шуткам» середины 30-х годов, как «Нос» или «Коляска». По нашему убеждению, нет разрыва между гоголевской философией комического с ее серьезным психологическим обоснованием и органической, спонтанной комической поэтикой названных «шуток». Всем ходом настоящей статьи мы хотели показать, что нет понимания «Носа» и «Коляски» без своего рода психологического углубления в них (именно «своего рода» психологического, не забывая о тех необыкновенных проявлениях, в которых оно существует у Гоголя). В «Носе» находили сатиру на «смешные стороны общества», но пора отнестись к нему глубже и прочитать в нем «взгляд в душу человека», столь «необыкновенно странным» образом сформировавший юмористическую стихию этого уникального произведения.

Поздний Гоголь, правда, писал о своем комическом творчестве до «Ревизора», что он смеялся «даром, напрасно, сам не зная зачем» (VIII, 440), — и, вероятно, эта самооценка должна была относиться к «Носу». Повесть эта, как тонко заметил Ю. Манн, может быть воспринята «или серьезно-комично, или только комично»¹. То или другое восприятие будет, однако, более либо же менее глубоким и даже точным. Гоголь дал и такой комментарий к повести, тоже позднейший, — когда сказал в «Театральном разезде» о тех, «которые от души готовы посмеяться над кривым носом человека и не имеют духа посмеяться над кривою душою человека» (V, 156). Этим он и сказал о двух возможных восприятиях «шутки», допускающей *углубление* от «носа» к «душе», — скажем так, приняв от Гоголя структурное указание на два плана, которые должен суметь («иметь дух») разглядеть читатель. Регулятор, весьма неуверенный и ненадежный, соотношения планов — словечко «почти»; в нем и вправду, по слову А. Белого о гоголевских «мелочах», «зарыта собака»².

¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя, с. 100.

² «Но содержания, зарытого в деталях, не видишь сперва»; в мелочах, между тем, — «зарыта собака» (Белый Андрей. Мастерство Гоголя, с. 44, 46).

Словечком этим как раз и намечено углубление, шаткий мостик от внешнего к внутреннему человеку, и им же этот последний опять «почти» приравнен внешнему, углубление выравнено. В позднейшей из гоголевских статей Иннокентия Анненского (1909) есть замечание о двух слепых жизнью людях в каждом человеке («один — осязательный», «другой — загадочный, тайный <...>, сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас»), из которых Гоголь оторвал первого, осязательного, от второго, сумеречного, оставив второго в тени, развил «типическую телесность», так что «первый, осязательный, *отвечал теперь за обоих*»¹. Пользуясь этим образом, можно сказать, что нос отвечает в повести за лицо, за «душу», за всего человека, за «самого» человека. Он отвечает за все лицо человеческое, вмещающее и «нос», и «душу». Но отсюда и получается — как безумное следствие — раздвоение носа и, соответственно, невозможного действия повести. «Взгляд в душу человека» упирается в нос. Но этот наглядный абсурд и свидетельствует об ошибке, заключающейся в овнешнении внутреннего. Он свидетельствует той гоголевской логикой, по которой «самые ошибки уже подают идею о том, как избежать их, бесхарактерное подает мысль о характерном, мелкое и плоское вызывает в противоположность дерзкое и необыкновенное, углубление вниз подает идею о возвышении вверх и наоборот» (VIII, 78). Так и гипертрофия носа, осмелимся предположить, «подает идею» о лице и «самом» человеке; это как в «Мертвых душах» — только «одно бездушное тело» скончавшегося прокурора впервые и подало идею о его душе: «Тогда только с соболезнаванием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (VI, 240).

Среди малочисленных современных Гоголю критических мнений о «Носе» забыт простодушно-проницательный отзыв А. М. Бухарева, самобытного писателя, встречавшегося с Гоголем в конце 40-х годов: «Ваш даже «Нос» напомнил мне, как я, позабыв в иную пору, что такое жизнь моя и чем я должен в жизни заниматься, точно иногда хлопоту, сучусь, беспокою других, а на деле оказывается, что нищу не больше, как своего носа, и, сщупав его наконец у себя, успокоиваюсь, как будто какое великое сокровище нашел... Пресмешная, право, эта шутка ваша! Берем, напр., исправлять других, примериваем к этому делу тот или другой ключ, а

¹ Анненский Иннокентий. Книги отражений, с. 226—227.

ключ этот ближе, пожалуй, нашего носа к нам, в истинном и уже готовом для нас раскрытии тайны нашего же «я». Подобная мысль как будто сама собою приходит мне при чтении вашего «Носа»¹.

В этом отклике живо почувствовано то углубление, которое допускает «шутка» (от внешнего человека к внутреннему), то «приближение» к сокровенному («ближе, пожалуй, нашего носа к нам»), «взгляд в душу человека», странным образом в ней заключенный. Это столь простое впечатление — впечатление с углублением. А. М. Бухарев, собеседник позднего Гоголя (целью его сочинения было примирить Гоголя «Выбранных мест из переписки с друзьями» с его «прежнею деятельностью»², со всем его поэтическим творчеством, представить самому же Гоголю оправдание его творчества в свете духовных итогов «Переписки»), полагал ответ на вопрос и раскрытие тайны «уже готовым» (в учении христианства о человеке) и в этом вторил Гоголю «авторской исповеди», тогда же писавшему: «Как бы то ни было, но жизнь для нас уже не загадка» (VIII, 461). Однако русской литературе Гоголь передал «вопросы» и «загадки» — их и воспринял от Гоголя молодой Достоевский.

В статье о «Носе» и «Двойнике» А. Л. Бем назвал повесть о господине Голядкине «художественной отповедью» гоголевскому анекдоту: «Нос» больно задел Достоевского и вызвал резкую художественную отповедь». По мысли исследователя, Достоевского больно задело анекдотическое обесмысленное искажение его, Достоевского, идеи, потенциально тапшейся в «Носе», — идеи замещения и вытеснения человека, которая явится «осмысленной» — как «трагедия личности» — в «Двойнике». Гоголь «пропустил идею», «не заметил» трагедии, свел трагедию к анекдоту, не выявил, не углубил мимоходом намеченные возможности — словом, не написал «Двойника», а написал «Нос». Самое это столь выразительное различие между *носом* и *двойником* как предметами и героями есть для исследователя различие между внешним анекдотическим, уводящим от «проблемы личности», и глубоким трагическим решением той же, в сущности, темы. Намек же «на возможность углубления сюжета» А. Л. Бем усматривал в том самом нашем словечке «почти» — заключенное в нем углубление и ведет от Гоголя к Достоевскому: «Ведь «нос» был почти то же, что сам Ковалев; до-

¹ Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. Спб., 1861, с. 145.

² Там же, с. 3—4.

статочпо отбросить это «почти», и перед вами не «Нос», а двойник»¹.

Внимательный исследователь раннего Достоевского, А. Л. Бем разделял возобладавшее в критике начала XX века понимание отношения Достоевского к Гоголю как резкого отталкивания, борьбы и разрыва, односторонне направленного «преодоления Гоголя»² — понимание, выразившееся в формуле их «полярной противоположности», отчеканенной Вячеславом Ивановым: «У одного лики без души, у другого — лики душ»³. Этот акцент на «преодоление», остро подчеркивая «новое слово» Достоевского, заслонял в то же время другую сторону дела — глубокую подготовку этого слова в недрах гоголевского творчества, в том числе не в последнюю очередь в «Носе». Поэтическая антропология Достоевского была подготовлена тем *раздвоением* в человеческом образе, которое, в самом деле, и высказалось, как в фокусе, в этой ключевой фразе: «почти то же, что о самом себе». А. Л. Бем верно почувствовал в этом «почти» обращенность к будущим темам Достоевского, но расцепил его как досадное гоголевское препятствие, искажившее чистоту идеи, не почувствовал бездны, которая открывается в этом словечке, всей безмерной необходимой значительности анекдота Гоголя на пути к трагическому откровению Достоевского, не увидел, что путь русской литературы лежит через это «почти».

Человеческий образ у Гоголя, в самом деле, распался на «лики без души» («нос») и загадочный, неизвестный внутренний лик («душа» или «сам» человек), не имеющий выражения, слова, *лица*. На художественном языке Гоголя это распадение в человеке представлялось наглядно в виде пространственного отделения и отрыва, удаления, «убегания» внешнего человека от внутреннего; это и породило такие картины, как выше уже цитированное: «убежит от самого себя прямо в руку к чорту», или в ранней статье: «...люди, кажется, отбежавшие навеки от собственного, скрытого в самих себе, непостижимого для них мира души...» (VIII, 149). Реализацией этой картины ведь и является действие «Носа». Вспомним также Собакевича с его словно бы удаленной из тела и «где-то за горами» спрятанной душой (VI, 101).

¹ Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936, с. 139—163; также Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель. — В сб.: О Достоевском. Сб. II, под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933, с. 20—22.

² Там же. с. 134.

³ Иванов Вячеслав. Борозды и межи. М., 1916, с. 17.

После в литературе, у Достоевского, мы встретим прямое наследование гоголевского способа характеристики человека, только что описанного, как бы вместе с тем человеческим типом, которому он соответствует. Это тип человека, не имеющего «благообразия», о котором произносит рассуждение Макар Иванович Долгорукий. «Иной весь раскидался, самого себя перестал замечать»¹ — разве это не тот же гоголевский (по своему художественному происхождению и даже языку характеристики), оторвавшийся от «самого себя» человек? Однако вопрос о том, что значил взгляд Гоголя на человека для новой антропологии Достоевского, конечно, не сводится к этой преемственности в характеристике определенного типа (хотя и она сама по себе не узка, ибо человек «неблагообразный» — широкий тип, знаменующий целое состояние мира, — так и у Достоевского, но тем более так у Гоголя; но, конечно, подобный способ характеристики — периферийный у Достоевского). Этот вопрос — один из центральных в истории нашей литературы; как уже было кратко сказано выше, он лежит на ее магистральном пути.

Мы говорили о деформации образа человеческого, явившейся странным делом Гоголя в русской литературе. Но это странное дело было и великим творческим вопросом, обращенным к той же литературе. Станным, кажется, путем гоголевская «негативная антропология» означала одновременно крайнее овнешнение и упрощение образа человека (на фоне целостного пушкинского человека, духовно-телесного, сложно-простого) и новое и таинственное его усложнение и углубление. В составе образа Гоголь произвел резкое расчленение, раздвоение: «внешнего нашего человека» (который «тлеет»: «мертвые души») в составе образа он отделил от человека внутреннего (который призван со дня на день обновляться: духовная программа позднего Гоголя, на языке которого это внутреннее дело обновления и самовосстановления человека называется его возвращением в «самого себя» — Гоголь «Выбранных мест» и «Развязки Ревизора» как бы разрабатывает для убежавшего «от самого себя» человека это обратное духовное движение, — его обращением с глубоким и беспощадным взором «на самого себя»)². Это разделение в образе и было главным словом гоголевской художественной антропологии; и было оно тем великим вопросом, оставлен-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 13, с. 302.

² «Вы думаете, возможен этот поворот смеха на самого себя, противу собственного лица?» (IV, 136).

ным Гоголем литературе и «русскому уму» (еще раз вспомним цитированные слова из «Дневника писателя» за 1876 год).

Этот гоголевский разрыв в человеке и задавал вопросы, «давящие ум», о которых скажет потом Достоевский. Он побуждал к неизвестному ранее литературе углублению в человека, задавая этот вопрос о глубине, в которой таится «сам» человек. Эта темная (у Гоголя) глубина и должна была осветиться самосознанием и словом, обрести «лицо» («лики дуп», по Вяч. Иванову), стать идеей и образом «человека в человеке». «Человек в человеке»: присмотримся к этому основному понятию поэтической философии Достоевского, к образному представлению, в нем заключенному, — представлению о человеке, таящемся в человеке, — не наследует ли оно — но и в самом деле через «преодоление», «восстановление» — тому расчленению, той работе, которую произвел в человеческом образе Гоголь?

ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ ГОГОЛЯ¹

Среди произведений, которые наиболее ярко демонстрируют особую, гоголевскую сложность художественного письма, должна быть названа «Страшная месь». Андрей Белый даже считал эту повесть характернейшим произведением Гоголя «первой творческой фазы». «Всё здесь подано наипрочайше, нигде нет прописей; всё, надлежащее быть прочитанным, показано как бы под вуалью приема, единственного в своем роде. Не осознав его, — ничего не прочтешь; и только ослепнешь от яркости образов. Сила достижений невероятна в «Страшной мести»; только «Мертвые души» оспаривают произведение это»².

«Яркость» письма в «Страшной мести» способна ввести в заблуждение: оно кажется простым до лубочности, до плакатности. Отсюда вошедшее и в школьный и в вузовский обиход разделение повести на два контрастных плана: с одной стороны — героика, с другой — отщепенство. Первое — приподнятое, эпически широкое, со знаком плюс; второе — сниженное, ужасное, со знаком минус. Вот типичное суждение: «Если основная патриотическая тема повести раскрывается в образах Данилы, Катерины, казаков и осуществлена стилизованными средствами народно-героического эпоса, то образ предателя-колдуна разрешен Гоголем в плане романтически-ужасного гротеска... Мысль о вине человека, отпавшего от коллектива, изменившего своему народу, Гоголь в «Страшной мести» выразил в романтически условных образах, удалившись от той реалистической основы, которая определяла жизненность повестей «Вечеров»³.

Обратим внимание на категорическое определение исследователем вины одного из персонажей: она неизбежно вытекает из контраста двух планов, из кажущейся предельной простоты манеры «Страшной мести». Поэтому, так сказать, заново зондируя эту манеру, мы должны спросить себя, в чем же конкретно вина «колдуна», отца Катерины. Это будет контрольный вопрос к более глубокому определению поэтики произведения.

¹ Главы из книги «Поэтика Гоголя». М., 1978.

² Белый А. Мастерство Гоголя, с. 54.

³ Степанов Н. Л. П. В. Гоголь. Творческий путь. 2-е изд. М., 1959, с. 100.

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

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

Отец подан при помощи «*не*».

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

Колдун подан при помощи «*не*»¹, — заключает А. Белый.

Что же представляет собою поданный таким образом колдун-отец?

«Наивные современники Гоголя не постигли стилистической рисовки колдуна частицами «*не*», прощипавшими его контур не линиями, а трещинами в глубину провала, dna которого «никто не видал». Эта рисовка, иначе говоря, обступающие колдуна всевозможные отрицательные словечки, набрасывают на все происходящее сеть прони — только прони скрытой, трудно различимой. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» «гоголевская усмешка явна; в «Страшной мести» не увидели этой усмешки в подаче «брёда» под формой диканьской вселенной; не увидели, что мало говорящая «фантастика» — много говорящая характеристика показанного коллектива; страшит он, этот коллектив, видящий в непрочитаемых действиях чужака весь позитив страшных, колдовских деяний...»².

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

¹ Белый А. Мастерство Гоголя, с. 57 (курсив А. Белого).

² Там же, с. 56.

вегетарианец; он занимается астрономией и делает всякие опыты, как Альберт Великий, как Генрих из Орильяка...»¹

А. Белый, таким образом, *перетолковывает* события и факты повести — особый вид интерпретации, который уже резко отклоняется от художественной основы. Ведь в произведении указанные А. Белым события и факты даны не субъективным планом одного из персонажей, а самим повествователем; поддерживаются всей событийной и повествовательной системой. Следовательно, они должны быть не дешифрованы, а поняты в самом своем «фантастическом» качестве. А. Белый словно натягивает материал повести на другую колодку. Но так можно переименовать любое произведение с элементами фантастики, особенно фольклорного типа. Реалистическое снижение А. Белым фантастики «Страшной мести» до возрожденческой темы, таинственных знаков — до французского текста, неизвестного черного напняка — до кофе и т. д. — в какой-то мере аналогично методологии старших мифологов (например, русского фольклориста прошлого века А. Афанасьева), распознавших в Илье Муромце модификацию бога-громовика, в пиве, которое он пьет, — «старинную метафору дождя», а его стрелах — молнии и т. д.²

* * *

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

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

«Вдруг вошел Катеринин отец... с заморскою люлькою

¹ Белый А. Мастерство Гоголя. с. 67.

² См.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. I. М., 1885, с. 304—305.

в зубах...» У старика «висела сабля с чудными камнями». «Заморская люлька» и «чудные камни» выполняют ту же функцию, что зеленые очи вместо карих.

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

Не следует думать, что водораздел проходит по линии: русское (украинское) — «басурманское»; православное — неверное; свое — чужое. А Белый явно абсолютизирует эту грань, видя в старике пришельца из другого, инокультурного, европейского, «возрожденческого» мира. Но колдун изначально чужд тому миру так же, как и православному. Прием исключения идет вширь, отделяя старика от всех и вся. Это видно, например, в перечислении того, что не хотел есть и что ел колдун, — своеобразный ассортимент блюд, который ставит в тупик Данилу, превосходя все его ожидания и предположения. «Не захотел выпить меду!», «Горелки даже не пьет!» — то есть не любит того, без чего не обходится «добрый козак». Но тут же Данило вспоминает, что «католики даже падки до водки, одни только турки не пьют». Старик бранит галушки: «Знаю, тебе лучше жидовская лапша», подумал про себя Данило». Однако колдун не ест и лапшу. «Только одну лемишку с молоком и ел старый отец» да потягивал из фляжки «какую-то черную воду». Обращает на себя внимание полная необычность еды¹.

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

Особый вид приема исключения в повести — осмеяние

¹ Эффект тут именно в несочетаемости, странности. С одной стороны, лемишка (изготавливаемая из ситной или гречневой муки) — блюдо неизысканное. И. Маркевич упоминает его, описывая «простонародную кухню» (Маркевич И. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян, с. 156). С другой стороны, какая-то неведомая «черная вода».

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

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

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

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

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

Правда, в целом в повести господствует почти нерасторжимая близость автора к своим персонажам — казакам, что

видно, например, в сцене боя: «Колц, козак! гуляй, козак! Но оглянись назад: нечестивые ляхи зажигают уже хаты и угоняют напуганный скот. И *как вихорь, поворотил пан Данило назад...*» Пан Данило словно услышал предостережение повествователя (или, что одно и то же, повествователь своим предостережением выразил невольную догадку Данилы).

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

Но вот более сложный случай. Колдун сидит в подвале, «закованный в железные цепи», ждет казни. Описывается, что он видит и чувствует. Потом подключается авторский план — возникает типично гоголевская нота: «Пусто во всем мире. Унывно шумит Днепр. Грусть залегает в сердце. Но ведаешь ли эту грусть колдун?» Ответа на вопрос нет. Но уже то интересно, что возможно предположение о некоторой общности переживаний автора и персонажа¹.

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

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

Миф в «Страшной мести» находится в особом, но не кон-

¹ Спустя много лет, в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в статье «Светлое воскресенье», Гоголь уже от своего имени почти дословно повторит первую фразу: «Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!»

фликтном отношении с основным действием. Он завершает действие, открывает в нем неясное, предлагает свое объяснение, но последнее ни в чем не противоречит прежде сказанному. Мы уже видели трясение земли, вставание мертвецов (предков колдуна) из гроба, видели «человека с закрытыми очами» (Ивана), видели смерть колдуна, месть колдуну его предков — все то, что будет фигурировать в мифе. Неопровергаемость мифа, его совпадение с событиями повести перевертывают перспективу: финал повести становится завязкой и главным трагическим действием, а судьба колдуна, Данилы, Катерины — ее реальным финалом. Взглядом из глубины по-иному освещается вина колдуна и характер «страшной мести».

* * *

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

Прежде всего, перед нами проявление особого типа сознания — родового, в котором понятие индивидуальности растворяется в понятии рода — как целого, как общего. Об этом уже писали А. Белый и в последнее время Ю. Лотман¹, но нам, со своих позиций, необходимо внести дополнения и коррективы.

Родовой тип сознания наиболее отчетливо выражен в мифе, обращенном к прасторическому времени. Преступление Петро, позавидовавшего побратиму, направлено и против Ивана, и против единственного его сына, то есть поражает весь род («...лишил меня честного моего рода и потомства на земле. А человек без честного рода и потомства, что хлебное семя, кинутое в землю и пропавшее даром...» — говорит Иван). Со своей стороны, Иван выпрашивает месть для *всего рода* Петро («Сделай же, боже, так, чтобы все потомство его не имело на земле счастья!»). Род Петро пресекается на колдуне, на его дочери и зяте, а также на самой младшей его отрасли, внуке Иване, совпадающем в своем имени с главою давно погубленного рода. С другой стороны, было предопределено, что в роде Петро наказание распространялось бы не только на все потомство, но и одновременно — от преступлений самого большого грешника, колдуна, на его пред-

¹ См.: Лотман Ю. М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя.— Ученые записки Тартуского государственного университета, 1970, вып. 251, с. 17—45.

ков, на весь вымерший уже род («от каждого его злодейства, чтобы деды и прадеды его не нашли бы покоя в гробах...»), и от них — на великого грешника снова. Родовая вина перекрестно увязывает всех — и живущих и умерших. Закон мести «жизнь за жизнь» расширяется до закона — потомство за потомство, род за род.

Тем не менее, вопреки А. Белому, точка зрения рода не есть точка зрения всей повести. А. Белый считал, что повесть в своей первичной основе выражает именно родовое (коллективное) начало; если же она это делает неубедительно или противоречиво, то вопреки намерениям автора. «Адвокат родовой патриотики, Гоголь топит «клиента» [род] почище «прокурора»: патриархальная жизнь «приводит к бессмыслице явления на свет без вины виноватого»¹. Вывод соответствует общему взгляду исследователя на Гоголя как на идеолога коллективизма, исподволь изменяющего принятому началу. «Личное у Гоголя — мелко, не эстетично, не героично; личность, выписавшись из дворянства, крестьянства, казачества, гибнет телесно с Поприциным или... прижизненно мертвенеет в мещанском сословии, в которое переползает дворянчик»². Однако акцент следует резко сместить: из анализа трансформации карнавального начала, проведенного нами, видно, что выдвигание вперед индивидуальных моментов не было для Гоголя случайным и произвольным. В этом направлении развивалась вся его поэтическая система, и означенный сдвиг, в свою очередь, освящался особым эстетизмом, вел к поэтизации и утеплению всей атмосферы, окутывающей гибель индивидуального начала. Формула «адвокат родовой патриотики» слишком неточна для поэтическо-философской системы Гоголя, отражающей судьбу древних психологических переживаний и комплексов в исторически изменившееся время. Это видно и на отношении к родовой вине.

Ю. Лотман считает, что в «Страшной мести» отразилась сама «сущность архаического мировоззрения» со свойственной ей «системой категорий» и, в частности, с пониманием вины (греха). «Злодей Петро, убив побратима... становится зачинателем нового и небывалого зла. Преступление его не уходит в прошлое: порождая цепь новых злодейств, оно продолжает существовать в настоящем и непрерывно возрастать. Выражением этого представления становится образ мертвеца,

¹ Белый А. Мастерство Гоголя, с. 67.

² Там же, с. 163.

растущего под землей с каждым новым злодейством»¹. Это верно лишь с той поправкой, что «архаическое мировоззрение» не исчерпывает точку зрения повести в целом, что повествование все время преодолевает древнюю «систему категорий», сталкивая их с новыми, современными.

Казалось бы, кто как не Данило должен быть последовательным «адвокатом родовой патристики», до конца представлять родовое начало (в этом качестве его и воспринимал А. Белый). Для Данилы существует только общность, целое — боевых товарищей, армии, Украины. Однако нарочитая сложность его ситуации в том, что, будучи последовательным, он должен признать всецело виновными и себя, и жену, и своего сына — как принадлежащих к проклятому роду. Но этого-то он и не делает, не хочет делать. «Если бы я знал, что у тебя такой отец, я бы не женился на тебе... не принял бы на душу греха, породившись с антихристовым племенем». Но тут же Данило успокаивает жену: «...я тебя теперь знаю и не брошу ни за что. *Грехи все лежат на отце твоём*». Личный опыт, привязанность к близкому человеку решают больше, чем идея «племени». Финал родовой драмы разыгрывается уже в исторически новое время. Древний тип сознания трагически противоречит развивающейся индивидуализации и личной судьбе.

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

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

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

От божьего суда идет страшная функция осмеяния как преследования, отвержения, исключения из общности (смех окружавших колдуна, смех его коня, кажущийся смех схимника). Ведь это Иван просил бога сделать так, чтобы «*нове-*

¹ Лотман Ю. М. Звонячи в прадедпюю славу.— Ученые записки Тартуского государственного университета, 1977, вып. 414, с. 99.

селлся бы я, глядя на его муки!» (ср. перед этим смех братоубийцы: «Засмеялся Петро и толкнул его пикой...»; а затем смех спящего всадника: «...увидел несшегося к нему колдуна и засмеялся»).

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

Мало считать, что индивидуальная судьба растворяется в родовой вине. Действие разрушения и гибели выходит за пределы родовой вины преступного рода, выходит за пределы вины пострадавшего и стремится к угрожающему расширению своей сферы.

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

* * *

Проведем несколько параллелей, имеющих целью оттенить особенность концепции повести.

Первая параллель — между «Страшной мечью» и «Вечером накануне Ивана Купала», двумя произведениями, самыми «старшими» в диканьковском цикле по времени действия. Не раз отмечалось, что «в обоих повествованиях, которые наиболее глубоко простираются в прошлое, возникает конфликт между патриархальной общностью казаков и отчужден-

ным чужаком...»¹. Однако при этом не отмечены не менее важные различия.

В «Вечере накануне Ивана Купала» отчуждение (а вместе с ним весь конфликт) возникает в рамках событийного времени повести, возникает на наших глазах. И у этого процесса есть и внешнее и психологическое обоснование (Петрусь — бедняк, изгой, между тем Коржу, отцу Пидорки, угоден лишь богатый жених). И находится стимулятор этого процесса — Басаврюк, по версии деда, «никто другой, как сатана, припавший человеческий образ». Все вместе — и внешние преграды на пути центрального персонажа (Петрусь), и психологические мотивы преступления, и участие высшей силы, и сговор с нею («Дьявол!» — закричал Петро. «...На все готов!») — все это создает однократную историю падения. Историю, вариативно повторяющуюся в других условиях (то есть в других произведениях), но каждый раз локализованную. Слово мировое зло, когда оно хочет самообнаружиться в круговороте жизни, каждый раз проходит через один и тот же цикл индивидуальной судьбы.

В «Страшной мести» нет никаких субъективных или внешних обоснований действий колдуна (здесь-то и проявляется прежде всего отмеченная А. Белым недоговоренность, неопределенность манеры его описовки, так сказать, вычет значений и мотивов). Нет также договора с чертом, продажи души — то есть нет моментов свободной воли персонажа (колдуна), вступающего на путь отчуждения. Но, собственно, нет и самого *вступления* на этот путь, так как он предопределен заранее — и предопределен чужой (высшей) волей. Динамический парадокс ситуации в том, что изначальность злых действий, полное отсутствие толчков и стимулов со стороны посетителя злой силы (дьявола, черта и т. д.), а также отсутствие подобного образа вообще придают центральному персонажу смысл суверенной инстанции зла, в то время как на самом деле он дальше от нее, чем кто бы то ни был².

¹ Städtke K. Zur Geschichte der Russischen Erzählung (1825—1840). Berlin, 1975, S. 169.

² В связи с этим коснемся соотношения «Страшной мести» и повести Л. Тика «Пиетро Апопе» (русский перевод последней опубликован в «Московском вестнике», 1828, ч. VII № 4; ч. VIII, № 5).

Проблема эта давно обсуждается в научной литературе. Еще авторы, подписавшиеся криптонимом А.К. и Ю.Ф., в статье «Страшная месть» Гоголя и повесть Тика «Пиетро Апопе» («Русская старина», 1902, № 3), подчеркнули сходство некоторых описаний и подробно

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

Теперь проведем параллель между «Страшной местью» и кругом легенд о «великом грешнике». Сходство указано еще дореволюционным исследователем Н. Петровым, который напомнил сказания о грешниках, «получивших якобы прощение в своих тяжких преступлениях после раскаяния

стей (например, сцен колдовства). Немецкий исследователь А. Дауенхауэр дополнил эти наблюдения; по его мнению, сходство простирается и на общую композицию: большое скопление народа по поводу семейного события в начале обеих повестей, далее описание женской красоты, затем внезапное появление персонажа — колдуна и т. д. (Da u e n h a u e r A. Gogol's «Schreckliche Rache» und «Pietro von Abano» L. Tieck.— «Zeitschrift für slavische Philologie», 1936, В. XIII, Doppelheft 3/4, S. 316п далее). Все эти совпадения возможны, хотя и необязательно, чтобы они обуславливались прямым влиянием Тика на Гоголя; они скорее заданы общим духом фантастической повести того времени и характером избранного сюжета.

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

в них и подвигов поста и молитвы»¹. Н. Андреев, исследовав различные варианты легенды (но опустив вопрос о «Страшной мести»), следующим образом определил их схему:

«1. Некый великий грешник кается в своих грехах.

2. Ему назначается неисполнимая епитимья.

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

Великим грешником, добавляет исследователь, выступает «чаще всего разбойник», иногда кровосмеситель, совершивший грех с матерью, сестрой и кумой, «просто грешник, без более точного определения». Более тяжкий грешник — это человек, который хочет расстроить чужую свадьбу, жестокий пан, кулак-мирод, купец и т. д.²

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

«...Весь смысл легенды заключается в противопоставлении кающемуся грешнику (и его грехам) грешника еще более тяжкого (и его грехов)...»³ В случае же с колдуном более тяжкого грешника просто нет. Огромность вины требовала еще большего искуса, но такого не находится. На том месте схемы, где должно было быть убийство еще большего грешника, следует убийство святого схимника. Непоправимость преступлений подтверждена снова и навсегда.

Казалось бы, все у Гоголя развивается в сторону наибольшего превышения меры злодейства. Схема разрушается,

¹ Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник. Киев, 1902, отд. II, с. 67.

² См.: Андреев Н. Легенда о двух великих грешниках. — Известия Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Л., 1928, вып. I, с. 188, 184.

³ Там же, с. 194. Н. Некрасов в своей известной легенде «о двух великих грешниках» («Кому на Руси жить хорошо») придал этому противопоставлению революционно-пропагандистский смысл: еще большим грешником, убийство которого пришлось разбойнику Кудяру спасение, оказался мучитель крестьян пан Глуховской.

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

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

Вдруг у разбойника лютого
Совесьть господь пробудил.

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

Совесьть злодея *осилила*,
Шайку свою *распустил*...
и т. д.¹

Душевное же состояние колдуна развивается вне субъективно осознаваемых им координат добра и зла, преступления и раскаяния. Даже в момент наивысшего отчаяния и обращения за помощью к схимнику из уст грешника не раздавалось ни единого звука раскаяния. Колдун требует не прощения, но милости. «Отец, молись, молись! — закричал он отчаянно. — Молись о погибшей душе!» Характерно, что о «погибшей», но не о «раскаявшейся». Душевный мир колдуна — если вдруг он приоткрывается — обнаруживает не столько морально-однозначное психологическое переживание вины, раскаяния и т. д., сколько спутанность, неопределенность. Тут мы подходим к еще одной параллели — между «Страшной мезтью» и развившейся в лоне западноевропейского и русского романтизма «трагедией судьбы».

В трагедии судьбы (Э. Вернер, А. Мюльнер, Ф. Грильпарцер, отчасти «Дмитрий Калинин» Белинского) родовая вина делает потомка преступником: кровосмесителем, отцеубийцей и т. д. Преступление рождается из царочитых недоразумений и путаницы обстоятельств, роковым образом

¹ Кстати, у Некрасова фигурирует и то определение, которое отбросил автор «Страшной мести»: «древнюю быль возвестим».

вовлекающих в свою сеть будущего преступника¹. Субъективная воля к преступлению обычно исключается: персонаж не знает, что перед ним его отец, родная сестра и т. д. (как, Дмитрий Калинин не знает, что Софья, с которой он вступил в связь, его сестра: ведь его происхождение как внебрачного сына помещика скрыто обстоятельствами крепостной, семейной драмы, запутанностью общественных отношений). Иначе говоря, в трагедии судьбы персонаж *не знает, что он совершает преступление*. Он даже может предпринять все усилия, чтобы избежать его, но сценные обстоятельства коварно опрокидывают благие намерения.

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

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

Размах предполагаемого жестокого деяния предельно широк: это уже преступление против всех соотечественников. И вытекает оно из личного устремления, осознается персонажем. Но в то же время это устремление не имеет осознанной мотивировки. Тяжесть и размах преступления, оказывается, не подкрепляются никакой субъективной целесообразностью. Поступки колдуна определены субъективно, но словно кто-то чужой формирует и подогревает его волю. Отсюда заметный налет марионеточности в его движениях и мироощущении: «Ему чудилось, что будто *кто-то сильный влез в него и ходил внутри его и бил молотами по сердцу, по жилам...*»

В то же время колдун (в отличие, скажем, от «подтапывающих» старух в «Сорочинской ярмарке») чувствует эту марионеточность. Авторской интроспекцией обпаруживается

¹ Эта особенность «трагедии судьбы» подробно разбирается в моей книге «Поэтика русского романтизма». М., 1976.

невыразимая тяжесть его ощущений, не совпадающих полностью ни с одним известным чувством («нет такого слова на свете...»). Палач становится жертвой. Не вытекает ли невообразимая спутанность его переживаний из той же несвободы и связанности, которая предопределена высшим решением?

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

Выше упоминалось, что в «Страшной мести» описывается землетрясение, под ударами которого погибают совсем не причастные к старинному событию люди. Это первый гоголевский образ стихийного бедствия, катастрофы. Потом он будет развит в статье «Последний день Помпеи», отразится в структуре «Ревизора», — вплоть до образа «всемирного землетрясения» в «Выбранных местах из переписки с друзьями»¹.

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

* * *

Формула «окаменения» или омертвления, которой посвящен настоящий раздел, в известном смысле позволит нам бросить ретроспективный взгляд на творчество Гоголя.

Но первое, что надо сделать, — устранить неточность, связанную с самим понятием «омертвление».

«Омертвление» может быть результатом, крайней точкой не одного, а двух процессов. Один процесс: от многообразия к единообразию, от движения к неподвижности, от живого к мертвому. Другой — от возбуждения к еще большему возбуждению и от последнего к окаменению. То, что окаменение может передать высшую степень страдания, подчеркнуто еще древнегреческим мифом о Ниобе, оценевшей в своем горе и превратившейся в скалу. Эсхил в кульминационные

¹ В 15-й статье этого цикла «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» Гоголь в связи с стихотворением Н. Языкова «Землетрясение» распространял этот образ на всю современную эпоху — на «тяжелую годину всемирного землетрясения, когда все помучилось от страха за будущее».

моменты трагедии вводил так называемые сцены «немой скорби». Состояние высшего возбуждения граничит обычно с равнодушием и исчезновением всех чувств, что было отмечено и Винкельманом при анализе памятников древнегреческой скульптуры¹.

Чтобы нагляднее показать, что один и тот же факт может прикрывать разные процессы, остановимся на тех случаях, когда «омертвление» берется в первом своем значении, передает обмеление души, примитивизацию движений и чувств. В искусстве XVIII—XIX веков этот процесс часто передается с помощью ситуации куклы-человека, изготовляемой (подчас на глазах у читателей) каким-либо искусным мастером и с успехом выполняющей определенный круг человеческих функций.

С ситуацией создания куклы-автомата соотнесена широкая полоса стилистических средств — символов, метафор, эпитетов, из которых преобладающим, пожалуй, является эпитет «деревянный». Иногда он может быть дан в самой ситуации, иногда без нее, «независимо». У Гофмана в «Песочном человеке» после разоблачения Олимпии «многие влюбленные, дабы совершенно удостовериться, что они пленены не деревянной куклой, требовали от своих возлюбленных, чтобы те слегка фальшивили в пении и танцевали не в такт»².

У В. Одоевского в «Деревянном госте, или Сказке об очнувшейся кукле и господине Кивакеле»: «Кивакель кивал головою в знак согласия — и только: ничего не достигало до *деревянной души* его».

У того же Одоевского в «Насмешке мертвеца» из «Русских ночей»: «...*деревянная* рука, которая увлекает ее (княгиню Лизу) за танцующими, напоминает ей ту пламенную руку...» и т. д. В другом месте «Русских ночей» пояснено: «Сухой педант, в нашем языке, чрезвычайно верно и глубоко называется *деревяшкой*, он, сообразно с своею кличкою, никого не любит, ничему не сострадает, ни в чем не раскаивается...»³

Символика «деревянного» (в смысле омертвления) широко разветвилась и в творчестве Гоголя, осуществляя прежде всего функции гротескного стиля. В «Ночи перед Рождест-

¹ См.: Винкельман П. И. История искусства древности, 1933 (без места издания), с. 158.

² В оригинале: «...dass man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhaberen verlangt, dass die Geliebte etwas taktlos singte und tanzte...»

³ Курсив В. Одоевского.

вом» упомянуто о «деревянном сердце» пицкарки. В «Ночах на вилле» — о «деревянных куклах, называемых людьми». О Чичикове говорится, что он показал «терпенье, пред которым ничто деревянное терпенье немца, заключенное уже в медленном, ленивом обращении крови его». О Плюшкине — «и на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч». В статье «О малороссийских песнях» Гоголь пишет, что «бездарный композитор безжалостно разрывал ее и клеил в свое бесчувственное, деревянное создание» (VIII, 90). Процесс тут определен точно — умерщвление, «разрыв», превращение живого в неживое.

Но те события, результатом которых явилась, скажем, немая сцена в «Ревизоре», имели совсем другое направление. Как бы ни были, с моральной точки зрения, пошлы и низки персонажи «Ревизора», нельзя не признать одного. В эти несколько часов пребывания в городе «уполномоченной особы» они пережили и почувствовали больше, чем за всю свою жизнь. Надежда, страх, любопытство, отчаяние, радость, зависть к сопернику — все эти чувства, накаленные до предела, составили пестрый и яркий спектр эмоциональной жизни города.

Отсюда вытекает та особенность немой сцены, что в ней неподвижность совмещена с многообразием поз и выражений лиц. Немая сцена — это не нивелировка, не сглаживание индивидуальных отличий. Гоголь специально подчеркивал в «Отрывке из письма...», что на лице актера «никто не положил оков, размещена только одна группировка; лицо его свободно выразит всякое движение. И в этом онемении разнообразия для него бездна» (IV, 103).

Мы помним индивидуальные отличия каждой фигуры, с педантической точностью предуказанные Гоголем в огромной ремарке, — персонажи, онемев, продолжают игру, они доразвивают свою роль. «Немая сцена» подстерегла их в апогее, в высшей точке их духовной жизни и «самовыражения».

«...Совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*» (VI, 103, курсив Гоголя), — отмечалось в том же «Отрывке из письма...». Жанр «живой картины», введенный впервые французскими художниками Давидом и Изабэ, был довольно популярен и соответствовал вкусу времени¹. Глазу зрителей доставляло

¹ Так, автор обзора «Новости наук и искусств», говоря о парижских зрелищах, отмечал: «Если больше правилась панорама живых картин, тешащих глаза и не слишком напрягающих душу, стоило

удовольствие увидеть неподвижно зафиксированным один момент текучей жизни и спокойно, не спеша, оглядеть все подробности. Богатство оттепков — жанровый признак «живой картины», и Гоголь обратился к ней, чтобы передать свою идею «разнообразия» в «онемении».

Но если немая сцена фиксирует высшую точку какого-то процесса, то почему для этого потребовалась именно застывшая пантомима, окаменевшие? Отвечая на этот вопрос, надо иметь в виду именно универсальность подобных «сцен» в творчестве Гоголя. В «Ревизоре» она получила самое полное и вдобавок сценически наглядное воплощение, но различные ее варианты можно найти и в других гоголевских вещах. В сущности, мы имеем дело с устойчивой конфликтной формулой, служащей для передачи некоего сходного комплекса чувств.

Самую раннюю попытку создать немую сцену мы встречаем в «Басаврюке, или Вечере накануне Ивана Купала» (в журнальной редакции повести, напечатанной в «Отечественных записках»). Когда в мешках Петро увидели люди битые черепки, «долго стояли все, разинув рты и выпуча глаза, словно вороны, не смея пошевелить ни одним усом, — такой страх навело на них это дивное происшествие» (I, 364. Ср. с книжной редакцией повести, где немая сцена Гоголем усилена).

В «Сорочинской ярмарке» вновь та же ситуация: «Ужас оковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень: глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались неподвижными на воздухе...»

В «Майской почт...»: «...Голова стал бледен, как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь на небо; ужас изобразился в лице писаря; десятские приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинувших ртов своих...»

отправиться в Олимпийский цирк, где осьмнадцать картин, одна за другою прекраснее и пышнее, сменяли друг друга в продолжение целого вечера» (Телескоп, 1831, ч. III, № 10, с. 260). Популярны были «живые картины» и в России. Приведем еще одно свидетельство современника. В романе Д. Бегичева «Семейство Холмских» (первое издание вышло в 1832 г.) Софья сообщает из Москвы: «Видела я также еще одну модную забаву — живые картины. Лизонька была сама действующим лицом. Она представляла Королеву турнира: перед ней стоял на коленях рыцарь — победитель, которого она увенчивала. Победенные находились в разных положениях. Вид был точно прелестный...» (Бегичев Д. Семейство Холмских. 3-е изд. М., 1841, с. 88—89).

В «Почти перед Рождеством»: «Кумова жена вскрикнула, ударивши об полы руками, и все невольно разинули рты». Немного позже: «Кумова жена, остолбенев, выпустила из руки ногу, за которую начала было тянуть дьяка из мешка».

Остановимся на этих примерах. Самый общий вывод состоял бы в том, что немая сцена фиксирует какое-то сильное переживание, потрясение (этому не противоречит то, что в последних трех случаях немая сцена несет на себе комическую окраску). Но такой вывод можно уточнить: потрясение, связанное с испугом — страхом.

Но и этим сказано еще не все: она фиксирует не всякий страх, а такой, который вызван какими-то непостижимыми для сознания фактами, перебоем в обыденном и естественном течении жизни.

В «Вечере накануне Ивана Купала» червонцы непонятным образом превратились в битые черепки. В «Сорочинской ярмарке», как раз посередине рассказа кума о странствиях черта и о том, что он ходит теперь «с свиною личиною», в окно выставилась «страшная свиная рожа». В «Майской ночи...» в хате писаря оказалась запертой свояченица, которая только что перед тем была заперта в камере Головы («тут не на шутку сатана вмешался», — говорит, опомнившись, Голова; странная путаница так и остается необъясненной в сюжете). Во всех остальных эпизодах действуют аналогичные причины.

То, что Гоголь отличал «простой» страх от страха необычного, высшего, хорошо видно в том месте «Портрета» (редакция «Арабесок»), где описывается реакция персонажей на появление «странности, представляющей *беспорядок природы*».

Все это, разумеется, не умаляет разоблачительную силу гоголевского творчества. Наоборот, эта сила возрастает. Гоголевское «обличение» выше указания на виновность или невинность отдельных лиц. Оно обнажает запутанность и ненормальность всего строя вещей.

На «беспорядок природы» гоголевские персонажи реагируют единообразно: окаменением. Простой страх может пощадить подспудное движение мысли. Во всяком случае, усилия человека объяснить себе, что же такое происходит, не исключено. Но «странность» объяснить невозможно. «Странность» поражает человека, как поражает гром, как поражает «боякий тисв». Перед ее лицом человек лишается способности к движению и мысли, уступая ее высшей (враж-

дебной или доброй) силе. Гоголевская сцена окаменения (независимо от того, подана она вполне серьезно или иронически) ведет к древнему мифологическому комплексу переживания, изредка (по крайней мере, дважды) обнажая эту связь¹.

Особенный характер окаменения обычно подчеркивается Гоголем длительностью сцены. Персонажи застывают надолго, храня неподвижность намного дольше, чем потребовало бы мгновенное изумление или испуг. Их позы, жесты, выражения лица фиксируются (в каждом таком описании скрыта возможность «живой картины»), прерывая и тормозя действие.

И второе — окаменение чаще всего носит всеобщий характер. Застывают все персонажи, причастные к данному моменту действия. Различие «пострадавших» и «виновника» здесь не существенно, если только последним не является сам носитель ирреальной силы (вроде старика в «Портрете»). Застывают преследователи, обнаружившие свояченицу, но застывает и свояченица, «изумленная не менее их».

В творчестве Гоголя есть еще один вид ситуации окаменения, на анализе которого мы сейчас остановимся.

Поведение Чарткова перед картиной русского художника, приехавшего из Италии, описано так: «Неподвижно, с отверстым ртом стоял Чартков перед картиною...»

В «Риме» действие красавицы Аннунциаты на окружающих таково: «...Повстречав ее, останавливаются как вкопанные: и щеголь миненте с цветком за шляпой, издавши невольное восклицание; и англичанин в гороховом макинтоше, показав вопросительный знак на неподвижном лице своем; и художник с ванديковской бородкой, долее всех остановившийся на одном месте...»

На первый взгляд такого рода окаменение не имеет ничего общего с примерами, разобранными выше. Но сходство у них есть.

Картина, перед которой застыл Чартков, не просто хорошая. Это шедевр. «Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвной гимн божественному произведению».

Аннунциата не просто красавица. В ней есть нечто от

¹ В «Вне» Хома Брут лишается способности к движению под прямым воздействием злой силы (ведьмы). В «Портрете» (вторая редакция) вышедший из рам старик парализует Чарткова: «Чартков силится вскрикнуть и почувствовал, что у него нет голоса, силится пошевеливаться, сделать какое-нибудь движение — не движутся члены».

красоты совершенной, высшей. В повести это подчеркнуто, что служит, кстати, прямой мотивировкой еще одной немой сцены: князь поднял глаза «и остолбенел: перед ним стояла неслыханная красавица... Это было *чудо в высшей степени...* это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить!.. И верующий и неверующий упали бы перед ней, как пред вездешным явлением божества».

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

К данному виду близка известная, единственная у Гоголя сцена из «Шинели» — так называемое «гуманное место».

Б. Эйхенбаум в работе «Как сделана «Шинель» Гоголя» полемизировал с «буквальным» пониманием этого места и объяснял его так: «мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу». А. Слонимский и В. Гиппиус, оспаривая мнение Б. Эйхенбаума, подчеркивали «высскую точку созерцания», открываемую в размышлениях молодого человека¹. Между тем в этой полемике остался не затронут еще один аспект гоголевской сцены, связанный с формулой «окаменения».

«...Молодой человек... который, по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним <Акакнем Акакпевичем>, вдруг *остановился как будто пронзенный*, и с тех пор как будто все переменилось перед ним и показалось в другом виде. Какая-то *неестественная сила* оттолкнула его от товарищей...» и т. д. Понадобилось высшее потрясение — удар, — чтобы человек прозрел, увидев в существе, всеми гонимом и презираемом, своего «брата».

В одной статье из «Арабесок» («Об архитектуре нынешнего времени») Гоголь писал: «Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда, производит на нас потрясение» (VIII, 63). «Необыкновенное поражает всякого, но тогда только, когда оно смело, резко и разом бросается в глаза» (VIII, 66).

Эти соображения адресованы архитекторам, в частности строителям храмов, чтобы их зритель «стал, *пораженный внезапным удивлением*, едва будучи в состоянии окинуть глазами его вершину». Но нельзя не заметить в этих словах

¹ См.: Слонимский А. Техника комического у Гоголя, с. 18. О полемике вокруг «гуманного места» см.: Бялый Г. Б. М. Эйхенбаум — историк литературы (в кн.: Эйхенбаум Б. О прозе, с. 7—8).

и собственный принцип гоголевской поэтики, продиктовавшей ему конфликтную формулу окаменения.

В примерах, разобранных выше, окаменение чаще носит индивидуальный, а не массовый характер. Ведь голос высшей красоты и справедливости внятен не каждому. Картина, привезенная из Италии, взволновала многих зрителей, но, видимо, больше всех — Чарткова. Это понятно: у него был настоящий талант. Среди множества сослуживцев Акакия Акакиевича только один «бедный молодой человек» услышал пропавший голос. Поражен тот, кто сильнее чувствует. Но все остальное, в том числе и сама «техника» окаменения, в этих примерах сохраняется.

Гоголевская формула окаменения должна быть рассмотрена на более широком литературном фоне.

Повторяемость определенной конфликтной формулы, то связанной в один стилистический образ, то распространенной до сцены, — это явление не только творчества Гоголя. Оно чрезвычайно характерно как раз для романтической литературы конца XVIII — начала XIX века, хотя его изучение только-только начинается.

Не очень давно западногерманским литературоведом Кольшмидтом были проанализированы особые словесные формулы у Эйхендорфа — так называемые «ландшафтные формулы».

Лирическое переживание природы закрепляется, доводится у Эйхендорфа до «ограниченного количества беспрестанно возвращающихся» мотивов¹.

Легко догадаться, что особенно богатые результаты судит аналогичное обследование той сферы, которая так много значила для романтизма, сферы соотношения человека со сверхличными силами и его реакции на проявление этих сил. Ведь как красноречиво свидетельствует в романе Арнима «Изабелла Египетская» ситуация бегства Карла (будущего Карла V, властелина мира) от почудившегося ему призрака, — «велик ужас, таящийся в глубине сердца даже у храбрейших людей, перед неведомым миром, который не поддается нашим опытам и испытаниям, но сам испытывает нас и забавляется нами».

Несколько лет назад появилась специальная книга о формулостроении «формальности» (*Formellhaftigkeit* — слово, точно на русский язык не переводимое) у Гофмана. Автор приходит к следующему выводу: «Конфликтную фор-

¹ Köhlschmidt W. Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern, 1955, S. 189.

мулу Гофмана от ландшафтной формулы Эйхендорфа принципиально отличается то, что она не вызывает однополюсное переживание родины (*heimatliche Stimmung*), но передает угрозу человеку со стороны таинственного. В ее языке схвачен диссонанс между томительно напрягшейся душой и враждебной ей, ранящей и мучающей ее действительностью»¹.

Конфликтные формулы у Гофмана, сравнительно с гоголевскими, разнообразны. Их душой является символ «раскаленных когтей» — адского атрибута враждебной силы, наступающей человека. Вот пример из «Доп-Жуана»: «...я увидел, как из непроглядной тьмы *огненные демоны протягивают раскаленные когти*, чтобы схватить беспечных людей, которые весело отплясывают на тонкой оболочке, прикрывающей бездонную пропасть. Моему духовному взору явственно представилось столкновение человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему погибель»².

Но среди конфликтных формул Гофмана встречаются и такие:

«Чудной старик!» — пробормотал студент Ансельм, чувствуя, будто ледяной поток пробежал по его жилам и превратил его в *неподвижную статую*»³.

Близость этих формул к гоголевской ситуации окаменения очевидна.

Сходство их не только в том, что они закрепляют устойчивый комплекс чувств перед лицом таинственно-странного, но и в том, что предполагается участие самой высшей силы. Иначе говоря, предполагается непосредственное вмешательство в сюжет носителей высшей (злой или доброй) силы, чаще всего — в форме фантастики.

Все сказанное вплотную подводит нас к новому качеству формулы окаменения (примером которого была немая сцена «Ревизора»), но еще не объясняет ее природу. Дело в том, что в этой формуле проявилось не только наследование Го-

¹ Dr. Helmut Müller. Untersuchungen zum Problem der Formellhaftigkeit bei E.T.A. Hoffmann Bern, 1964, S. 113—114.

² В оригинале: «Ich sah aus tiefen Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen; die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lüstig tanzen. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekanntem, grässlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen».

³ В оригинале: «...fühlend, wie ein Eisstrom, ihm durch alle Adern fröstete, dass er beinahe zur starren Bildsäule worden».

голем некоторых романтических традиций, но и их коренное переосмысление и преобразование.

Еще в начале 30-х годов, по крайней мере, с «Новести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», от основного потока гоголевских «окаменений» и немых сцен отклонилось одно характерное течение. Наиболее ярко оно воплощено в трех примерах.

Первый, как мы только что сказали, из «Новести о том, как поссорился...»: «Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! Иван Иванович с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это было необыкновенная минута!»

Второй случай — немая сцена «Ревизора».

Третий — из II главы «Мертвых душ»: «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол, и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля, рассуждавшие о приятности дружеской жизни, остались недвижимы, вперея друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала».

Остановимся на этих примерах. Несмотря на то, что первая и третья сцены даны иронически, а вторая — вполне серьезно, у них есть общее качество. Во всех трех случаях мы уже не видим участия ирреальной силы и соответственно — в них нет носителя фантастики. Все свлнуто в будничньй, повседневньй, подчас комический план. Но сохраняются такие элементы немой сцены, которые без оглядки на основное ее значение непонятны.

Сохраняется длительность окаменения. Манилов и Чичиков, оказывается, находились в одной позе «в продолжение нескольких минут»! Длительность немой сцены в «Ревизоре» тоже специально оговорена — «почти полторы минуты» (в «Отрывке из письма...» даже «две-три минуты»).

Сохраняется всеобщность переживания персонажей. Ну, хорошо, Манилов окаменел, пораженный странной репликой Чичикова («Я полагаю приобрести мертвых...»). А Чичиков-то что же застыл на «несколько минут»? Был ли он поражен удивлением Манилова? Или застыл от волнующего ожидания, каков будет ответ для компенсации? Или по какой другой причине? Хотя, как всегда у Гоголя, возможность внут-

ренной мотивировки не исключена, но в чем она состоит — неясно, не определено. Пожалуй, в данном случае неопределенный, «иррациональный» остаток особенно велик, так что объяснить эту сцену из нее самой по формально понятным правилам психологического правдоподобия едва ли возможно.

Точно так же недостаточен формально-логический подход к немой сцене «Ревизора». Ведь среди его персонажей находились и такие, которые не совершали должностных преступлений и которым бояться было нечего. Но все без исключения застыли при известии о прибытии настоящего ревизора.

В «Повести о том, как поссорился...» застывшая группа из трех человек комически оттенена контрастом: «...и между тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос». Различие между окаменевшим и сохранившим свободу движения здесь такое же, как между человеком взрослым и несовершеннолетним, еще не способным оценить всю значительность положения.

(Здесь, кстати, снова видна обоснованность ссылки Гоголя — в связи с немой сценой «Ревизора» — на жанр «живой картины». В «живой картине» немисливо, чтобы все застыли, а кому-то одному была сохранена способность речи и движения. Всеобщность окаменения гарантирована самим жанром).

Наконец, сохраняется самое главное: немая сцена дается в апогее какого-то очень напряженного процесса, а само это напряжение вызвано его необычностью, неправильностью. Только, по сравнению с основным значением окаменения, все сдвинуто в бытовой и комический план.

Ведь как миргородцам не быть пораженными? Если уж поссорились такие два друга, которых, по словам Антона Прокофьевича Пупопуза, «сам черт связал веревочкой», то явно — в жизни что-то разладилось.

Чичиков является к Манилову со «странным» предложением. Настолько странным, что оно произвело впечатление на Манилова, обычно ко всему равнодушного, лишнего какой-либо страсти, «задора». Закрытость того типа характера, к которому принадлежит Манилов, не позволяет точно определить его переживания. Но можно предположить, что никогда еще не жил он такой напряженной жизнью, как в этот момент. Манилов собрал в кулак всю догадливость, всю «силу мысли», на какую был способен, переворачивая

так и этак «просьбу Чичикова» — и... не сладил с нею. «И в самом деле, Манилов... услышал такие странные и необыкновенные вещи, каких еще никогда не слыхати человеческие уши».

Что-то необычное, странное произошло и с Городничим в «Ревизоре». Пусть бы он был обманут вдесятеро сильнее, но настоящим мошенником, человеком, стремившимся к обману. Это было бы в порядке вещей, и Городничий бы так не переживал. А тут его «обманул» человек, который сам до конца толком не разобрался, за кого его, собственно, принимают. Привычные измерения и нормы, которые годами укладывались в голове Городничего, перевернулись. И вот после всего пережитого, когда столько душевных сил, хитрости, ума было отдано «борьбе» с мнимым ревизором, следует известие о прибытии ревизора настоящего. На этом фоне даже «поправка» жизни воспринимается как ее катастрофическое усложнение.

В творчестве Гоголя, как мы видели, по мере перехода от романтизма к реалистическим принципам происходит сдвиг от прямой, открытой фантастики к фантастике «нефантастической». Возникает и разветвляется широкий комплекс форм проявления странно-необычного в речи повествователя, поведении вещей, внешнем виде предметов, дорожной путанице и неразберихе и т. д. Фантастика уходит в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить. Развитие форм окаменения, прямо не провоцируемых вмешательством высших сил, но вместе с тем сохраняющих некий гротескный след, связано с этим общим сдвигом в творчестве Гоголя.

«Формула окаменения» интересна и в другом отношении. К художественному строю произведенная и творчеству писателя в целом в известном смысле применимо то, что Л. Щерба говорит о «развитом литературном языке»: «...Развитой литературный язык представляет собой весьма сложную систему более или менее синонимичных средств выражения, так или иначе соотнесенных друг с другом»¹. «Формула окаменения» устанавливает в произведении соотнесенность, проявляясь го в одной фразе, в каком-либо стилистическом обороте, то в более крупных компонентах текста — в описании положения и сцены. Но тем самым она связывает различные уровни художественного целого — связывает в некую единую формулу усложненной гоголевской амбивалентности.

¹ Щерба Л. В. Современный русский литературный язык. — В кн.: Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 121.

«ТАРАС БУЛЬБА» В «МИРГОРОДЕ» И «АРАБЕСКАХ»

Мир «Тараса Бульбы» поражает прежде всего своей грандиозностью, исполненным размахом, количеством названных по именам и неназванных героев, которые все время находятся в движении, пересекая необъятные пространства на конях, повозках, пешими. Эти массы людей просто не смогли бы поместиться в тесных пределах усадьбы Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, малым оказался бы и Миргород повести о двух Иванах (городок, в сущности, из числа тех «мелких городков», о которых с таким пренебрежением говорится в самом «Тарасе»), да и какой бы круг пришлось очертить около себя казакам, приди им нужда защищаться сообща от бесовского наваждения. Словом, куда как просторнее в «Тарасе Бульбе», чем в остальных повестях «Миргорода», куда как значительнее, колоссальнее, по излюбленному гоголевскому слову, все происходящее в нем.

В первой половине 1830-х годов Гоголя занимают различные планы. В письме к М. П. Погодину от 1 февраля 1833 года упоминается один из них: «...обождите несколько времени: я вам пришлю или привезу чисто свое, которое подготавливаю к печати. Это будет всеобщая история и всеобщая география в трех, если не в двух томах, под названием «Земля и люди». Замысел, если был такой замысел, в чем многие исследователи не без оснований сомневаются, не осуществился целиком. Но так же, как по сохранившемуся декору здания можно составить представление о его размерах, забытом назначении, так по статьям из «Арабесок» (на что дает право уже само название сборника) нетрудно заключить о направлении, в котором двигалась мысль об этих науках старшего учителя истории Патриотического института, а затем адъюнкт-профессора по кафедре всеобщей истории при С.-Петербургском университете — писателя Н. В. Гоголя. Всеобъемлющий ее характер ясен уже из простого перечисления названий статей: «О средних веках», «О преподавании всеобщей истории», «Мысли о географии», «Об архитектуре пышного времени» и др.

И явно отсюда же, от этого замысла — «Тарас Бульба» с его всеохватывающей эпичностью, масштаб которой определяется в сущности теми же словами: Земля и Люди.

«Тарас Бульба» занимает особое место в «Миргороде». Во-первых, в гораздо большей степени и гораздо более очевидно, чем другие повести «Миргорода», он связан со статьями из «Арабесок» (это, впрочем, никак не означает, что другие повести не связаны с «Арабесками» вовсе). Исследователи давно уже обратили внимание на текстуральную зависимость «Тараса Бульбы» по меньшей мере от двух таких статей: «Взгляд на составление Малороссии» и «О малороссийских песнях», причем хронологическая связь первой из них с повестью подчеркивается их соседством в записной тетради Гоголя. Эти статьи, в свою очередь, восходят еще к одному грандиозному плану 1830-х годов: «Истории Малороссии», «всей от начала до конца... в шести малых или в четырех больших томах» (письмо к М. А. Максимовичу от 12 февраля 1834 года).

Но дело не ограничивается только этими двумя статьями. Малороссийская тема для Гоголя — закономерное развитие, уточнение его общеисторической концепции, и, конечно, далеко не случайно оба замысла постоянно упоминаются в его письмах вместе. В письме к М. П. Погодину от 28 сентября 1833 года Гоголь рассказывает о «двух началах двух огромных творений», которые «не смеет развернуть». «Я весь теперь погружен в Историю Малороссийскую и Всемирную, — вновь пишет он М. П. Погодину 11 января 1834 года, — и та и другая у меня начинает двигаться». То же соотношение сохраняется и в «Арабесках», «малороссийские» статьи в которых — логическое продолжение статей «всеобщих». В «Тарасе Бульбе» и то, и другое, то есть конкретный исторический «взгляд» и всемирная перспектива, нашли свое полное художественное воплощение, соотносимое опять-таки даже не столько со статьями из «Арабесок», сколько все с теми же гигантскими планами.

Это очень точно почувствовал Белинский, когда писал о повести Гоголя, почти дословно повторяя авторскую формулу об «Истории Малороссии» из письма к М. А. Максимовичу: «Он исчерпал в ней *всю* (выделено нами. — В. Г.) жизнь исторической Малороссии...» (VI, 661).

Своеобразие места, занимаемого «Тарасом Бульбой» в «Миргороде», заключается еще и в том, что повесть эта, как известно, имеет две редакции: отдельного издания 1835 года и второго тома «Сочинений Николая Гоголя» 1842 года. Конечно, и остальные повести «Миргорода» в той или иной степени дорабатывались автором, в том числе и для издания 1842 года, но ни одна из них не была подвергнута столь ра-

дикальной переделке: появились совершенно новые эпизоды, существенно изменился весь ее идейно-художественный замысел, значительно увеличился объем. Так что «Тарас Бульба» 1842 года — это действительно «новый «Тарас Бульба», как его назвала О. С. Аксакова в письме к М. Н. Гоголь.

Работу над второй редакцией «Тараса Бульбы» обычно связывают с замыслом трагедии «из истории Запорожья» («Выбритый ус»), которую Гоголь, по свидетельству современника, считал «совершеннейшим своим произведением» и утверждал, что ее герои предстанут перед ним «живые и одетые в полные костюмы *до последней нитки*»¹. Во всяком случае, к работе либо над тем, либо над другим произведением, либо над обоими вместе исследователи относят новый этап гоголевского увлечения малороссийской старшой, фольклором, приходящийся, в частности, на 1839 год. Но трагедия до нас не дошла: она была сожжена автором. Не исключено, что здесь сыграла свою роль неудовлетворенность писателя самим жанром исторической драмы, особенно его развитием в русской литературе. Вот что писал Гоголь по этому поводу несколько лет спустя, 12 июля 1848 года С. Т. Аксакову: «Странное дело: когда я разворачиваю историю нашу, мне в ней видится такая живая драма на каждой странице, так просторно открывается весь кругозор тогдашних действий и видятся все люди, и на первом и на втором плане, и действующие и молчащие. Когда же я читаю извлеченную из нее нашу так называемую историческую драму, кругозор передо мною тесен, я вижу только те лица, которые выбрал сочинитель для доказанья любимой своей мысли. Полнота жизни от меня уходит; запаха свежести, первой весенней свежести, я не слышу».

Но как бы там ни было, «Тарас Бульба» принадлежит эпическому жанру. И в этом произведении, названном Белинским «великим созданием» (VI, 661), «просторно открывается весь кругозор тогдашних действий», есть и «полнота жизни», и «запах свежести», нет и следа «доказанья любимой мысли» на примерах лиц, «выбранных» из истории. Сошлемся опять-таки на авторитет Белинского, заметившего о Гоголе еще по поводу первого издания «Тараса Бульбы»: «Беспристрастие его идол» (I, 298).

Однако не следует забывать, что в 1842 году не только

¹ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, с. 74.

вышел в свет второй том «Сочинений Николая Гоголя» с «новым «Тарасом Бульбой», но и был напечатан первый том другого великого эпического произведения Гоголя — поэмы «Мертвые души». Любопытно, что новая редакция «Тараса» набело переписывалась тем же самым писцом, который готовил для цензуры последние девять глав первого тома «Мертвых душ». Таким образом, время работы Гоголя над новой редакцией своей повести и первым томом «Мертвых душ» в целом совпадает.

В связи с этим уместно напомнить парадоксальную в истории русской критики судьбу жанрового определения «Тараса Бульбы». Хорошо известно, что Белинский восторженно встретил появление этой повести и говорил о ней как о «дивной эпосе», «огромной картине в тесных рамках, достойной Гомера» (II, 298). Сравнение с Гомером не прошло незамеченным, и К. Массальский, например, не без проницательности отзывался о критиках, которые «по принадлежащей им власти произвели господина Гоголя за «Тараса Бульбу», впрямь до усмотрения, в Гомеры». Тот же критик сделал следующее любопытное замечание уже по поводу «Мертвых душ»: «Мы не понимаем: почему «Мертвые души» названы поэмой. Насмешники, пожалуй, скажут, что автор поверил критикам, которые произвели его за «Тараса Бульбу» в Гомеры, и назвал «Похождения Чичикова» поэмою потому, что Гомерова «Илиада» называется поэмою» (Сын отечества, 1842, № 6). Но очевидная связь «через Гомера» «Тараса Бульбы» с «Мертвыми душами» осталась незамеченной другими критиками.

В том же 1842 году появилась работа, в которой сравнение Гоголя с Гомером, впервые введенное в литературный обиход в связи с «Тарасом Бульбой» Белинским, поднималось на новую высоту и развивалось применительно уже к первому тому «Мертвых душ». Мы имеем в виду знаменитую брошюру К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (М., 1842). И главным оппонентом выдвинутого К. Аксаковым положения о «древнем эпосе, восстающем перед нами» в «Мертвых душах», стал, как известно, не кто иной, как Белинский, полагавший теперь, что Гоголь «вышел совсем не из Гомера», а из Вальтера Скотта, и здесь, кстати сказать, вновь вспоминается «Тарас Бульба», точнее, пушкинские слова о его начале, которое «достойно Вальтер Скотта»¹.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 315.

Но в полемике о жанровой природе «Мертвых душ» ни Белинский, ни К. Аксаков ни словом не обмолвились о «Тарасе Бульбе». К. Аксаков писал, словно забывая, что уже было сказано Белинским об этой повести, что имена Гомера и Гоголя уже сопоставлялись: «Мы знаем, как дико зазвучат во многих ушах имена Гомера и Гоголя, поставленные рядом...»¹

Белинский же ему отвечал: «...Гоголь так же похож на Гомера... как серое петербургское небо и сосновые рощи петербургских окрестностей на светлое небо и лавровые рощи Эллады» (VI, 254). Отвечал, несмотря на то, что в своей знаменитой статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» утверждал именно родство «беспристрастного», «верного взгляда на жизнь» того и другого: «...«Тарас Бульба» есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип» (I, 304). Здесь можно отметить и другие переключки суждений Белинского и К. Аксакова: Белинский первым в статье о «Горе от ума» сравнил героев «Тараса Бульбы» с шекспировскими, а К. Аксаков писал, что «только Гомера и Шекспира ставим мы рядом с Гоголем»; первый критик отметил важность «содержания, а не «сюжета» в «Мертвых душах» (VI, 219), второй констатировал отсутствие в поэме «интереса интриги, завязки» и т. д. Возвращаясь же к «Тарасу Бульбе», добавим, что знаменитый французский критик Сент-Бев называл гоголевскую повесть «запорожской Илиадой» и говорил о «чисто эпической форме слога», «гомерических сравнениях» в ней и, кстати сказать, тоже сравнивал героев «Тараса» с героями «Макбета» (IX, 428).

Все эти совпадения, конечно же, не случайны и носят вполне объективный характер. Эпичность и «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ» бесспорна, так же как очевидно и их внутреннее родство. В особенности, когда речь идет о второй редакции «Тараса», ведь при его переработке Гоголь явно отодвигает на второй план весь «интерес интриги», все то, что сближало первую редакцию повести с литературной традицией этого жанра (линия Андрия и панночки и т. п.), а на первом — победно разворачивается эпопея о судьбах украинского народа, подчиняющая себе все повествование, в том

¹ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981, с. 143.

числе и рассказ о любви Андрия (но об этом ниже). Естественно, что одновременно усиливается «гомеровский» элемент в повести, а говорить о его присутствии в ней после работ И. Манделъштама, В. Брюсова, Ф. Корша и др. вряд ли необходимо.

И вся эта колоссальная энергия, свободно распространяющаяся во все концы повести, вся эта мощь пространства и времени, не терпящая никаких ограничений, все эти несокрушимые, могучие характеры, идущие и в ненависти, и в любви до конца, «неслыханного и невозможного для другого» (а ведь так сказано во второй редакции «Тараса» даже про изменника Андрия), заставляют нас вновь обратиться ко всему сборнику в целом, чтобы посмотреть, чем же отличается «Миргород» 1842 года, ставший вторым томом «Сочинений Николая Гоголя», от первого отдельного издания 1835 года.

Начнем с названия. Дав своей книге имя уездного городка Полтавской губернии, Гоголь безусловно учитывал многозначность этого слова, в котором слиты воедино два, пожалуй, самых емких понятия-образа его художественного мировоззрения. Исследователи давно обратили внимание на образ «сборного города» в драматургии Гоголя, в первую очередь в «Ревизоре». В последнее время предпринимаются попытки распространить его значение на творчество писателя в целом и даже сопоставить с мировоззренческой традицией, представленной, в частности, сочинением Аврелия Августина. Ясно одно — гоголевский «город» (в том числе и в слове «Миргород») никогда не бывает просто «населенным пунктом», но существует в одном ряду с такими «возвышенными» понятиями, как челоречество, история, мир.

В лекции «О преподавании всеобщей истории», собираясь представить слушателям «эскиз всей истории человечества» с тем, чтобы сразу постигнуть весь ее «механизм», Гоголь поясняет: «Все равно как нельзя узнать совершенно город, исходивши все его улицы: для этого нужно взойти на возвышенное место, откуда бы он виден был весь как на ладони» (VIII, 30).

Таким «возвышенным местом» в «Миргороде» и по важности темы, и по масштабности ее воплощения, безусловно, является «Тарас Бульба». Отсюда действительно «как на ладони» предстает тихий хутор Толстогоубов, церковь, где Хома Брут потерпел поражение в схватке с нечистой силой, да и улицы уездного Миргорода, на которых разворачивалась «битва» Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Здесь,

к слову сказать, необходимо отвергнуть довольно-таки нелепое предположение Г. А. Гуковского о том, что «герои только и именно «Тараса Бульбы» и повести о двух Иванах — миргородцы»¹. С героями «Повести о том, как поссорился...» как будто все ясно, они так названы самим Гоголем, но в том-то и дело, что для «Тараса Бульбы» совсем не важно, в каком конкретном месте полгравничал Тарас.

Герои «Тараса Бульбы»: казаки, запорожцы — украинцы — русские, и именно в таком все более расширяющемся контексте, где главное — национальный характер, его становление и развитие, они существуют в гоголевском эпосе. И точно так же в «Тарасе Бульбе» речь идет не только о судьбах казачества, Запорожской Сечи, но и о судьбе России, а в перспективе о судьбах всего мира, о всемирной истории. Поэтому-то и нелепо требовать от Гоголя исторической точности в этой повести, чем вот уже на протяжении более ста лет занимаются исследователи, ведь в эпосе, так же как и в народных песнях, «историк не должен искать... показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции» (VIII, 91), по словам самого писателя из статьи «О малороссийских песнях». Конечно, следуя указаниям гомеровских «басен», Генрих Шлиман смог найти Трою, но ведь существовала же Сечь на острове Хортица, где сошел на берег старый Тарас со своими сыновьями, существовал и существует город Дубно — ныне районный центр Ровенской области СССР, и нет нужды археологам доказывать раскопками факт существования великого народа, герои которого сражались и умирали у его стен.

Эпичность, «полнота жизни» «Тараса Бульбы», ставшая особенно заметной во второй его редакции, накладывает свой отпечаток на остальные повести «Миргорода», и они также могут быть прочитаны с точки зрения самых «возвышенных», «всемирных» ценностей². Изменяется и смысл названия книги, значения слова «мир» в нем.

По орфографии гоголевского времени оно, как известно, писалось по-разному, через букву «ц» или через «і». В первом случае значение его противоположно слову «война», и именно так писался топоним Миргород. Справку о слове «мір» приведем по словарю В. И. Даля: «Вселенная; вещест-

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 120.

² См. об этом нашу вступительную статью в кн.: Гоголь П. В. Повести. М., 1984.

во в пространстве и сила во времени (*Хомяков*). // Одна из земель вселенной; *особ.* // наша земля, земной шар, свет; // все люди, весь свет, род человеческий; // община, общество крестьян; // сходка».

Всеми этому богатству значений, смыкающихся и вновь расходящихся смыслов легко находятя соответствия в тексте «Тараса Бульбы», хотя само слово «мир» встречается в нем не так часто. Есть здесь и то, что Даль определяет как «одну из земель вселенной», не раз упоминаются в повести и «все христиане, какие живут на свете», казаческое «товарищество» — не что иное, как крестьянская община, ставшая на военную пору братством «лыцарей», собираются запорожцы и на «раду» — сходку и т. д.¹

Через четверть века этот необыкновенно объемный, всеохватывающий образ вновь возродится в русской литературе и окажется в центре другой великой эпопеи — «Войне и мире» Толстого². И гоголевский «Миргород» явился одним из источников грандиозного толстовского «мира», так же как гоголевская Малороссия стала неотъемлемой частью России.

Но обратимся к одному из значений гоголевского «мира», вернемся к замыслу «всеобщей истории и всеобщей географии» под названием «Земля и люди», озаглавившемуся как в статьях из «Арабесок», так и в «Тарасе Бульбе».

Сущность гоголевских размышлений об истории и географии сводится, в первую очередь, к тому, что «география сливается и составляет одно тело с историей» (VIII, 105), — вот в чем видит цель изучения этих наук Гоголь. Но не просто

¹ Такая многозначность гоголевского названия совершенно не поддается переводу на иностранные языки. Характерно, что современный английский литературовед, пытаясь в нем разобраться, вынужден прибегать к помощи по меньшей мере двух слов своего языка. Он переводит «Миргород» как «peace-town», т. е. «мирный, невоеванный город», и видит здесь попытку донести до читателя «атмосферу Украины — провинции Российской империи». Отмечает Ричард Пис и присутствие проны в заглавии сборника, пронизывающее, по его мнению, из-за «воинственного» содержания «Тараса Бульбы», а также потому, что в реальном Миргороде стоял волнский гарнизон. Готов он признать и наличие в этом слове «добавочного» значения, передающегося английским словом «world» («world-town»), но сводит его смысл к «намеку на концепцию микрокосмоса, которую в конечном счете предлагают четыре повести, собранные вместе» (см.: Peace R. The enigma of Gogol: An examination of the writings of N. V. Gogol and their place in the Russ. lit. tradition.— Cambridge, 1981, p. 30).

² См. об этом: Бочаров С. Г. Мир в «Войне и мире». — *Вопр. лит.*, 1970, № 8.

связь, не только слияние: географии принадлежит активная, едва ли не самая значительная роль в истории, особенно на тех ее этапах, когда образуется национальное своеобразие народа, его характера, «особенная физиономия», по выражению Пушкина. Кстати сказать, Пушкин еще в 1820-е годы назвал то, что, по его мнению, дает каждому народу такую «особенную физиономию»: «климат, образ правления, вера»¹.

Гоголь стремится пойти дальше, пытается, пользуясь его собственными словами, которые так любил цитировать А. Блок, «заглянуть в темное подземелье, где скрыты первые всемогущие колеса, дающие толчок всему» (VIII, 15). И здесь-то он и находит одно неизменное, вечное, но постоянно влияющее на изменчивую жизнь мира, на формирование его исторического лица: образ земли, пространства (вспомним, что одним из любимых образов Гоголя в публицистике 40-х годов станет «лицо земли русской»). «...От вида земли,— пишет Гоголь,— зависит образ жизни и даже характер народа. Многие в истории разрешает география» (VIII, 45). И в другой статье из «Арабесок» — «О преподавании всеобщей истории» та же мысль получает более полное, подробное развитие, включая объяснение образования различных историко-культурных, социальных институтов (в том числе и пушкинского «образа правления»): «География должна разгадать многое, без нее неизъяснимое в истории. Она должна показать, как положение земли имело влияние на целые нации; как оно дало особенный характер им... каким образом оно имело влияние на нравы, обычаи, правление, законы...» (VIII, 27—28).

И «вид земли», оставаясь неизменным «веществом в пространстве» (вспомним хомяковское определение из словаря Даля), образовав характер народа, дав нации первый могучий толчок исторического движения, становится критерием его «силы во времени» (А. С. Хомяков). Земля, подарившая человеку жизнь, вскормившая и воспитавшая его,— это не просто сценическая площадка, на которой разворачивается действие всемирной или любой другой истории. Она не безразлична к происходящему, но, вручив исполнителям главных и второстепенных ролей, «действующим и молчащим», залог будущего развития, возможного торжества, триумфа, навсегда остается безмолвным напоминанием, вечным свидетелем такого залога.

И тогда понятно, почему в последней главе гоголевской

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 39.

поэмы, по признанию самого автора из второго письма «по поводу «Мертвых душ», «писатель, на время оставляя своего героя среди столбовой дороги, становится сам на его место и... обращается в лирическом воззвании к самой России» (VIII, 289): «...Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей, неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, пезнакомая земле даль! Русь!»¹

А. П. Чехов писал Д. В. Григоровичу 5 февраля 1888 года о Гоголе: «В нашей литературе он степной царь». Гоголевский мир, вообще, не терпит таких разграничений. Река здесь «обнажает серебрянук грудь свою», «Днепр, как старик, ворчит и ропщет», «те леса, что стоят на холме, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда... в воде моется борода», «деревья, что охмелевшие козацкие головы, разгульно покачиваются, шепоча листьями пьяную молвь».

И степь в «Тарасе Бульбе» — это насыщенное жизнью, цветением, звуками, запахами (вспомним гоголевское требование «запаха свежести» от исторических сочинений) пространство, которое неразрывно связано с остальными героями повести, «принимает их всех в свои зеленые объятия», отзывается на каждое их физическое и душевное движение, само вызывает на такие движения, — «бесконечная, вольная, прекрасная степь». Стоит донестись «со степи» «звонкому ржанию жеребенка», ясно сверкнуть на небе красным полосам, как Бульба «вдруг» просыпается и вскакивает, начинает сборы в «великий путь»; покидая родной дом, молодые казаки видят «дальний луг» — «тот луг, по которому они могли припомнить всю историю своей жизни»; заснул разбуженный братом-изменником Остап «и пустил такой храп, что от

¹ Здесь уместно вспомнить и знаменитый спор Пушкина с П. Я. Чаадаевым о пространствах России. Автор «Философических писем», как известно, полагал, что вклад России в развитие мировой цивилизации настолько мал, что и страны такой никто бы не заметил, не раскинувшись она от Балтийского моря до Тихого океана. На что Пушкин отвечал: «...у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 10, с. 874).

дыхания шевелилась трава, на которой он лежал»; едва солнце «теплотворным светом своим облило степь», как «все, что смутно и сонно было на душе у козаков, вмиг слетело: сердца их встрепенулись, как птицы».

А как много птиц в «Тарасе Бульбе»! И это все вольные, степные птицы, полет которых еще больше подчеркивает безмерность окружающего пространства. Они живут в одном с запорожцами мире, мире войн и походов, где, подобно ястребу, бьющему «стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела», налетает на врага казацкий воин, где даже челны называются чайками, где раздается «густое, могучее слово» бандуриста, поющего о «козацкой славе», о «смертном почлеге» героев, чьи тела расклевали «хищные придорожные птицы». И скажет «верный товарищ» Товкач израненному Тарасу: «Пусть же хоть и будет орел высмыкать из твоего лоба очи, да пусть же стеновой паш орел, а не ляшский, не тот, что прилетает из польской земли».

Есть в «Тарасе» и этот «ляшский орел» — «сокол, висевший в золотой клетке под балконом», — зритель толпы, собравшейся в Варшаве на площади смотреть на муки и казнь запорожцев, невольный символ чужого, враждебного казачеству мира, столь ненавистных старому Тарасу «польских обычаев», «роскоши, великелепной прислуги, соколов, ловчих, обедов, дворов».

Но все это — настоящее «Тараса Бульбы», то самое настоящее, которое живет по особым законам эпоса, не знающее никакого другого времени года, кроме роскошного малороссийского лета, поры расцвета и торжества природы, где только день может смениться ночью, когда звезды «прямо» глядят на человека, а человек предается битвам и гульбе — «беспрерывному пиришеству, базлу, начавшемуся шумно и потерявшему конец свой». Нетати сказать, лето безраздельно царит во всем гоголевском сборнике, и только в конце его, когда рассказчик после двенадцатилетнего отсутствия навещает проездом Миргород Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, наступает «осень с своею грустно-серою погодою, грязью и туманам».

Но в «Тарасе Бульбе» нет даже места, куда мог бы скрыться со своей панночкой Андрией, отгородиться любовью от мира «отца, брата, отчизны, всего, что им есть на земле», — повсюду его настигнет пуля старого Тараса, ибо даже «продав веру и душу», преодоливает «крещеное дитя» принадлежать «козацкому рыцарству» и судится по его законам.

Андрій изменил, «погиб козак», превратился в католического рыцаря, для которого, как писал Гоголь в статье «О средних веках», «женщина... является божеством; для ней турниры, для ней ломаются конья, ее розовая или голубая лента вьется на шлемах и латах и вливает сверхъестественные силы...» (VIII, 21). В полном согласии с рыцарским кодексом заявляет Андрій своей возлюбленной, что «она рождена на то, чтобы пред ней, как святыней, преклонилось все, что ни есть лучшего на свете» (в первой редакции «Тараса» бледность панночки, ее «пресизающая белизна» даже сравниваются с «сверкающей одеждой серафима»). Да и весь облик Андрія, когда он выехал из ворот осажденного города во главе гусарского полка, «красы всех конных полков», — это облик «вельможного рыцаря» со всеми его атрибутами, включая шарф на латах: «Впереди других понесся витязь всех бойчее, всех красивее. Так и летели черные волосы из-под медной его шапки; висел завязанный на руке дорогой шарф, шитый руками первой красавицы».

Описание ночного пути Андрія в Дубно насыщено символикой: перед подземельем, в которое он уже готов спуститься вслед за своей провожатой татаркой, его встречает «лебеда, дикий колючий бояк и подсолнечник, подымавший выше всех их свою голову», — последнее напоминание о вольной, цветущей степи, которую навсегда покидал младший сын Тараса. А еще раньше, перед самым появлением татарки, Андрій «не мог заснуть и долго глядел на небо. Оно все было открыто перед ним; чисто и прозрачно было в воздухе. Густина звезд, составлявшая Млечный Путь, поясом переходившая по небу, вся была залита светом».

В подземном ходе Андрій вступает в мир совершенно новых символов: вместо Млечного Пути — дорога в «темном и узком земляном коридоре»; вместо степного солнца и звезд — медный светильник и совсем уж неожиданное упоминание имени Жерардо della notte — голландского живописца XVII века, да еще с его итальянским прозвищем. Вместо надетого на шею «святого образа», того самого «кипарисного образа из Межигорского киевского монастыря», который накануне вечером получил он из дома вместе с «благословением старухи матери» (это, конечно же, не случайное второе благословение призвано спасти его в «критический момент»), — «почти совершенно изгладившийся, полинявший образ католической мадонны»: вместо памятных казаку еще по годам учения в бурсе киевских пещер — подземные кельи католических отшельников. А по выходе из подземелья —

монастырская церковь и священник, молящийся «о исполнении чуда: о спасении города, о подкреплении падающего духа...». Да и сам путь измены под землей вслед за татаркой с мешком хлеба за плечами, ведущий в костел, в умирающий город, а затем к возлюбленной, — насквозь символический (не случайно накануне «Андрей... сам не зная отчего, чувствовал какую-то духоту на сердце»).

За всеми этими символами встает целый ряд духовных ценностей, представляющих все те же два противоположных мира: мир казаков, «безжельных рыцарей» Сечи, «слышать не хотевших о поспе и воздержании», но готовых «до последней капли крови» защищать родные святыни, и мир городов, монашеских орденов, развитого светского и церковного искусства, рыцарского преклощения перед женщиной и т. д. Словом, мир «широкой, разгульной замашки русской природы» и стройный, классически красивый, торжественно регламентированный мир европейской цивилизации.

Эта противоположность исходит в конечном счете из постоянного для Гоголя противопоставления двух историко-географических образов пространства. С одной стороны — «степи, которым нет конца... где все раздалось в ширину и беспредельную равнину, где человек встречается как будто для того, чтобы собою увеличить еще более окружающее пространство» (VIII, 20). С другой — «кочок земли», но кочок, пропитанный кровью подданных «двух алчных властителей», стремящихся во что бы то ни стало отнять его один у другого (VIII, 18), братьев, что «резали» друг друга «за кочок земли или просто, чтобы показать удалство» (VIII, 41).

Это тот самый «кочок земли», который появится и в «Старосветских помещиках», когда, приступая к рассказу о смерти Пульхерии Ивановны и о «самом маловажном случае», от которого она произошла (историю с возвращением кошечки), повествователь вдруг пустится в «рассуждения» о том, как «по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины рождали великие события, и наоборот — великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями». В этих «рассуждениях» во многом ключ ко всему «Миргороду», да и не только к нему, но и ко всей той линии русской литературы, которая поверяла любое «великое событие» прежде всего его нравственным значением. Не из них ли выросла, к примеру, философия истории «Войны и мира» с ее пристальным вниманием к «ничтожным причинам великих событий», что вихрем ворвались в «старосветскую жизнь»

стольких русских семейств в 1812 году, но не отменили, а, наоборот, возвысили ее нравственный смысл¹.

Но продолжим цитату из «Старосветских помещиков», иллюстрирующую мысль о взаимосвязи «великого и ничтожного», возникшую по поводу истории смерти Пульхерии Ивановны. «Какой-нибудь завоеватель собирает все силы своего государства, воюет несколько лет, полководцы его прославляются, и наконец все это оканчивается приобретением клочка земли, на котором негде посеять картофеля...» Такой пример не только «поднимает» значение истории смерти Пульхерии Ивановны до событий мировой истории, но и вводит ее в контекст проблематики мировой литературы, так как явно перекликается с одним из эпизодов шекспировского «Гамлета». Напомним: принц датский встречает армию норвежцев, идущую на Польшу, и на вопрос Гамлета полковник отвечает:

О, говоря открыто,
Мы овладеть куском земли идем,
В котором польза вся — его лишь имя.
Пяти б червонцев за паем я не дал
Земли сей...

Эта встреча отзывается в монологе Гамлета (действие IV, явление 4) словами о принце-завоевателе:

...Вдохновенный
Высокой жаждой чести, презирает
Он неизвестность счастья, отдает
Все смертное, неверное на волю
Опасностям и смерти — все за горсть песку!
(пер. М. Вропченко, 1828)

Но если Гамлет в этом споре «за землю... на коей места для могил их мало» видит упрек своей нерешительности, то Гоголь решает вопрос иначе. Ведь нравственный смысл битв и побед, смертей и поражений измеряется в самой «воинственной» повести «Миргорода» — «Тарасе Бульбе» (а потом и в «Войне и мире») ценностями много высшими, чем сама

¹ Знаменательно, что у Гоголя встречается (правда, с обратной Толстому оценкой) даже любимый автором «Войны и мира» образ битвы, поединка, где один из соперников вооружен шпагой и, «воодушевленный преданиями рыцарства», собирается воевать «по правилам искусства», а другой, противно всем правилам, хватается за дубину. В самом деле, словно уже прочитав толстовский эпос, писал Гоголь М. П. Погодину из Рима 1 декабря 1838 г.: «Битву, как ты сам знаешь, нельзя вести тому, кто благородно вооружен одною только шпагой, защитницей чести, против тех, которые вооружены дубинами, дрекольем».

война, тем более война из-за честолюбия. И война может стать высокоправедной, но только тогда, когда она «дело общее», всенародное: «...Это целая нация, которой терпение уже переполнилось, поднялась мстить за оскорбленные права свои, за униженную религию свою и обычай... за все, в чем считал себя оскорбленным угнетенный народ».

И рядом с этими цепностями вновь встает любовь. И любовь, в которой немало того, что Гамлет в своем монологе из действия III, явления 4 шекспировской пьесы назвал «чудовищем-привычкой», — вспомним, как восставал в своей рецензии на «Миргород» (Московский наблюдатель, 1835, № 2) против «убийственной мысли о привычке» в «Старосветских помещиках» С. П. Шевырев. То самое прочное чувство, которое нимало не теряет в нравственном смысле и оттого, что неотделимо от «сна» и «еды», — образы, характеризующие человека, живущего «растительной жизнью», — «животное», в монологе Гамлета про принца-честолюбца (действие IV, явление 4). Любовь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны тоже как будто «выросла» на «клочке земли», но этот «клочок» воплощает в себе могучую жизненную силу всей земли и, конечно, совсем не случайно так явно напоминает «землю блаженных» (сказания о нагомудрецах-брахманах, об Онопьевском царстве и т. д., где все само собой росло «во изобилии») из древнерусской литературы и фольклора.

В тех же «рассуждениях» из «Старосветских помещиков» после примера с «клочком земли» следует и другой: «...а иногда, напротив, два какие-нибудь колбасника двух городов подерутся между собой за ведор, и ссора объемлет наконец города, потом села и деревни, а там и целое государство». Этому образу соответствует в «Арабесках» столь же яркая картина бессмысленной вражды, раздора, когда «жители двух соседних уделов, родственники между собою, готовы были каждую минуту восстать друг против друга с яростью волков... кто был сегодня друг, тот завтра делался неприятелем» (VIII, 41). И здесь перед нами предстают уже герои «Повести о том, как поссорился...», хотя за давностью времени и «не помнящие» своего родства, но остающиеся двумя Иванами, способными «за ведор» «восстать друг против друга», разрушить «товарищество» и потерять свои души.

В «Тарасе Бульбе» нет как будто этого «клочка земли», зато есть степь и казацкий мир, составляющий с ней одно нераздельное целое (неслучайно о числе казаков султану отвечали: «Кто их знает! у нас их раскидано по всему степу:

что байрак, то козак»), есть подземный ход, по которому все дальше и дальше уходит от этого мира Андрий, невольно сравнивая: «Видно, и здесь также были святые люди и укрывались также от мирских бурь, горя и обольщений» — и, в конце концов, выбирая: «...Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви божьей!»

Напомним, что все эти подробности (путь Андрия в подземелье, описание службы в костеле и т. д.), отсутствующие в первой редакции повести, были внесены Гоголем в текст «Тараса», скорее всего, за границей, а именно в Риме во второй половине 1830-х годов польские эмигранты, ксендзы Петр Семененко и Иероним Кайсевич, с помощью княгини Зинаиды Волконской пытались обратить писателя в католичество. Слухи об этом проникли в Россию, и Гоголь вынужден был успокаивать мать: «Насчет моих чувств и мыслей об этом, вы правы, что спорили с другими, что я не переменяю обрядов своей религии» (письмо от 22 декабря 1837 года). Возможно, к тому же времени относится новое увлечение Гоголя историей, чтение трудов западноевропейских ученых, богословов. Во всяком случае, А. О. Смирнова вспоминала разговор с Гоголем в Риме в 1843 году об истории и опять о географии: «Я всегда думал написать географию. В этой предполагаемой географии можно было бы видеть, как писать историю». Запомнила мемуаристка и оценку, данную Гоголем «Всеобщей истории» знаменитого французского богослова Боссюэта: «...превосходно написана, только с духовной стороны в ней не видна свобода человека, которому создатель предоставил действовать хорошо или дурно. Он был ревностный католик»¹.

Сделав свой выбор, свободный казак Андрий погибает: тьма, окружившая его в подземелье, уже не рассеется до конца, только светильники, католические лампы, многочисленные свечи в доме у панночки, горящие, «несмотря на то, что уже давно в решетчатое широкое окно глядело утро», сопровождают его теперь. Да и некому возвестить приход рассвета, нигде не слышно спасительного «петушьего крика: ни в городе, ни в разоренных окрестностях не оставалось давно ни одного петуха».

И в этой полутьме особенно сверкает «неотразимо победоносная» красота панночки («смех придавал сверкающую силу ее ослепительной красоте», — пишет Гоголь), порой явно паноминирующая «такую странную, сверкающую красоту»

¹ См.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 469.

панночки-ведьмы из «Вия»: те же «длинные, как стрелы, ресницы», та же «густая роскошная коса», «чело, прекрасное, нежное, как снег» и т. п. Понятно и «исчезновение» панночки из «Тараса Бульбы» после гибели Андрия: то, ради чего она появилась здесь, уже совершилось, романтическая интрига любовной повести из средневекового быта исчерпала себя, а в героическом эпосе «красивейшей и лучшей из жен» уже просто нечего делать. Так и «прекраснейшая из жен» Эллады, послужив причиной начала Троянской войны, по существу, никак не участвует в гомеровской «Илиаде», хотя из-за нее и происходят поединки под стенами Трои. Появляется в конце повести лишь «родной брат прекрасной полячки, обворожившей бедного Андрия», — «молодой полковник, живая, горячая кровь» — и находит свою гибель на дне пропасти, через которую казаков перепесли «татарские их кони, отделившись от земли, распластавшись в воздухе, как змеи».

Но есть еще одна важная особенность, выделяющая Андрия из «товарищества» казаков и словно предрекающая его будущую измену. И это даже не «черты лица», в которых «выражалось более какой-то нежности», чем у крепкого «в кулаке» брата, не то, что старый Тарас обозвал меньшого сына «мазунчиком», хотя цельность характеров героев повести ясна с самого начала. Особенность эта связана с самой эпической основой «Тараса Бульбы», и именно она, отличая Андрия, делает его героем любовной повести с трагическим исходом.

У каждого из казаков есть свое прошлое (рассказывает Гоголь о бурсацком прошлом Остапа и Андрия, вспоминает свои «протекшие лета» Тарас), но «всякий приходящий» на Сечь «позабывал и бросал все, что дотоле его занимало. Он, можно сказать, плевал на свое прошедшее...» Не так Андрий: внезапно появившаяся в казацком стане татарка заставляет его «перебрать все, что уцелело в памяти от прежней бурсацкой жизни». И «все минувшее, все, что было заглушено нынешними козацкими биваками, суровой бранною жизнью, — все всплыло разом на поверхность, потопивши, в свою очередь, настоящее». Андрий «выпадает» из общего эпического настоящего казацкого мира, остается наедине со своим прошлым, и именно оно определяет его дальнейшую индивидуальную судьбу. Ведь даже герой очередного вставного эпизода в «Миргороде», представляющего явную параллель к истории Андрия, — Мессий Шило, переменявший в плену веру для того, чтобы освободить своих товарищей и

вернуться на родину, принадлежит народному эпосу — Гоголь, как известно, пересказал здесь «Думу про Самійла Кішку».

У каждого из казаков есть свое будущее. «...Но неизвестно будущее, и стоит оно пред человеком подобно осеннему туману, поднявшемуся из болот. Безумно летают в нем вверх и вниз, черкая крыльями, птицы, не распознавая в очи друг друга, голубка — не видя ястреба, ястреб — не видя голубки, и никто не знает, как далеко летает он от своей гибели...»

Место такого личного, индивидуального прошлого, настоящего и будущего занимает у казаков время героического эпоса. У него есть свое историческое прошлое, «когда бранным пламенем объялся издревле мирный славянский дух и завелось козачество», — об этом прошлом «необыкновенного явления русской силы», которое «вышибло из народной груди огниво бед», Гоголь рассказывает в начале «Тараса Бульбы» и в статье «Взгляд на составление Малороссии».

У него есть свое историческое будущее, и о нем пророчествует, намекая на династические изменения в России XVII века, сжигаемый на костре Тарас: «Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чувят дальние и близкие народы: подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..» Это будущее общих судеб украинского и русского народов, о котором было точно сказано К. С. Аксаковым: «...Малороссия — живая часть России, созданной могущественным великорусским духом; под его сению может она явить свой характер и войти, как живой элемент, в общую жизнь Руси, объемлющей равно все свои составы и не называющейся Великоруссиею (так бы она удержалась в своей односторонности, и прочие части отосились бы к ней, как побежденные к победителю), но уже Россиею»¹.

Но главное время героического эпоса «Тараса Бульбы» — эпическое настоящее, в котором заключено в общее прошлое всего казацкого «товарищества», и его общее будущее. Славят бандуристы бывшие деяния запорожских «лыцарей»: «поход к азиатским берегам» куренного атамана Балабана, хитроумность «чудного козака» Мосия Шила, «расславляют» они и Тарасу Бульбе его «козацкие подвиги».

Не случайно во второй редакции повести писатель широко вводит в описание казацких битв и подвигов, совершен-

¹ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика, с. 149.

ных при осаде Дубно, образы древнерусской литературы, «Слова о полку Игореве», народных дум и песен (битва-пир; кровавая река; тела, падающие, как снопы, и т. д.), изменяет стиль повествования в соответствии с эпической традицией, да и весь «гомерический» перечень имен казаков, оставшихся под Дубно (в противоположность безымянному лагерю поляков), говорит о том же — герои битвы «на глазах» становятся героями эпоса.

И замыкается связь всех этих времён в «Тарасе Бульбе». Недаром быстро несется по речному зеркалу Днепра «гордый гоголь» — нет, не погибло «ни одно великодушное дело» и не пропала, «как малая перошинка с ружейного дула, козацкая слава»: «Ибо далеко разносится могучее слово, будучи подобно гудящей колокольной меди, в которую много повергнул мастер дорогого чистого серебра...»

ВЕЩЬ В МИРЕ ГОГОЛЯ

...направляет наш взор на предметы, на которых мы можем наконец отдохнуть от самих себя.

П. Тейяр де Шарден

Волей-неволей человек опять приходит к самому себе и во всем, что он видит, рассматривает самого себя.

Он же

1

В поэзии изображенные предмет, вещь слиты со своей словесной оболочкой и только в ней входят в наше сознание. В прозе же слово, нарисовав предмет, ситуацию, обычно уходит в тень, оставив наследство в виде уже внесловесных образов. Но так бывает не во всякой прозе, и так не бывает в прозе Гоголя.

Необычное, «гнутое» гоголевское слово по своей образно-звуковой выразительности приближается к слову поэтическому. Это было давно замечено и показано, и особенно хорошо — в работах советских ученых 20-х годов. Но одновременно произошло другое: гоголевское слово в глазах исследователей потеснило (и почти вытеснило) гоголевскую вещь. Меж тем в создании необычного, уникального гоголевского мира обозначенной этим словом вещи принадлежит не менее важная роль.

Изображенная в литературе вещь, природный или рукотворный предмет — феномен, сопоставимый с изображенным событием или человеком. Но если последние никогда не считались точным слепком с явлений действительных, то с вещью художественного произведения, с *художественным предметом* было иначе. В эпоху позитивизма и постпозитивизма (еще более длительную) под влиянием положительных наук (из гуманитарных к ним можно отнести археологию и историю материальной культуры) утвердилось отношение к художественному предмету как к прямому манифестанту прошлых и настоящих культур. В эстетике и теории литературы он стал пониматься как познавательный, несущий вещную информацию об эпохе, а применительно к конкретному произведению — об обстановке, ситуации, фоне действия и т. п. Художественный предмет предстает как яв-

лучше чрезвычайно близкое и едва ли не тождественное предмету эмпирическому; отсюда в критике и литературоведении требование точности реалий как едва ли не главное.

Но художественный предмет, как и любой другой элемент мира писателя, прежде всего носитель качества художественной системы, воплощающий в себе ее главные свойства, а уж затем выполняющий все другие задачи, в том числе и реально-мировоспроизводящую.

Художественный предмет имеет не прямое отношение к вещам запредельной ему действительности. Он феномен «своего» мира, того, в который он помещен созерцательной силой художника. Вещный мир литературы коррелирует реального, но не двойник его. Разумеется, художник использует эмпирические предметы — ничто другое ему не преднесено. Но они — лишь своеобразный первичный продукт, исходное сырье. «Искусство должно прежде всего поглотить предмет, переработать его и затем представить в новом виде, *параллельном*, если хотите, с материалами, из которых оно почерпнуло свою задачу, но несколько с ними несхожем»¹.

Если мыслительный эмпирический предмет, поселенный в произведение, остался самим собою, это не творение истинного искусства. В творении высокого искусства реальный предмет погибает, чтобы дать жизнь предмету художественному, лишь обманчиво похожому на прототип, но иному по своей сути, по новым многообразным качествам. «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Эмпирический предмет — лишь почва и пища. Усваивая его себе, рождающийся художественный предмет пронизывает его корнями своих интенций, делает его своим, и вот уже в его капиллярах течет сок другого — художественного — организма. Усвоение предмета, и отдаление от него, и преобразование его в акте творчества замечательно дважды очерчено в гоголевском «Портрете»: «Уловленные им черты, оттенки и тоны здесь ложились в том очищенном виде, в каком являются они тогда, когда художник, наглядясь на природу, уже отдалается от нее и производит ей равное создание». И в другом месте: «Но властительней всего видна была сила создания, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им пропущен; во всем постигнут закон и внутренняя сила <...>. Видно было, как все извлеченное из внеш-

¹ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки, т. 2. Спб., 1879, с 11 (выделено цитируемым автором).

него мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы». Степень преобразования эмпирического предметного прототипа у разных писателей различна; у Гоголя она высока. Каковы же характер, место вещи, предмета в художественной вселенной Гоголя?

2

Рассмотрим основные сферы гоголевского вещного мира, исходя из достаточно традиционного членения: природные предметы (ландшафт, пейзаж, местность), внешний облик героев (портрет) и предметы, с ними связанные, — интерьер, одежда, экипажи, гастрономия и т. п.

Не беря слишком очевидных в своей необычности «чудесных», «необъятных», «очарованных», «ослепительных», фантастических (ночью «вместо месяца светило там какое-то солнце») пейзажных картин «Вечеров на хуторе...» и «Миргорода», отметим, что эта же необычность, «чуждость» является структурной чертой построения пейзажа Гоголя позднего. «Зелеными облаками и неправильными трепетоллистыми куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна <...>. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть <...>. Молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои лапы-листья, под один из которых забравшись бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте...» («Мертвые души»). В описании самого обычного заглохшего сада путем сравнений или само по себе обнаруживается много причудливого: береза, как сверкающая мраморная колонна, огненный лист и т. п.

Это впечатление поддерживается и усиливается особенностями гоголевского колорита — «редкой способностью дать картину из света, мрака и отсверков»¹, интенсивностью цвета, резкостью переходов, красочными контрастами, пляской теней и цветовых пятен.

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя, с. 132.

Чудесным, графическим, блистающим может предстать рукотворный и городской пейзаж: «Боже мой! стук, гром, блеск <...> дома росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали, кареты летали; извозчики, фореиторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней...» («Ночь перед Рождеством»). В совершенно другом по теме и установке произведении — «Невском проспекте» — тоже обнаруживается «какой-то заманчивый чудесный свет» и другие удивительности. По точному замечанию В. Гиппиуса, гоголевская «манера освещает все самые обыденные фигуры фантастическим светом»¹.

И одновременно экзотичность урбанистического пейзажа проявляется в картинах противоположного характера: в «удивительной», «единственной, какую только вам удавалось когда видеть» луже («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), заборе, возле которого «навалено на сорок телег всякого сору» («Ревизор»). «Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и нескончаемых деревянных заборов <...> где магазин с картузами, фуражками и надписью: «Иностранец Василий Федоров»; где нарисован был бильярд с двумя игроками <...> с несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша» («Мертвые души»).

Не менее десятка раз описываются в «Мертвых душах» дороги и мостовые, «запруженные грязью» или имеющие «подкидывающую силу»; апофеозом звучит изображение деревянной мостовой в деревне Плюшкина, «перед которою городская каменная была ничто. Эти бревна, как фортепьянные клавиши, подымались то вверх, то вниз, и неберегшийся ездок приобретал или шишку на затылок, или синее пятно на лоб, или же случалось своими собственными зубами откусить пребольно хвостик собственного же языка». Столь же странна, удивительна местность и между населенными пунктами: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор».

Существенно то, что оба рода пейзажных картин, видимо противостоящих («чудесных» и являющих «чушь и дичь»),

¹ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924, с. 51.

строятся на одном и том же внутреннем принципе — необычности, доведении некоего качества, безразлично, «высокого» или из области «низкой» природы, до крайних его пределов.

Тому же принципу подчиняется и изображение интерьера. Если это какой-нибудь «вросший в утес» дворец, то там и «полупорасажённые зеркала», и «драгоценные мраморы на стенах» («Мертвые души»), и «воздушная лестница» («Невский проспект»). Но и обычные апартаменты заполнены сплошь вещами необыкновенными. В трактире обнаруживается «зеркало, показывающее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку», или солонка, «которую никак нельзя было поставить прямо», или подушка, «которую в русских трактирах вместо эластической шерсти набивают чем-то чрезвычайно похожим на кирпич и булыжник». У Коробочки — часы, шипящие так, «как бы вся комната наполнилась змеями», и бьющие «с таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку»; у Ноздрева — «турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано «Мастер Савелий Сибиряков», и шарманка, где «мазурка оканчивалась песней: «Мальбруг в поход поехал», а «Мальбруг в поход поехал» неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом»; в кабинете Манилова на окнах — «горки выбитой из трубки золы, расставленные не без старания очень красивыми рядками».

Все эти интерьеры очень разнокачественны и наполнены самыми несхожими предметами, но предметы эти имеют единое свойство общей странности. Вещи в доме Ноздрева соединены по принципу совершенной ненужности и сборной случайности, у Собакевича — тем, что «все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома <...> каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «и я тоже Собакевич!» Предметы, заполняющие комнаты Плюшкина, вообще представляют собою мусор и то, что обычно выбрасывается (много уже и было кем-то выкинуто, но подобрано хозяином комнат): «Отломленная ручка кресел <...>, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чашотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов <...>. Что именно находилось в куче, решить было трудно <...> заметнее прочего высовывался оттуда кусок деревянной лопаты и старая подошва сапога».

Каждая вещь поразительна чем-нибудь одним или курьезна в целом; собранные в питерьеере вместе, они производят впечатление настоящей кунсткамеры.

Не менее жилищ экзотичны экипажи гоголевского населения: «Каких бричек и повозок там не было! Одна — зад широкий, а перед узенький; другая — зад узенький, а перед широкий. Одна была и бричка и повозка вместе; другая ни бричка, ни повозка; иная была похожа на огромную копну сена или на толстую купчиху; другая на растрепанного жида или на скелет, еще не совсем освободившийся от кожи; иная была в профиле совершенная трубка с чубуком; другая была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо, совершенно безобразное и чрезвычайно фантастическое. Из среды этого хаоса колес и козел возвышалось подобие кареты с комнатным окном, перекрещенным толстым переплетом» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). «Для этого были запряжены дрожки с огромными кожаными фартуками, от которых <...> воздух наполнялся странными звуками, так что были слышны и флейта, и бубны, и барабан; каждый гвоздик и железная скобка звенели до того, что возле самых мельниц было слышно, как пани выезжала со двора, хотя это расстояние было не менее двух верст» («Старосветские помещики»). Но как между изображениями «маленьких, низеньких» комнат вдруг является дворец, так и здесь вдруг мелькнет и пропадет экипаж, замечательный совсем в другом отношении — «с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол» («Мертвые души»).

Столь же экзотична в гоголевском вещном мире и гастрономия с ее пряженцами, мшишками в сметане, пундиками, масленцами, утрибкою, грибочками с чебрецом и другими грибочками — с гвоздиками и волошскими орехами, с неназванным кушаньем, «которое очень походило видом на сапоги, намоченные в квасе». Здесь можно увидеть пидюка величиной с теленка и ватрушку с тарелку, и, напротив, лимон «ростом не более ореха», какой-то фрукт, который «ни груша, ни слива», ни иная ягода, мадеру на царской водке и т. п., — так что кошка, которую, по словам Собакевича, ободрав, подают у губернатора вместо зайца, не выглядит большой неожиданностью и вполне вписывается в эти редкостные гастрономические натюрморты.

В одежде гоголевских героев та же амплитуда удивительного — от роскошных «золотых», «эфирных» одежд до «демикотонного сюртука со спинкою чуть не на самом затылке»,

тулупа, «страшно отзывающегося тухлой рыбой» или вообще «какой-то дряни из серого сукна».

В «Замечаниях для господ актеров» Гоголь писал, что дамы должны быть «одеты довольно прилично, но что-нибудь должны иметь не так как следует: или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь странный». Многие гоголевские герои имеют в одежде лишь одно что-нибудь «не так», но именно оно и делает ее невиданным нарядом, подобно тому, как в поздравской шарманке, игравшей даже «не без приятности», «была одна дудка очень бойкая, никак не хотевшая угомониться, и долго еще потом свистела она одна». Таков, например, фрак цирюльника Ивана Яковлевича из «Носа»: он «был пегий, то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился, а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки».

В портрете — также господство нетривиальных признаков. Хозяин лавки выглядит так, что «издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара»; грязные ноги у девчонки похожи на сапоги; множество поражающих черт в известнейших портретах помещиков из «Мертвых душ», героев «Ревизора» и «Женитьбы», не говоря уж о персонажах «Вечеров на хуторе...» или «Миргорода». Таковы же и включенные в общие описания живописные портреты: «На одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал». «Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные» («Мертвые души»).

И, как всегда, на другом полюсе — удивительности противоположного рода, например, замечательная женская красота: «Это было чудо в высшей степени. Все должно было померкнуть перед этим блеском. Глядя на нее, становилось ясно, почему итальянские поэты и сравнивают красавиц с солнцем. Это именно было солнце, полная красота. Все, что рассыпалось и блистает поодиночке в красавицах мира, все это собралось сюда вместе <...> Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить! Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все вкусы должны были сойтись, все должны были повергнуться ниц: и верующий и неверующий упали бы перед ней, как перед внезапным появлением божества» («Рим»).

Подобного рода восхищающие автора «ослепительные»,

«божественные», «чудесные» явления мира видимого — касаются ли они тварного или рукотворного мира, — с ясностью показывают узость распространенных вплоть до учебной литературы утверждений, будто гоголевский гротеск призван обличать одни уродства действительности. С неменьшею энергией он направлен на воспроизведение ее красоты. «Понятнее сатиры, отрицания, осуждения, — справедливо замечает современный исследователь, — никак не могут претендовать на определение целостной природы искусства Гоголя»¹. Рядом с пафосом отрицания живет пафос утверждения мира как удивительного и чудесного творения.

3

Впечатление единственности явленного вещного мира создается не только необычностью отдельных его предметов. Оно создается построением его в целом и характером авторской позиции.

Подавляющее большинство гоголевских произведений начинается с обстоятельного описания местности, области, города, хутора, деревни, улицы, дома. Указывается географическое положение, подробно рисуется топография, обозначается место тех или иных строений, вещей, род занятий жителей; делается и исторический экскурс. Образчиком может служить начало «Коляски»: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять*** кавалерийский полк. А до того времени было в нем страшно скучно <...>. Глина на них <домиках> обвалилась от дождя, и стены вместо белых сделались пегими; крыши большею частью крыты тростником, как обыкновенно бывает в южных городах наших <...>. На улицах ни души не встретишь, разве только петух перейдет через мостовую, мягкую, как подушка, от лежащей на четверть пыли, которая при малейшем дожде превращается в грязь <...>. Самая рыночная площадь имеет несколько печальный вид: дом портного выходит чрезвычайно глупо не всем фасадом, но углом; против него строится лет пятнадцать какое-то каменное строение с двух окнами; далее стоит сам по себе модный дощатый забор, выкрашенный серою краскою под цвет грязи <...>. В других местах все почти плетень; посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в крас-

¹ Кожнов В. К методологии истории русской литературы (О реализме 30-х годов XIX века). — Вопр. лит., 1968, № 5, с. 78.

ном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельяния, демикотон и двух купеческих приказчиков, во всякое время играющих около дверей в свайку».

Важнейшая сторона всякого предметного описания — та авторская позиция, с которой оно осуществляется. Существует две главных возможности: первая, когда автор занимает положение человека *этого же мира*, где все для него достаточно обычно, и вторая, когда автор на все смотрит извне и оно для него необычно и непривычно.

Гоголь избирает вторую; первая служит лишь материалом для стилесмысловой игры («Отчего же у меда нет такой бекешки?»). Автор всячески подчеркивает, насколько изображаемое не похоже на всем знакомое. Нередко это напоминает взгляд путешественника, заброшенного в неизвестную страну и пораженного чуждыми обычаями, вещами, самой природою. Крайнее выражение такой позиции — в гоголевском использовании эпитета «русский» в контекстах такого рода: «Торговки, молодые русские бабы...» («Портрет»); «Только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака...» («Мертвые души»). Его «излишность» (какие еще мужики могут стоять в российском захолустном городе у кабака) не раз отмечалась (в частности, Ю. Манном). Этот эпитет — показатель такой степени внешности позиции, что автор выводит себя как бы даже за национальные рамки, становясь на позицию «всемирную» (см. § 7).

Эффект исключительности или ординарности изображаемого в значительной мере зависит от того, как подается предмет, самим автором обозначенный как известный. Пушкин, не озабоченный созданием впечатления экзотичности описываемого, рисуя, например, обывательский офицерский быт, дает лишь действительно *известные* и поэтому обычные предметно-временные и пространственные вехи: «Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты» («Выстрел»).

Гоголь достаточно часто объявляет, что тот или другой далее изображенный предмет обычен. Но как выглядит на самом деле эта «известная» вещь?

В «Тарасе Бульбе» появляется «обыкновенный краковский экипаж». В процессе описания тут же, однако, выясняется, что он «глубок, как печь», и к тому же напоминает «хлебный овин на колесах». Если автор приступил к описанию с сообщением, что дальнейшее ведомо «всякому» и во-

обще это «виды известные», какие «обыкновенно бывают», то к концу непременно все же появится или небывало искажающее зеркало, или невероятно грудастые нимфы, или окно, «из которого высовывала слепую морду свою свинья», или городская улица с теми же свиньями, которые, «выставив серьезные морды из своих ванн», «подымают такое хрюканье, что приезжающему остается только погонять лошадей поскорее» («Коляска»).

Один из распространеннейших в литературе способов показа необычности предмета — изображение его под необычным углом зрения, в «странном» восприятии («остранение»). Но особенность этого приема в том, что при его использовании столько же показываются неожиданные стороны вещи, сколько и само необычное сознание.

Гоголь этот прием почти не применяет. Он, напротив, всячески стремится показать, что воспринимающее сознание — его героев — самое обычное, «нормальное». И тогда необычным предстает сам мир, свойство удивительности оказывается присущим ему «объективно».

С проблемой воспринимающего лица связан вопрос оптической точки зрения, расположения явлений вещного мира относительно наблюдателя.

Еще А. А. Потебня в качестве примера «несоблюдения единства и определенности точки зрения» приводил описание степи из «Тараса Бульбы»¹, очевидно, имея в виду соединение в одно картин, увиденных как бы с разных наблюдательных пунктов: «вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном»; «занесенный бог знает откуда колос пшеницы наливался в гуще»; «под тонкими их корнями шныряли куропатки, вытянув длинные шеи». И в рядом расположенном тексте находим картину, увиденную с какой-то другой, очень высокой позиции: «И козаки, принагнувшись к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было видеть; одна только струя сжимаемой травы показывала след их быстрого бега». Вскоре в тексте появляется еще одна наблюдательная позиция — взгляд козаков: «Тарас указал сыновьям на маленькую, черневшую в траве точку, сказавши: «Смотрите, детки, вон скачет татарин!» Маленькая головка с усами уставила прямо на них узенькие глаза свои, понюхала воздух, как гончая собака...» Но единство этой точки зрения тоже не выдерживается: с такого расстоя-

¹ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 12.

ния казаки, конечно, не могли увидеть ни усов, ни узеньких глаз.

Не останавливаясь подробно на этом специальном вопросе, отметим только, что если выдержанность фокуса играет на «правдоподобие» и объясняемость, то сознательное его нарушение, безусловно, работает на неожиданность, свободное включение самого разнородного предметного материала.

4

Что же напоминают все эти описания — свою добросовестной обстоятельностью, и не простой обстоятельностью, а пристальным вниманием к малейшим подробностям, акцентированием всего необычного? Всего больше они похожи на подход этнографа, который смотрит на удивительные явления не с легкостью случайного наблюдателя, но стремится как можно полнее запечатлеть иные обычаи, зарисовать не виданные никем предметы. Временами он не может сдержать своего удивления, но оно обязывает его к еще большему и дальнейшему углублению в неведомый мир.

Не случайно столь любимы Гоголем перечисления разного рода предметов — карет, предметов мебели, оружия, одежды, гастрономических товаров, напоминающие музейно-этнографические экспозиции; зачастую эти вещи открыто демонстрируются при помощи специально созданной ситуации: «Между тем глаза его отыскали новые предметы <...> и занялись невольно любопытным зрелищем. Тощая баба выносила залежалое платье и развешивала его на протянутой веревке выветривать. Скоро старый мундир с изношенными обшлагами протянул на воздух рукава и обнимал парчовую кофту, за ним высунулся дворянский, с гербовыми пуговицами, с отъеденным воротником; белые казимировые панталоны с пятнами <...>. Потом завертелись фалды чего-то похожего на кафтан травяно-зеленого цвета, с медными пуговицами величиною в пятак. Из-за фалд выглянул жилет, обложенный золотым позументом, с большим вырезом наперед. Жилет скоро закрыла старая юбка покойной бабушки, с карманами, в которые можно было положить по арбузу» («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Эта позиция и определившийся ею характер изображения вещи достаточно явственны уже в самых ранних произведениях Гоголя. Принято говорить об эволюции и даже резком

переломе гоголевского творчества на исходе 30-х годов. Действительно, сперва трудно увидеть общее между картинами летней ночи в Малороссии, Сорочинской ярмарки и Невским проспектом, пейзажами, видимыми Чичиковым. Но оно, безусловно, существует — и восходит оно к тому единству предметного видения, надвременного, наджанрового и надродового, которое есть у всякого большого писателя, которое формируется с младенчества и которое столь же (если не более) постоянно, как и языковое сознание, воспринятое вместе с родной речью.

Резкость и отчетливость позиций литературного этнографа оказалась чрезвычайно важной для формирующейся предметной изобразительности русской прозы. Не случайно она оказалась так ко двору авторам «физиологий», натуральной школы и всего «натурального» направления русской литературы, этой школой не исчерпывающегося. Тот тип мелко-живописно-пластического видения предмета, который получил наибольшее развитие в русской литературе XIX века, восходит к Гоголю; это отметил еще А. Григорьев, говоря о многообразном анализе феноменов окружающей действительности, который от него «ведет свое начало»¹. Отклонив русскую прозаическую речь от пушкинской прямизны на разветвленные кружащие дороги своего синтаксиса и слова, Гоголь столь же красочно-экзотическую прививку сделал и предметной изобразительности русской литературы.

В вещном мире рассказа, романа, поэмы большой литературы все создано и ничего прямо нигде не взято. Степень отличия художественного предмета от эмпирического у разных писателей различна, и тем большая, чем больше писатель. По реалиям большого писателя нельзя впрямую изучать ни общество людей, ни общество вещей. Тот, кто приведет такого писателя в заседание исторического суда для выяснения истинной картины эпохи в качестве простого и прямодушного свидетеля, который излагал бы все, «как было», сильно обманется. В такие свидетели годятся лишь писатели второго, даже третьего ряда, которые доносят вещный мир своего времени в достаточно прямом отражении. Их произведения наполняются вещами *нетронутыми*, граница между литературой и нелитературным сообщением размывается, предмет в таких произведениях неотличим от бытового предмета. Предмет литературы равен обыденному предмету только в случае средней, «массовой» литературы, только у писа-

¹ Григорьев А. Соч., т. 1. Спб., 1876, с. 21.

теля, не способного создать зеркало сложного профиля. Предмет большой литературы — не «отражение» реального, но результат его встречи с «внутренним предметом» поэта, следствием которой является деформация реального. И не установив коэффициент деформации, этим материалом в документальных целях пользоваться нельзя. Прямая «предметная цитата» из изображенного мира великого писателя невозможна.

Степень деформации эмпирического предмета при попадании его в гравитационное поле гоголевского художественного мира высока. Тюфяк чичиковского Петрушки только по функции продолжает быть предметом для лежання. На самом деле он является только «небольшим подобием тюфяка, убитым, и плоским, как блин, и, может быть, так же замаслившимся, как блин».

В описании вещного мира Гоголя обозначение его художественных предметов правильнее было бы брать в кавычки: не тюфяк, мадера, мостовая, Петербург у Гоголя, а гоголевские «мадера» или «Петербург».

5

Отбор, вид и соположенность отобранных вещей рождает впечатление единого в своей необычности мира.

Второе фундаментальное свойство гоголевского мира — всесторонность вещественного охвата. Из реалий, которые хотя бы боком задевает в своем движении фабула, не упущена, кажется, ни одна — все они мгновенно, как железные опилки магнитом, стягиваются к линии ее действия и встраиваются в общий узор.

Повествователь пользуется всяким поводом, чтобы включить в орбиту своего живописания или хотя бы упоминания новую вещь. Если въезжающему в город Чичикову встретился молодой человек, то сообщается не только, что он был «в белых камифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке, с покушеньями на молу», то есть не только общие сведения, существенные для характеристики правых обитателей города, но и такая галантерейная мелочь, что его манишка была застегнута «тульской булавкою с бронзовым пистолетом». Когда рассказывается, что Селифану из-за внезапного отъезда барина не удалась «задуманная назавтра сходка со своим братом», то по ходу дела добавляется, что брат-приятель этот был бы завтра «в неприглядном тулупе, опоясанном кушаком». Если повествователь начнет размышлять о возможном времяпрепровождении уездного чиновни-

ка, то будет не только высказано предположение, что он сядет «за ранний ужин с матушкой, с женой, с сестрой жены и всей семьей», но и сообщено за верное, что дворовая девка будет «в монистах», а мальчик «в толстой куртке», и что принесут они «сальную свечу в долговечном домашнем подсвечнике».

В «Портрете» «немецкий ремесленник» привлечен как будто лишь для сопоставления с жителями Коломны. Но пассаж разрастается, и читатель неожиданно узнает много любопытного о его поведении и жизни вплоть до временных сведений: «В комнате их не много добра; иногда просто штоф русской водки, которую они однообразно сосут весь день без всякого сильного прилива к голове, возбуждаемого сильным приемом, какой обыкновенно любит задавать себе по воскресеньям молодой немецкий ремесленник, этот удалец Мещанской улицы, один владеющий всем тротуаром, когда время перешло за двенадцать часов ночи».

В истории прежней жизни Плюшкина упоминается имеющий некоторое отношение к ней учитель-француз, «который славно брился и был большой стрелок: приносил всегда к обеду тетерок или уток, а иногда и одни воробьиные яйца, из которых заказывал себе яичницу, потому что больше в целом доме никто ее не ел». Сообщение о нелюбви обитателей дома к воробьиным яйцам далеко ушло от первоначального предмета. В «Шинели» видимость нужности предметной детали и логичности еще сохраняется в рассуждении, что Башмачкины, имея такую фамилию, всегда, однако, ходили *в сапогах*. Но тут же присовокупляется: «переменяя только три раза в год подметки».

Однако эти вещи — при всей их косвенности — принадлежат еще к предметам фабульным. Но Гоголя как будто постоянно мучит, что фабула, даже при всей придаваемой ей автором извилистости и готовности к ежеминутным уклонам вбок, все же не затрагивает слишком многого, которое по этой причине не случается повода ввести, упомянуть, живописать.

И вокруг основного фабульного вещного ядра, заселенного необычайно тесно, где вещи толпятся и нелезают друг на друга, вокруг этого плотного ядра создается другая сфера, предметно более разреженная, но зато и гораздо бóльшая, включающая обширный круг предметов, к фабуле уже отношения не имеющих. Как возникает этот круг?

Он создается при помощи знаменитых развернутых гоголевских сравнений. Особенность этих сравнений не в самой

их развернутости. Сравнение может быть сколь угодно пространственным и изображать сложное явление, но тем вернее многочисленными деталями прояснять суть сравниваемого. Таково сравнение в «Арапе Петра Великого» России с «огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник...» и т. д., или сравнение военного дела с большими башенными часами в «Войне и мире»: «Как в часах результат сложного движения бесчисленных различных колес и блоков есть только медленное и равномерное движение стрелки, указывающей время, так и результатом всех сложных человеческих движений этих ста шестидесяти тысяч <...> был только проигрыш Аустерлицкого сражения <...> то есть медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества».

Гоголь реализует другое свойство всякой метафоры, а именно ее чреватость удалением от сравниваемого. Сопоставляя метафору с другими тропами (метонимией и синекдочой), В. Иванов отмечает, что она «уводит к параллельным рядам явлений, прямо не связанных с излагаемым. В этом смысле использование метафор по отношению к повествовательной функции текста аналогично роли отступлений (ср. соединение обоих приемов в таких текстах, как «Евгений Онегин»)»¹. Но Гоголь и здесь отличен от всех и целенаправлен все в ту же знакомую сторону. Важнейшая особенность сюжетных отступлений в литературе — расширение временных рамок фабульного повествования («Мне памятно другое время...» — «Евгений Онегин»; «Сон <...> мгновенно перенес его в другую эпоху, к другим людям, в другое место...» — «Обломов»). Расширение предметной сферы — производное от временного. У Гоголя сравнения, отступления и сравнения-отступления не имеют временного оттенка, но направлены — почти исключительно — на ввод новых предметных обществ, новых сегментов своего мира.

Несвязанность этих предметных картин с текстом, послужившим для них поводом, критика заметила сразу по выходе «Мертвых душ», где этот прием получил особенное развитие. «Сравнение черных фраков <...> с мухами на рафинаде очень удачно в начале, — писал К. Масальский, — но для чего автор не остановился, для чего он растянул свое срав-

¹ Иванов В. В. Очерки по истории семантики в СССР. М., 1976, с. 176. Ср. еще в «Поэтике» Р. Леманна (1919): «Всякое проводимое сравнение содержит целый ряд элементов созерцания, и если фантазия устремится за ними, эти элементы могут отвлечь от момента сравнения» (Цит. по: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 505, комментарий).

нение на целую страницу? Описание подслеповатой ключницы, детей <...> все это совершенно нейдет тут к делу и не имеет ничего общего с черными фраками»¹. «Сколько чудных, полных картинок, ярких сравнений, замет, эпизодов <...> дарит вам Гоголь так, просто, даром, в придачу ко всей Поэме, сверх того, что необходимо входит в ее содержание», — писал тогда же С. Шевырев² и приводил в пример тоже развернутые сравнения. «Сравнение образует у него по большей части отдельную полную картинку, которою он увлекается, как эпик, и которую искусно вставляет в целое Поэмы»³. К. Аксаков пронизательно связал эту особенность с «всеобъемлющим эпическим взглядом» Гоголя⁴ и тоже сопоставил эти сравнения с гомеровскими. «В гомерических сравнениях, — отмечал А. Потебня, тоже сопоставляя с ними гоголевские, — большое количество черт образа остается без употребления, не дает возможности заключать о соответственных чертах сравниваемого. Черты эти не остаются тем не менее без действия на слушателя. Они уравнивают ход его мысли с медленным течением мысли певца; они отвлекают от главного, успокаивают волнение, которое могло бы быть произведено этим главным»⁵. Замечательна мысль о художественном уравнивании картин второй части сравнения с главным в произведении. Для Гоголя самостоятельность этих частей, создающих вместе с другими «уводами» в сторону вторую сферу его мира, имела принципиальное значение.

Всеохватность гоголевского мира — в значительной мере результат действия этой сферы. Так, собственно фабульно-тематический диапазон «Мертвых душ» не так уж велик и не идет в сравнение с позднейшими русскими классическими романами. Целые социально-бытовые уклады не затронуты фабульным повествованием. Но они — так или сяк, боком или косвенно, в сравнении или вставном рассказе — в конечном счете вошли в сюжет.

Среди героев «Мертвых душ», по слову автора, не присутствует представитель «сословия высшего, отдаленный

¹ Сын отечества, 1842, ч. III, № 6, с. 36.

² Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982, с. 79.

³ Там же, с. 66.

⁴ Там же, с. 49.

⁵ Потебня А. А. Из записок по теории словесности, с. 294. О роли второго члена в гомеровских сравнениях см.: Фрейденберг О. М. Происхождение эпического сравнения (на материале «Илиады»). — Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филологических наук. Л., 1946.

всем и самой жизнью и образованием от того круга людей, который изображен в <...> поэме» (Предисловие ко второму изданию первого тома). Однако жизнь людей этого сословия не раз задета в «уводах» поэмы, и всякий раз с изображением самых мелких вещественных подробностей. В первый раз — при сопоставлении Коробочки с аристократической дамою, «недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугуиными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой...» Во второй — где Плюшкину противопоставлен гипотетический помещик, «кутящий во всю ширину русской удалы и барства», и где описываются «его белые каменные дома с бесчпсленным множеством труб, бельведеров, флюгеров», рисуется «убрапный огнями и плошками, оглашенный громом музыки» сад. И в третий — в «Повести о капитане Копейкине» с ее изображением дома вельможи с раззолоченными фарфоровыми вазами и серебряными лощапками.

В «Мертвых душах» нет описания повседневных хозяйственных поместных занятий. Но в сравнении черных фраков с мухами увидим подробное изображение работы подслеповатой ключицы вместе с почти энтомологическим описанием маневров мушиных эскадронов и мельчайших действий лапок мух в отдельности.

В поэме нет изображения каких-либо военных действий. Но в сравнении Ноздрева с идущим на приступ поручиком мы найдем картинку и из этой области.

В связи со списками крестьян являются развернувшиеся до диалогических сцен эпизоды беглой жизни дворового Попова и даже совсем далекие от общей тематики поэмы картины гулянья бурлацкой ватаги: «Цветы п лепты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами п жепами, высокими, стройными, в монштах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь...» И здесь же — описание портовой работы (как носильщики, «нацепляя крючком по девяти пудов себе на спину, с шумом сыплют горох п пшеницу в глубокие суда, валят кули с овсом п крупой»), завершаемое картиной движения «бесконечного флота».

Гоголевское сравнение развертывается, как многоступенчатая ракета, все стремительнее уходящая из зоны притяжения фабульного ядра с каждой новой ступенью. Оторвавшись от него окончательно, одна из них сама становится центром притяжения, приобретает своих сателлитов и создает если п не целый свой мир, то во всяком случае носит в себе свою

интригу и свой интерес. Рассмотрим это только на одном примере из «Мертвых душ», обозначая номером каждую очередную ступень сравнения. Начинается с Чичикова. «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое и широкое, (1) как молдаванские тыквы, (2) называемые горлячками, (3) из которых делают на Руси балалайки, (4) двухструнные легкие балалайки, красу и потеху (5) ухватливого двадцатилетнего парня, (6) мигача и щеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на (8) белогрудых и белошейных (7) девиц, (9) собравшихся послушать (10) его тихострунного треньканья. Выглянувши, оба лица в ту же минуту спрятались».

Лицо сравнено с тыквой (1), и она сразу же зажила самостоятельной жизнью: получила более точное название (2) и породила из себя балалайки (3), но так просто дело не кончилось, и тут же рассказано, какие именно эти балалайки (4). Но и это не все — они запущены дальше и притянули к себе ухватливого парня (5), который сам мгновенно обрастает множеством качеств, втягивающих, в свой черед, в свою орбиту девиц (7), и не девиц вообще, а «белогрудых и белошейных» (8), вызвавших на свет — уже в свою очередь — картину посиделок или гулянья с тихим балалаечным треньканьем (9, 10). Излишне говорить о том, что о Чичикове, с которого все пошло, забыто с самого начала, и вопрос, насколько вся эта живая деревенская картина может иметь отношение к его кругозору, даже не ставится.

Можно было бы показать, как эта вторая сфера, несмотря на меньшую вещную плотность, подчинена тем же законам странного и «чудесного» гоголевского мира. Но ее главная внутренняя задача — создание ощущения всеохватности.

6

Идея полного, всестороннего охвата мира или хотя бы Руси с годами все более увлекает Гоголя и к моменту начала работы над «Мертвыми душами» овладевает им совершенно. «Вещь, над которой сижу и тружусь <...>, — писал Гоголь в 1836 году, — не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная в несколько томов, название ей «Мертвые души» <...> это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в пем»¹.

¹ Ср. известные аналогичные высказывания в письмах ближайших лет. См. также авторское предисловие ко второму изданию первого тома «Мертвых душ».

При таких максималистских устремлениях вопросы жанра вставали особенно остро. Слово «поэма» есть уже в первых авторских сообщениях о работе. Из высказываний в «Учебной книге для русского юношества», над которой Гоголь работал после завершения первого тома «Мертвых душ», ясно, чем именно не устраивал его традиционный роман: «Он заключает также в себе строго и умно обдуманную завязку. Все лица, долженствующие действовать или, лучше, между которыми должно завязаться дело, должны быть взяты заранее автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений. Всяк приход лица, вначале, по-видимому, незначительный, уже возвещает о его участии потом. Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбой самого героя... Он летит как драма, соединенный живым интересом самих лиц главного происшествия, в которое запутались существующие лица и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развиваться и обнаруживать сильнее и быстро свои характеры, увеличивая увлечение. Роман не берет всю жизнь, но знаменательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство».

В собственном же сочинении Гоголя во множестве есть то, что является «не потому только, что связано слишком с судьбой самого героя», — запечатлено слишком много «пролетающих мимо явлений», то есть обычное фабульное движение осложнено в нем теми многочисленными уводами в сторону, о которых уже шла речь и которые, таким образом, приобретают в гоголевском мирозображении принципиальное значение¹. Сколько можно судить по материалам второго тома поэмы, этот принцип должен был получить в нем не меньшее развитие. Кроме своего «по праву», того, что законно принадлежит фабуле, Гоголь в страстном стремлении к всеохватности хочет усвоить себе как бы и все то, что лежит за пределами фабулы и еще дальше этих за пределов: «Все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон спнеет, все, что за лесом, все мое...»

Повествование Гоголя обладает особой жгучей неотрывной увлекательностью при чтении. Это гоголевское качество

¹ Эта черта ощущалась как присущая Гоголю изначально, что отмечалось уже в ранних пародиях на него. См.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 244, 282.

по силе и ощущению можно сравнить с увлекательностью стремительно катящейся фабулы романа-интриги. Но гоголевская фабула не летит — уводы в сторону и особенности речевого построения (это в свое время хорошо показали Б. Эйхенбаум и В. Виноградов) сильно ее тормозят. И не интерес событий заставляет безотрывно следить за развитием повествования гоголевского читателя. Интерес этот в другом — в самом процессе предметного охвата.

Отмеченная структура гоголевского вещного мира (состоящая из плотного ядра и расширяющейся сферы) — структура не статическая. Она внутренне напряжена, и направление этих внутренних сил — от центра к границам сферы. И читателя увлекает с собою воля и энергия этого движения, не считающегося, кажется, ни с чем и стремящегося лишь к одному: захватить в свою орбиту как можно больше вещей, запечатлеть, оставить на них след авторской формирующей руки. Это движение апеллирует к одному из сильнейших чувств всякого читателя книг: заинтересованности в том, чтобы как можно большее количество вещей, сегментов, сфер окружающего мира было освещено лучом гениального ума. Возникает тоже интрига, но другая — *интрига всеохватности*.

7

Две названные сферы и пронизывающая их интрига — ближайшие явления гоголевского мира. Дальше и выше над *интригой* всеохватности господствует *идея* всеохватности, расширяющая этот мир до пределов необозримых, обнимающая народы, времена и континенты.

Еще в ранней статье о преподавании географии детям Гоголь писал: «Множество мелких подробностей, множество отдельных государств может только в голове их уничтожиться одно другим. Гораздо лучше дать им прежде сильную, резкую идею о виде земли <...>, проходить вначале разом весь мир, глядеть разом на все части света <...>. Заметивши их в общей массе, они могут погрузиться глубже в каждую часть света».

Он дал немало картин, где моря и океаны, континенты и земли озираются с позиции надмирной и надвременной.

«Лежит и расстилается великое Средиземное море, и с трех разных сторон глядят в него: палящие берега Африки с тонкими пальмами, сирийские голые пустыни и многолюдный, весь прытый морем, берег Европы <...>. Раскпнула вольные колонии веселая Греция. Кишат на Средиземном море ост-

рова, потопленные зелеными роцями <...>. Корабли, как мухи, толпятся близ Родоса и Корциры...» («Жизнь»).

«Раздался всемирный горизонт, огромным размахом закрепили движения Европы, понеслись вокруг света корабли, двинув могучие северные силы. Осталось пусто Средиземное море <...>. Глядят пустынно на всем пространстве Италии ее наклонные башни и архитектурные чудеса...» («Рим»).

Эта позиция, или идея, образует *третью* из концентрических сфер гоголевского мира. Она гораздо более обширна и обнимает первые две, которые паходятся где-то внизу, на земле. Но своей «звездностью» она дает этим двум их истинный масштаб.

В изображении самой сферообразующей авторской позиции Гоголь неистощим. Это и окошко, «к которому приставивши глаз поближе, можно увидеть весь мир», и взгляд из «прекрасного далека», и «из уносящей вдаль перспективы», откуда видно «во все стороны света».

Проблема позиции — кардинальная философская и научная проблема, формулируемая как задача невероятной сложности — «создать картину не с точки зрения определенного наблюдателя, а такую, в которой совсем бы не было отведено места для наблюдения»¹, ибо всегда существует искажение, зависящее от положения наблюдателя и характера его приборов. Гоголь страстно внутренне протестовал против этой физически-зрительной необходимости и постоянно рвался за пределы как самим собою установленной точки зрения, так и «поверх» позиции наблюдателя вообще, стремясь совместить «микроскопическое» и «телескопическое» видение и приблизиться к некоему видению абсолютному.

Это стремление хорошо видно из гоголевских характеристик трех современных историков. Как часто бывает у Гоголя, эта характеристика имеет очень косвенное отношение к реальным лицам, но является отчасти автохарактеристикой и отчасти выражением изобразительных идеалов Гоголя. Шлецер «хотел одним взглядом обнять весь мир, все живущее». В противоположность ему Миллер исследует все «спокойно, поочередно», «с ясной подробностью». И от обоих отличен Гердер, который все «видит уже духовными глазами», «его мысли все высоки, глубоки и всемирны», «у него владычество идеи вовсе поглощает осязательные формы». Идеальным, по мысли Гоголя, был бы историк, соединивший все три манеры.

¹ Эддингтон А. Пространство, время и тяготение. Одесса, 1923, с. 31.

У Гоголя нет плавных переходов от одного способа изображения к другому, как и господствования того или этого. Картины, рисованные с высоты птичьего полета, всего более окрашены личной авторской эмоцией, но зато описания пристально-дробные заряжены огромной силой пластической изобразительности. По интенсивности и напряженности авторского чувства одни стоят других. В развертываемой автором мировой шахматной партии единая сила надмирного взгляда равна силе мелочного изображения, как мощь фержя равна раздробленной силе всей линии пешек.

В «большом времени» становятся все очевиднее глубокие связи Гоголя с эпосом: важнейшая черта предметного изображения у Гомера заключается в его потребности «не оставлять в тени ничего из того, что хотя бы просто упоминается: все должно обрести пластическую форму»¹. Но живописной пластичностью и «эпической» любовью к вещи гоголевская поэтика не исчерпывается. Вторая сильнейшая ее интенция — страстное стремление проломиться сквозь стену вещей в надвещный мир, увидеть через вещи нечто субстанциональное, высшее, обрести вневременную и общечеловеческую истину. Эта интенция связана с данной сферой и стилистически — высокой патетикой, восходящей к духовному красноречию. Гоголь пытался соединить два противостоящих мироотношения.

Это те противоречия гоголевского стиля, которые Белинский считал «важным недостатком», — «из поэта, из художника силится автор стать каким-то пророком и впадает в несколько надутый и напыщенный лиризм». С историко-литературной точки зрения эти противоречия уже давно обозначались как «сочетание романтического взгляда на жизнь с реальной вырисовкой ее деталей»². Но это противоположение выходит за рамки чисто историко-литературные, оно вырастает до размеров философской антиномии, так и не примиренной в душе Гоголя.

«Звездная» и «земная» сферы и породившие их позиции открыто и ярко противостоят друг другу как равно сильные. И эти две исключаящие позиции только вместе — по принципу дополнительности — могут дать представление как о вещно-прозрачном, так и об общем самоощущении Гоголя в мире.

¹ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976, с. 25.

² Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. Спб., 1903, с. 210.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ХЛЕСТАКОВ — И ДРУГИЕ

«Нельзя судить о пьесе, не видя ее на сцене»¹, — сказал А. П. Чехов. При всей вроде бы справедливости этого замечания, прежде всего применительно к театру самого Чехова, оно отнюдь не бесспорно: в частности, когда речь идет о русской драматургии начала прошлого века. Судьба этой драматургии особенно показательна именно в ее соотношении со сценой. Создается тип драмы, которая, будучи блестящим образом сделанной в качестве театрального с поразительно выверенной сценической композицией произведения, в то же время в такой сцене как бы и не нуждается, живет безотносительно к ней.

Вспомним «Горе от ума». Конечно, были здесь и внешние причины, то есть комедию просто запретили: не только театральная цензура — к постановке, а цензура общая — к печати. Но вряд ли только противоцензурный смысл определил в не слишком грамотной России колоссальную популярность пьесы о частном вроде бы событии, случившемся в одном барском доме полупровинциальной тогда Москвы. «Много ли, — вопрошал в связи с грибоедовской комедией критик Ксенофонт Полевой, — отыщете примеров, чтобы сочинение, листов в двенадцать печатных, было переписываемо тысячи раз, ибо где и у кого нет рукописного «Горя от ума»? Бывал ли у нас пример еще более разительный, чтобы рукописное сочинение сделалось достоянием словесности, чтобы о нем судили как о сочинении, известном всякому, знали его наизусть, приводили в пример, ссылались на него и только в отношении к нему не имели надобности в изобретении Гуттенбергом? Этот случай, почти единственный у нас, есть одна из самых красноречивых похвал «Горю от ума»².

Действительно, пример исключительный: драма, которая жила, не нуждаясь не только в сцене, но и в типографском станке.

К 1833 году, когда К. Полевой писал свою статью, комедия Грибоедова была случаем почти единственным. В 1836 году произошел другой «случай», тоже в своем роде единст-

¹ Чехов А. П. Литературный быт и творчество. По мемуарным материалам. Л., 1928, с. 369.

² А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958, с. 75—76.

венный. Правда, эта драма была и поставлена и напечатана — «Ревизор». Но и ее отношения со сценой оказались своеобразными с самого же начала. Еще в 1832 году Гоголь писал Погодину: «Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела». Но, видимо, со временем Гоголь вполне ощутил особую природу своей пьесы, когда в 1842 году предпослал ей эпиграф («На зеркало неча пенять, коли рожа крива»), явно рассчитанный уже не на сцену, а на книгу, не на зрителя, а на читателя.

Как известно, Гоголь был потрясен тем, что он счел почти провалом своей пьесы, но, кажется, здесь не все можно объяснить слабостью режиссуры, не слишком удачным подбором артистов. Разница литературного, так сказать, материала и сценического воплощения прежде всех бросилась в глаза самому Гоголю: «Главная роль пропала, так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался... чем-то вроде шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров».

Между тем тот же Дюр был талантливым актером, а не просто водевильным шалуном. И когда возникла угроза, что Хлестакова будет играть не Дюр, сам Гоголь огорчился: «Директор Гедеонов вздумал, как слышу я, отдать главные роли другим персонажам после четырех представлений ее, будучи подвинут какой-то мелочной личной ненавистью к некоторым главным актерам в моей пьесе, как-то: к Сосницкому и Дюру. — Мочи нет».

Не более ли Дюра—Хлестакова «виноват» здесь сам гоголевский Хлестаков, то есть сама пьеса? Не перекрывает ли внутренний потенциал этой пьесы все мыслимые возможности, которые мог и может пока представить театр или подобные ему искусства?

Мы знаем немало примеров того, как иной раз произведение литературно даже почти ничтожное, становясь зрелищем, превращалось за счет блестящей режиссуры, актерской игры и т. п. в событие. Были примеры, когда драма-литература находила как бы равное себе решение в драме-театре. Уже в XIX веке появились сомнения в том, что какой-нибудь, пусть самый гениальный, актер способен воплотить с достаточной полнотой образ Хлестакова. Сам Гоголь после первых представлений понял, что нужен актер особого таланта: «Неужели он (Хлестаков.— *Н. С.*) просто бледное лицо, а я, в порыве минутно-горделивого расположения, думал, что когда-нибудь актер обширного таланта возблагодает

рпг меня за совокупление в одном лице толпких разнородных движений, дающих ему возможность вдруг показать все разнообразные стороны таланта».

Обширность таланта... разнообразие его... всеобщий характер этого разнообразия и этой разнородности... В чем здесь дело?

Сложность, очевидно, заключается не столько в том, чтобы понять суть хлестаковщины, сколько в том, чтобы ощутить, уловить ее обширный, разнообразный, всеобъемлющий характер¹. Столь многое этот образ к себе свел, такая сила художественного обобщения в нем заключена, что, с одной стороны, любому актеру здесь обеспечен больший или меньший успех, а сама пьеса обречена на некое в своем литературном общепочестве вдовство. Во всяком случае, кажется, вся история сценических воплощений «Ревизора» (впрочем, как и «Горя от ума») в отличие от пьес Островского или Чехова говорит об этом. Ведь каждое, внешне подчас неприятное, слово Ивана Александровича Хлестакова — это особый мир, целая сфера жизни, обширная сторона бытия. Давно замечено уже, что, скажем, фраза: «Это ничего! Для любви нет различия; и Карамзин сказал: «Законы осуждают». Мы удалимся под сень струй...» — не просто пошлость, но заключенная в пошлость и уничтожаемая в пошлости и пошлостью великая эпоха культуры: и порывы человеческого духа, и английский сенсуализм, и уроки руссоизма, и живопись Ватто, и русский карамзинизм. «С Пушкиным на дружеской поге» — это клеймо, положенное на колоссальное количество мемуарной литературы, которую посвящают невеликие мира сего великим и пошлость которой часто определяется уже даже простым ее обилием.

Стоит, вынуд из пьесы, прочитать сами по себе слова: «Скучно, брат, так жить; хочешь, наконец, пищи для души. Вижу: точно нужно чем-нибудь высоким заняться», чтобы легко представить их присутствие в бесчисленных — литературных и нелитературных — дневниках лишних людей, и высоких романтиков, и всех порывающихся к «высокому» и неудовлетворенных. Но стопт, снова заключив их в контекст, возвратить автору — Ивану Александровичу Хлестакову, чтобы уже увидеть возможность хлестаковского начала и у

¹ Судя по всему, усилия выдающихся актеров были как раз направлены на уяснение многосторонности гоголевского героя. Так, театроведы свидетельствуют, что Э. Гарин стремился играть хамелеона, последовательно представляя в разных сценах то шулера, то петербургского чиновника, то ловеласа, то столичного поэта.

людей, казалось бы, бог знает как далеких от нашего героя.

Да и отношения зрителя, по крайней мере русского, к пьесе Гоголя всегда будут особыми.

Нужно иметь в виду, что все традиционные ухищрения в виде динамичного действия, неожиданных его ходов, ударных реплик и т. п. как бы отпадают в зале, где все не только знает «содержащие» комедии, но и буквально чуть ли не каждое слово, да и знают в совершенно особом качестве — пословиц, поговорок и афоризмов, давно, как и в случае с «Горем от ума», перешедших в самый быт. Тем не менее, конечно, новые и новые театральные приступы и попытки одолений естественны и неизбежны.

Немало поясняет в образе Хлестакова и отношение к нему автора. Писатель признался однажды, что бог дал ему многостороннюю природу. Не потому ли оказался он способен на создание и Хлестакова, способен, если воспользоваться собственным словом Гоголя, извлечь его из своей души.

В начале 30-х годов на волне первого и все растущего успеха он писал из Петербурга маменьке, как «испанский посланник, большой чудак и погодопредвещатель, уверяет, что такой непостоянной и мерзкой зимы, какова будет теперь, еще никогда не бывало». Не здесь ли лежит зерно знаменитого пассажа с посланниками, который позднее появится в «Ревизоре»: «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я»?

В 1846 году Гоголь издал книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», в которой он видел одно из самых ответственных и важных в своей учительности дел. Сложная эта книга вызвала взрыв страстей, одобрений и негодований. Одно из самых сокрушительных слов, как известно, сказал Белинский. Гоголь защищался и тогда и позднее. Тем не менее учиненный им строгий самосуд сразу заставил вспомнить Ивана Александровича Хлестакова. «Я должен вам признаться, — написал Гоголь в апреле 1847 года А. О. Россету, — что доныне горю от стыда, вспоминая, как заносчиво выразился во многих местах, почти а la Хлестаков». Вероятно, этот образ неотвязно стоял перед Гоголем, потому что и в письме Жуковскому тогда же и по тому же поводу он напишет: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее... Право, есть во мне что-то хлестаковское». Это — автор.

Поражающая, как говорится, типичность образов Гоголя

была усвоена сразу. «Не все ли мы, — писал Герцен, — после юности, так или иначе ведем одну из жизней гоголевских героев? Один остается при маниловской тупой мечтательности, другой буйствует а la Nostdreff, третий Плюшкин и пр.»¹. Одну из жизней гоголевских героев... Действительно, Плюшкин или Ноздрев — люди определенного, так сказать, класса и слоя при широчайшей типичности самим этим типом локализованы, в нем заключены. В том смысле, что, скажем, Ноздрев есть Ноздрев, а Плюшкин — Плюшкин. Ноздрев как концентрация ноздревщины от Плюшкина отъединен. Манилов отнюдь не повторится в Собакевиче.

Хлестаков же — не столько тип, сколько явление, действительно, как сказал Гоголь, фантазмагорическое, всепроникающее, всюду могущее возникнуть, в каждом имеющее проявиться. Кто еще даже из гоголевских героев мог бы позволить себе то, что воскликнул Хлестаков: «Я везде, везде»?

Но именно такая непрямая характерность Хлестакова, видимо, помешала поначалу даже Белинскому увидеть в нем характер и тем более понять его как главного героя комедии: «Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом и притом не самим собою, а *ревизором*... Герой комедии — городничий...» (т. III, с. 465). Но ведь быть «не самим собою» для Хлестакова и значит быть «самим собою».

«...Надумалось во мне, — напишет Белинский Гоголю через два года, — много нового с тех пор, как в 1840 г. в последний раз врал я о Ваших повестях и «Ревизоре». Теперь я понял, почему Вы Хлестакова считаете героем Вашей комедии, и понял, что он точно герой ее» (т. XII, с. 108). А еще через несколько лет уже в статье Белинский пояснит: «Многие ли из нас, положив руку на сердце, могут сказать, что им не случалось быть Хлестаковыми, кому целые года своей жизни (особенно молодости), кому хоть один день, один вечер, одну минуту?» (X, 245). Это — критик.

А теперь отрывок из одной беседы, опубликованной несколько лет назад: «Я вот много думал о «Ревизоре». Давно хочу сыграть Хлестакова. И знаешь, когда он начал мне даваться в руки, что послужило последним толчком? Был какой-то прием, я оказался в компании иностранцев, видевших наши спектакли. Они стали говорить мне комплимен-

¹ Герцен в А. И. Поли. собр. соч., т. 6, с. 200.

ты — видимо, и искренне, и просто из вежливости, но только я почувствовал вдруг, что меня, как я есть, для их восприятия, для того, каким они меня хотят видеть, не хватает. И, помимо воли, я сам начал прилагать усилия к тому, чтобы казаться интеллигентнее, умнее, талантливее, прогрессивнее и т. д. Я заметил в себе эту метаморфозу, она все время задевала, возвращала к себе, а вскоре я понял вдруг: ведь про это же надо играть Хлестакова! Играть, доведя до абсурда свойство, в большей или меньшей степени многим из нас присущее, — свойство приспособлять себя к чьим-то мнениям, суждениям, пожеланиям, хорошим или дурным, делать себя кому-то на потребу. Я, пойми, не о шкурном приспособленчестве говорю, а о невольном изменении себя без внутренней необходимости, ради чего-то такого, что в тебе кому-то хотелось бы видеть. Хотя есть, конечно, на этом пути грань, за которой и к элементарному приспособленчеству можно прийти. Разумеется, кто-то другой и увидит, и сыграет Хлестакова по-другому, но для меня именно здесь наступил момент соотнесения себя с жизнью, изображенной писателем»¹. Это — актер.

Любопытно, что актер (корреспондент газеты беседует с Олегом Табаковым) говорит действительно не о приспособленчестве, а о бескорыстном желании выглядеть, да и выглядеть-то вроде бы лучше, чем есть, но — выглядеть: «интеллигентнее, умнее, талантливее, прогрессивнее»... И заключает: «Такой поворот характера представляется мне важным, имеющим отношение к жизни сегодняшних людей, художественной интеллигенции, в частности».

Вообще Хлестаков — это и эскадроны галопирующих «прогрессистов». Он прогрессист, так как он есть явление, лишенное корней, легкое и беспрерывно устремляющееся вперед и выше, своеобразный, но неперемный парост на прогрессе, на всяком движении. Потому у него непосредственно за жалобой на «грязные трактиры» и вылетает — «мрак невежества».

Правда, может быть, стоит все же усомниться в необходимости играть Хлестакова, «доведя до абсурда свойства, в большей или меньшей мере многим из нас присущие»². Во

¹ Комсомольская правда, 1968, 3 янв.

² Любопытно, что такой исполнитель, как И. Ильинский, предупреждает как раз об опасности «абсурдов» и «заострений». Очевидно, потому, что гоголевские комедии «создают иллюзию преувеличений, гиперболизма сценических характеров» (Ильинский Игорь. Сам о себе. М., 1961, с. 307). Дело в том, что гоголевские об-

всяком случае, Гоголь более всего боялся такого доведения до абсурда, до карикатурности. «Вышла именно карикатура», — сокрушался он в связи с исполнением ролей Бобчинского и Добчинского. («Эти два человечка в существе своем довольно опрятные, толстенные, с прилично-приглаженными волосами».) «Вообще костюмировка большей части пьесы была очень плоха и бессовестно карикатурна». А пуще всего боялся Гоголь карикатуры Хлестакова: «Конечно, несравненно легче карикатурить старых чиновников с потертыми воротниками; но схватить те черты, которые довольно благовидны и не выходят острыми углами из обыкновенного светского круга, — дело мастера сильного. У Хлестакова ничего не должно быть означено резко».

Сложность дела, повторю, заключается не в том, чтобы уловить хлестаковщину и понять, что это такое, а в том, чтобы понять и представить всеобщий характер ее. «Словом, это лицо должно быть тип многого разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадаетея и в натуре. Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, натурально, в этом не хочет только признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной». А между тем: «И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он».

«Я везде, везде», — кричит Хлестаков. Хлестаков «везде» и в самой пьесе. Героев ее стягивает не только общее отношение к Хлестакову, но и сама хлестаковщина. Она — качество, которое объединяет почти всех лиц пьесы, казалось бы, друг другу далеких.

Продолжая перечень Гоголя, можно было бы сказать, что уже в самой комедии и умный опытный городничий окажется иногда Хлестаковым, и его жена — провинциальная кокетка — окажется иногда Хлестаковым, и уездный судья,

разы уже заключают в себе всю необходимую меру такого «заострения» (вспомним хотя бы знаменитых «тридцать пять тысяч одних курьеров»), и вряд ли следует идти дальше по этому пути, соревнуясь здесь с Гоголем и игнорируя гоголевское же пожелание правды (даже бытовой) и реальной достоверности.

прочитавший несколько книг и потому вольнодумствующий, окажется подчас Хлестаковым. Все они, будучи характерами разными, хоть на минуту, хоть на несколько минут вдруг обернутся чистым Иваном Александровичем. «Чистым» — потому что и в ситуациях, не осложненных, ну никакой, корыстью, даже подчас наедине с собой.

Гоголь от себя (в ремарках, предуведомлениях и пояснениях) обозначил характеры. «Городничий, уже постаревший, на службе и очень не глупый по-своему человек. Хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно; довольно сурьезен; несколько даже резонер; говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно». Но вот как неожиданно срывается в хлестаковщину школений и третий чиновник: «Ведь почему хочется быть генералом? — потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед» (это уже не слишком реальная картина, от которой прямой путь к тридцати пяти тысячам курьеров): «Лошадей!» И там, на станциях, никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие (ср.: «а там уж чиновник для письма, — этакая крыса») ... Обедаете где-нибудь у губернатора...» и т. д.

А уж Анна-то Андреевна с Иваном Александровичем подчас и прямо дудят в одну дуду: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице (ср.: «У меня дом первый в Петербурге») и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб целзя было войти и пужно бы только этак зажмурить глаза».

О судьбе же Гоголь и прямо написал: «Он занят собой и умом своим, и безбожник, только потому, что на этом поприще есть простор ему выказать себя... Это самоуслаждение должно выражаться на лице актера» (ср. Гоголь же о Хлестакове: «Хлестаков... лжет с чувством; в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого»). А вот как хлестаковство того же судьи предстает в пьесе:

Городничий: ...О, я знаю вас: вы, если начнете говорить о сотворении мира, просто волосы дыбом поднимаются.

Аммос Федорович: Да ведь сам собою дошел, собственным умом.

И в другом месте:

Артемий Филиппович: Да, Аммос Федорович, кроме вас, некому. У вас что ни слово, то Цицерон с языка слетел. Аммос Федорович: Что вы! Что вы: Цицерон! Смотрите, что выдумали! Что иной раз увлеченся, говоря о домашней своре или гопчей ищейке...

Все (*пристают к нему*): Нет, вы не только о собаках, вы и о столпотворении...

Вольтерьянец и философ Ляпкин-Тяпкин, конечно, вполне стоит приятельствующего с Пушкиным литератора Хлестакова, а в слушателях, видевших в уездном судье Цицерона, без труда можно было найти читателей, готовых предпочесть хлестаковскому «Юрия Милославского» «Юрию Милославскому» Загоскина.

Но вот уж тип, Хлестакову обычно противопоставляемый и, казалось бы, ему впрямь противоположный, — Осип. «Слуга таков, — пояснил сам Гоголь, — как обыкновенно бывают слуги несколько пожилых лет. Говорит сурьезно, смотрит несколько вниз, резонер и любит самому себе читать правоучения для своего барина». Ан и этот резонер развернулся: «...конечно, если пойдет на правду, так житье в Питере лучше всего (ср.: «Ну, конечно, кто же сравнит с Петербургом! Эх, Петербург! что за жизнь, право!»)... пойдешь на Щукин — купцы тебе кричат: «Почтенный!»; на перевозе в лодке с чиновником сядешь» (ср.: «Начальник отделения со мной на дружеской ноге... И сторож летит еще на лестнице за мною со щеткою: «Позвольте, Иван Александрович, я вам, говорит, сапоги почищу»). Старуха офицерша забредет (ср.: «После уже офицер, который мне очень знаком, говорит мне...»), горничная иной раз заглянет такая... фу, фу, фу! (ср.: «К дочечке какой-нибудь хорошенькой подойдешь: «Сударыня, как я...») Галантерейное, черт возьми, обхождение!»

Наверное, только по степени, и то очень относительно, «галантерейности» можно отделить здесь одного Хлестакова от другого.

Как известно, Гоголь, создавая «Ревизора», ставил прямые учительные цели, и самая учительность гоголевской комедии, очевидно, более всего связывалась для него с образом Хлестакова. Потому-то он так испугался карикатуры и водевильности у Дюра. Кажется, справедливо давнее наблюдение В. И. Шенрока: Гоголь в редакции 1842 года убрал из комедии то (например, жест Хлестакова, хватающего при первой встрече с городничим бутылку), что может провоцировать исполнителя роли и что, возможно, провоцировало Дюра на такую водевильность и карикатуру.

Карикатура помогает уйти от указующего перста, обращенного на каждого. «Он добр, он честен, этот смех, — написал Гоголь о своем смехе. — Он дан именно на то, чтобы уметь посмеяться над собой, а не над другим. И в ком уж

нет духа посмеяться над собственными недостатками своими, лучше тому век не смеяться!..»

Кажется, подлинное значение образа Хлестакова для самого автора все выросло и выросло, обретая, наконец, в «Развязке «Ревизора» значение уже всеобъемлющего символа¹: «Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть». А Хлестаков? «Хлестаков — ветренная, светская совесть, продажная, обманчивая совесть <...>. С Хлестаковым под руку ничего не увидишь в душевном городе нашем» <...>. Не с Хлестаковым, но с настоящим ревизором оглянем себя <...>! Все отыщешь в себе, если только опустишься в свою душу не с Хлестаковым, но с настоящим и неподкупным ревизором».

Испытание на Хлестакова и на хлестаковщину — в известном смысле — главное испытание, которое несла комедия «людям, которых свет не называет пустыми <...> пусть всякий отыщет частицу себя в этой роли и в то же время осмотрится вокруг без боязни и страха, чтобы не указал кто-нибудь на него пальцем и не назвал бы его по имени». «Порядочный человек, — писал Белинский как раз в связи с образом Хлестакова и почти в унисон Гоголю, — не тем отличается от пошлого, чтобы он был вовсе чужд всякой пошлости, а тем, что видит и знает, что в нем есть пошлого, тогда как пошлый человек и не подозревает этого в отношении к себе» (X, 245).

«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым», — еще раз повторим слова, которыми Гоголь резюмировал абсолютную природу созданного им образа.

Но Хлестаковы не тем отличаются от Хлестаковых, перефразируем, вернее, персонифицируем слова великого кри-

¹ Из чего, конечно, не следует, что можно отвлекаться, как то отчасти случилось с поздним Гоголем, от собственно социального смысла этого и других героев комедии. Недаром много позднее Достоевский занес в Записную тетрадь: «О, и Гоголь думал, что понятия зависят от людей (кара грядущего закона), но с самого появления «Ревизора» всем хотя и смутно, но как-то сказалося, что беда тут не от людей, не от единиц, что добродетельный городничий вместо Сквозника ничего не изменит. Мало того, и не может быть добродетельного Сквозника» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 24. с. 307). Любопытно, однако, что из всех героев комедии, видимо, не случайно универсализировался в сознании Гоголя именно Хлестаков.

тика, — чтобы они были вовсе чужды хлестаковщине, а тем, что видят и знают, что в них есть хлестаковского, тогда как Хлестаковы и не подозревают этого в отношении к себе.

Всякий хоть на минуточку или на несколько минут становился или станет Иваном Александровичем Хлестаковым. Но останется им только тот, кто этого не подозревает в отношении к себе. Кажется, таков один из смыслов, если не главный смысл знаменитого образа гоголевской комедии.

ЕЩЕ О «РЕВИЗОРЕ»

И в машине одни колеса заметней и сильней движутся; их можно только назвать главными; но правит пиесою идея, мысль.

Гоголь

Недавно я был в Пензе. Прекрасный город: зеленый, чистый. Улицы, скверы подметены. Много старых зданий. Видно, здесь не очень-то спешили менять лицо города. И сейчас — полтора века спустя — можно представить, какой была Пенза во времена Белинского. Здание гимназии, где учился Белинский, стоит на главной улице, которая давала началу тракту, ведущему в Чембар и Тарханы. На этой улице сохранился дом почтмейстера, где раньше, должно быть, помещалась почтовая станция.

Может быть, именно в этом доме, ожидая лошадей, и проигрался гоголевский Хлестаков пехотному капитану.

Пензенцы помнят этот факт. Зная, что комедия Гоголя вымысел, они все же не очень довольны тем, что Гоголь только таким образом упомянул о Пензе.

Каждое великое сочинение имеет свой адрес. Свое географическое место жительства. Даже «Божественная комедия», чье действие перенесено под землю или на небо, есть портрет Италии времен Данте.

«Ревизор» тоже портрет России эпохи Гоголя — портрет со сдвинувшимися пропорциями, но бессмертно улавливающий черты оригинала. Однако в этом портрете есть даль, которая уводит глаз в бесконечность.

Можно прочитать комедию Гоголя как пародию на таблицу о рангах, потому что все чины Российской империи представлены в ней и потому что низший чиновник на время ее действия неожиданно становится высшим, а можно прочитать и как трагедию о противоборстве «счастья» и «судьбы».

«Счастье» в «Ревизоре» почти карточный термин. Оно прерогатива Хлестакова и всего, что связано с ним. Хлестаков играет — играет и выигрывает. Для Хлестакова игра есть жизнь, и в игре он гений. Когда Хлестаков не врет, не блефует, он тускло влачит свои дни. Он скучает в трактире, он голодает, он бесцветен. Стоит появиться партнеру, едва блеснет надежда на выигрыш — он расцветает, он на коне. Из не-

го сыпятся остроты, штампы, стишки, комплименты, крупными мазками поэта-фантаста он набрасывает свой собственный образ, который начинает двоиться, троиться и растет в глазах слушателей и в глазах автора.

Пензенский знакомый — пехотный капитан — задел его за живое. Хлестакову хочется отыграться. И даже не выигрыш его заботит, не просаженная за карточным столом сумма, а амбиция игрока играет в нем, азарт игры, не уголенный проигрышем. И Хлестаков отыгрывается на городничем и его собратях.

Городничий, в свою очередь, очертя голову бросается в игру. Он сыплет краплеными картами, он шулерствует, но его холодное шулерство ничто по сравнению с вдохновением Хлестакова. Городничий играет на деньги, на выгоду, Хлестаков играет на идею, играет по влечению души, по призванию своего гения. Ему не нужно ни повышение в чине (о чем мечтает городничий), ни выгодная женитьба, ни даже сами деньги. Ему бы покрасоваться, себя показать, на себя посмотреть. Играя бескорыстно, он берет все: и деньги, и невесту, и коверик, и веревочку.

Переигрывая городничего, он переигрывает его прежде всего с помощью красноречия, с помощью слов, в игре которыми неповоротливый Сквозник-Дмухановский не силен. Над городничим все время витает — как символ возмездия — словечко «ревизор», которое он услышал еще до приезда Хлестакова. Словечко это явилось не одно, а в сопровождении других: «инкогнито», «с секретным предписанием», «из Петербурга».

Слово «ревизор» — центральное слово комедии. Оно вынесено в заглавие, оно поминается в речах почти всех действующих лиц. С многократного повторения этого слова начинается первое действие. «К нам едет ревизор. — Как ревизор? — Как ревизор? — Ревизор из Петербурга, инкогнито». Слово запущено в пьесу, и далее ему остается лишь управлять ею и направлять ее. Все катится в комедии по дорожке «ревизора», вслед за «ревизором» и навстречу «ревизору». «Инкогнито» уже сидит на нем как эполеты, как звезда, как знак высшего отличия. «Ревизор» и «инкогнито» меняются местами, подыгрывают друг другу и, стоя рядом, усиливают страх, который они производят в отдельности. «А что думаю? — говорит по поводу приезда ревизора почтмейстер. — Война с турками будет... Право, война с турками». На что городничий ему возражает: «Какая война с турками! просто нам плохо будет, а не туркам».

Ревизор для городничего — судия, который должен наказать его за грехи. А поскольку грехи, как и сама жизнь, посылает человеку бог («Это уже самим богом установлено, и волтерианцы напрасно против этого говорят»), то и ревизор чуть ли не посланник божий, хотя явиться он может и в виде посланника от правительства. Впрочем, правительство и бог для городничего почти одно и то же. Он одной рукой крестится, а другой берет взятки. И кары — в случае проигрыша — он ждет от правительства, как от бога.

Два главных игрока в пьесе — городничий и Хлестаков — все время живут и играют мимо друг друга. Когда один ловит и плутует, другой удивляется его «радушию» (Хлестаков), когда врет один, другой ловится в сети, которые сам себе расставил (городничий). Механизм и принцип игры в «Ревизоре» в несовпадении состояний героев, в полной путанице с обеих сторон, которая и завязывает узел непонимания, узел обмана, узел завязки.

При первой же встрече, когда городничий навещает Хлестакова в трактире, страх нарастает и в Хлестакове и в его партнере. Страх растет по ходу обмена репликами (Хлестаков боится тюрьмы, городничий тоже), возникает конфликтная ситуация страха, когда никакая реальность не берется в расчет. Поддавшись напряжению этой минуты, Хлестаков говорит правду, а городничий лжет. Городничий закликает страх ложью, Хлестаков — искренними обидами и взыванием к сочувствию.

Ложь и правда — карты в игре. В козыри сначала выходит правда, принимаемая за ложь, затем ложь, которую чтут, как правду.

Когда Хлестаков заговаривает о настоящих картах, городничий отрешивается от них и говорит, что и не знает, как в них играют. Но символика карт, тем не менее, присутствует в пьесе. Анна Андреевна спрашивается о цвете глаз Хлестакова, об усах, о возрасте. Ее не столько интересует чин ревизора, сколько цвет глаз. Хлестаков, по выражению Добчинского, «шантрет», а Анна Андреевна — «трефовая дама». Она видит в этом не только совпадение масти, но и намек судьбы. Городничиха у Гоголя тоже ловец своего «счастья».

Счастье надо ловить, ибо оно мимолетно. Оно улетает, как птица. «Экими мы важными птицами сделались!» — говорит городничий жене, узнав о сватовстве Хлестакова. А в конце пьесы чиновники клянут Сквозника-Дмухановского за то, что тот принял Хлестакова за «важную птицу».

Счастливым полет, полет обольщения недолог. В последних строках комедии городничий называет себя не птицей, а «бараном»: «Выжил, старый баран, из ума!»

В финале на стол падает главный козырь — приезжает ревизор. Эту карту бить нечем. Пред ее завораживающей силой немеет вся игра.

Если Хлестаков у Гоголя то играет, то живет, то Осип, его слуга, только играет. Взаимная слепота сторон ему ясна, и лишь за одно он беспокоится — за то, чтоб поскорей унести ноги. Мужик в пьесе Гоголя берет верх над барами, пока они уносятся мыслями в «эмпирию», он срывает свой куш. Его выигрыш — сытая еда на сутки и мягкая постель. Щи да каша, да целковики, которые ему дали на чай и на баранки. Осип, как и Хлестаков, живет минутой. Поживши с Хлестаковым, нельзя, впрочем, не стать Хлестаковым.

Осип — и жизнь в деревне представляет не как настоящий мужик. Для него деревня — это «заведешь себе бабу, да и лежи весь век на полатах». Труд не по нему. Случайный куш, срыв мелкого банка — и то за чужой счет, за счет чужой спины, на которой в случае чего отзовется его шулерство, — вот его игра.

Ни о наказании, ни о награде в этой игре Осип не помышляет. Награда, как и наказание, достанутся барину.

Меж тем идея награды, как и идея наказания, витает над головами всех.

Слово «награда» мелькает в речах городничего. Оно относится к материальному вознаграждению в виде прибавки к жалованью (которого «не хватает на чай и сахар», как говорит городничий) или в виде звезды. Об орденах толкуют и Хлестаков с Ляпкиным-Тяпкиным. Хлестаков, принимая чиновников, с каждым из них говорит о чем-то таком, что, на его взгляд, может стать им наградой за труды. С почтмейстером он распространяется на темы жизни в столице, с судьей — об ордене на шею, с Хлоповым — о смазливеньких брюнетках, которые, может быть, есть затаенная мечта запуганного зрителя училищ. А с Земляничкой он беседует о детях. Тему эту подает ему сам Земляника, наушничающий про деток Добчинского, которые, как две капли воды, похожи на Ляпкина-Тяпкина. Да и в фамилии попечителя богоугодных заведений есть что-то сладкое, пробуждающее амурный аппетит у Хлестакова.

Хлестаков тоже мечтает о «хорошенькой», о выигрыше

в карты, о вкусном обеде. Но более всего ему нужны «уважение и преданность».

Каждый лелеет свою награду, а наказание представляется всем одно. Мотив тюрьмы появляется в «Ревизоре» с первых реплик. О тюрьме, об остроге говорят Хлестаков с городничим в трактире. О тюрьме вспоминает Ляпкин-Тяпкин перед тем, как дать взятку Хлестакову: «О боже! Вот уж я и под судом! И тележку подвезли схватить меня!..» Слова «суд» и «тюрьма» сближаются, «тюрьма» следует за «судом».

Городничий пабожеп и часто поминает бога. Он, впрочем, и черта поминает не реже. Бог, черт, судьба — эти слова, как и слово «грех», имеют в пьесе Гоголя принципиальный смысл. Это не просто фигуры живой речи, но и некое свидетельство об «идеальности» комедии.

Потому что все здесь как будто заняты пустяками. Своими женами, чинами, взятками. Лабарданом, наконец. Но над всеми, как и над всем ходом дела, висит судьба.

Судьба в «Ревизоре» состязается со «счастьем», но торжествует-таки судьба, приговор которой и есть суд пьесы.

Судьба приговаривает не к тюрьме, а к покаянию. Суд городничего над собой в предпоследнем явлении комедии есть высшая точка «Ревизора», апогей его идеальности. Тут комедия взрывается изнутри и предстает перед нами как трагедия.

Эту особенность пьесы Гоголя отмечал еще Белинский. Сравнивая ее с «Горе от ума» Грибоедова, он писал, что «Горе от ума» — лишь сатира, лишь то, что поражает нравы и отдельных лиц. В смехе Гоголя есть полная идея: Гоголь смеется не над нравами (хотя и над ними), но и над загадочной жизни.

Жизнь мешает в человеке бога и черта. Городничий жаден, и городничий добр. Когда Коробкин просит его походатайствовать за сынка, которого он везет в Петербург, городничий обещает. Анна Андреевна упрекает его, что он дает невыполнимые обещания (да и зачем их давать?), он говорит: «Почему же, душа моя, иногда можно». Он и купцов прощает после того, как они жаловались на него Хлестакову. Он понимает: его взяла, а если б их взяла, то они повалили бы его и еще бревном сверху навалили. Городничий морит их жаждой, запрает в комнате и заставляет есть селедку, а потом не дает воды, но он «не памятозлобен». Он быстро отходит. В сцене, когда он сам судит себя, городни-

чий говорит: «Вот подлинно, если бог хочет наказать, то отнимет прежде разум».

Этот суд — высшая точка комедии Гоголя. Тут совершается то, что не мог сделать никакой ревизор, никакое «именное повеление».

Тюрьма, Сибирь? Нет, тут наказание пострашней. Судит городничего не уездный суд, не губернский суд, не генерал-губернатор и государь, а «все христианство».

Иерархия, субординация, соблюдение чинов — все летит к черту в момент отчаянного излияния его души, которая и гневается и смягчается одновременно, в вопле которой сливаются раскаяние и упрек: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь! Эх вы...»

Игра «счастья» и «судьбы» заканчиваются в пользу судьбы. Но перед этим — на несколько мгновений — счастье получает шанс отпраздновать свое мнимое торжество. Весь городок собирается у городничего, чтоб поздравить его со счастливой помолвкой. Со всех сторон слышится: «Имею честь поздравить с необыкновенным счастьем», «К вам привалило необыкновенное счастье». Добчинский говорит Марье Антоновне: «Вы будете в большом, большом счастье, в золотом платье ходить и деликатные разные супы кушать». «А вот теперь такая судьба, — рассуждает жена Хлопова, — именно так сделалось, как она хотела...» — «Вот подлинно, судьба уж так вела», — соглашается с нею Хлопов. «Не судьба, батюшка, — возражает Земляника, — а заслуги привели, счастье».

Земляника невысокого мнения о «заслугах» городничего, как и о самом Антоне Антоновиче, которого он про себя называет «свиньей». Но счастье может привалить и «свинье», счастье — это счастливая карта.

По мнению Земляники, городничий выиграл. Он ставил на короля, на себя, а взял на даму. Но, как это часто бывает у Гоголя, — дама подвела.

«Судьба индейка», — пронизывает Земляника. Он не досказывает второй части этой поговорки: а жизнь копейка. Зато ее произносит Анна Андреевна, вспоминая о словах, сказанных ей Хлестаковым: «Мне жизнь копейка».

Это слова игрока, хотя взяты они из литературы. Хлестаков у Гоголя пародия на писателя, но он-таки сочинитель. Недаром гнев городничего в заключительном монологе обращен прежде всего против «бумагомарака». «...Найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обид-

во: чина и звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши... Я бы всех этих бумагомарак! У! щелкоперы, либералы проклятые, чертово семя!..»

«Чертово семя» — это литераторы, сочинители, это те, кто играет словами. Хлестаков творит эту комедию (бессознательно, по вдохновению) и передает ее сюжет Тряпичкину. «Пожалуйста, помести их в свою литературу, — пишет он Тряпичкину, — и окритикуй хорошенько!» Хлестаков и врет как по-писаному. Свое красноречие, свои приемы он заимствует из романов и повестей «Библиотеки для чтения», а иногда даже и из более высоких образцов литературы. Его любовные объяснения с Анной Андреевной и Марьей Антоновой взяты частью из Сенковского, частью из Марлинского, а порой из Пушкина. Он сыплет образами прозы Жуковского и Карамзина. В контексте его вранья отрывок из Иова, переложенный Ломоносовым, превращается в стихок для альбома, а Пушкин — в насмешку над Пушкиным. «Там люди за каменной оградой», — жалуется Хлестаков на тесноту в столицах, и мы узнаем голос Алеко.

Хлестаков говорит не своим, а чужим языком. Но слушатели (в особенности женское общество), воспитанные на этом языке, верят ему. Хлестаков падает на колени, как герой-любовник, и грозит застрелиться. Он и облик Петербурга воссоздает по имеющимся у него под рукой штампам. Он и сам штамп, штамп литературы и штамп литературщины.

Рассказ Хлестакова о встрече с графиней в одной из редакций пьесы содержит в себе мотивы повестей Сенковского о любви («Вся женская жизнь в нескольких частях», «Записки домового») и отдаленный намек на приключения Германна в «Пиковой даме». Вот этот рассказ:

«Я там во всех лучших обществах... А какой со мною недавно анекдот случился... Меня одна графиня очень того... Один раз приезжает ко мне карета, убрано все это великолепно-прекрасным образом, камердинер весь в золоте... входит ко мне: «Вы Иван Александрович...» «Я...» и вдруг не говоря ни слова завязывают мне глаза, сажают в карету. Я, признаюсь, я сначала немного испугался. Только привозят к дому великолепно-прекрасному, берут под руки и чувствую, что ведут меня по вызолоченной лестнице, по сторонам вазы, все это со вкусом. Наконец, приводят в великолепную комнату, вдруг чувствую, развязывают глаза, и что ж я вижу: передо мной красавица, вообразите, в полном совершенстве, одета как нельзя лучше. Шляпа на ней в перьях, бриллианты сия-

ют. Белизна лица. Лицо просто ослепительно... Ну само собою разумеется, что тот же час воспользовался».

Для сравнения приведем портрет героини из повести О. Сенковского «Записки домового»: «Я влкогогда не видел ее столь прелестною. Цвет ее лица дышал необыкновенной свежестью; глаза мерцали, как бриллианты, она совершенно походила на молодую розу, которая раскрылась ночью...»

Рассказ Хлестакова о графине дает повод Анне Андреевне, сомневающейся в чувствах гостя к ее дочери, возразить: вам нужна графиня или княгиня. На что Хлестаков — совсем в духе Сенковского — отвечает: «Иная не графиня, а у ней все такое же, как у графини».

Любовные сцены во всех редакциях «Ревизора», с одной стороны, возвышенно-патетичны, с другой — бесстыдно-плотски. Хлестаков говорит Анне Андреевне: «Я, сударыня, желал бы быть вашим платьем, чтобы обнять все, что ни есть у вас». Анна Андреевна не уступает ему. Она учит дочку, как «строить глазки», кокетничает с Хлестаковым, и когда тот, оказавшись у ее ног, делает ей предложение, не отказывает ему: «У меня, право, есть муж, разве в Синод...» То есть она согласна и на развод.

Где награда и наказание, там и суд. Суд у Гоголя и уездный суд, где разгуливают гуси с гусенками, и нечто олицетворяющее закон Российской империи, и то, над чем не властна любая власть. Жандарм, который появляется в конце пьесы, чиновник, о прибытии которого он возвещает, еще не суд. Суд не в Петербурге, он выше. Он — судьба, что в старое время означало «суд божий».

Слова как-то проскакивают в нашем сознании, когда мы читаем или смотрим «Ревизора». Мы не придаем значения отдельным словам, беря дух комедии в целом, соображая в голове ее обстоятельства. Меж тем в пьесе идет постоянная игра слов, и это не только фон для основного действия, не только приправа к главной игре, а свой смысловой сюжет, который работает на идею Гоголя.

Повторяем: именно слово производит замешательство в сознании жителей городка. С него все начинается, им и кончается. «Ревизор» из неосязаемого призрака превращается сначала в Хлестакова, а затем в чиновника из Петербурга, который не замедлит явиться очам городничего. Слово реализуется, стаповится на ноги, оживает. У него оформляется лицо. Оно получает добавку к таинству своей неразгаданной силы имя собственное. И чин.

Принято считать, что сюжет «Ревизора» это приезд «столичной штучки», как зовут Хлестакова, в провинцию. Что правит пьесой обман, недоразумение, случившееся в результате того, что Хлестаков приехал раньше настоящего ревизора.

Все это так. Но разоблачение обмана, «посмешище» над обманом, а заодно и над обманутыми — не все в пьесе. Два сюжета следуют здесь параллельно друг другу: сюжет «ревизора» и сюжет счастья и судьбы. Идет игра по-крупному, и участвуют в ней как короли, дамы, валеты, так и восьмерки, девятки, десятки, или, как говорит о чиновниках Анна Андреевна, «мелузга».

«Эка, бездельник, как расписывает, — удивляется речам городничего Земляника, — дал же бог такой дар». Дар городничего наталкивается на дар Хлестакова. Монологи Антона Антоновича в первом действии, где он набрасывает несколькими мазками жизнь городка, похожи на живые картины. Не заглядывая ни в суд, ни в богоугодные заведения, ни в училище, мы видим и ощущаем запах крепкого табака, который там курят, как и запах водки, исходящий от заседателя в суде, видим учителя, строящего ученикам рожи, и другого учителя, который при упоминании об Александре Македонском калечит казенную мебель. Перед нами вырастают и улицы городка — неметеные, и «всякая дрянь» возле заборов, и лавки купцов, и «гарниз», и полицейская часть.

В этой части комедии городничий выступает как человек с воображением и талантом, но талантом, совершенно не приспособленным к витанию в «эмпириях». Его сознание твердо укоренено на земле.

Смысл его состязания с Хлестаковым заключается в том, что Хлестаков предлагает ему спор на другом уровне — спор на уровне сказки, мечты. Городничему приходится перестраиваться, переходить в другое измерение, чтоб понять партнера, а затем уже ответить ему.

С первых мгновений знакомства они вступают в это соревнование, и заканчивается оно только с окончанием пьесы. Хлестаков все время говорит: я сию минуту, я вдруг, я сейчас. Я сегодня, завтра отдам деньги. Успех Хлестакова, выигрыш Хлестакова, победа Хлестакова связаны с этим — с сорванным, оборванным временем. Городничий называет Хлестакова «мухой с обрезанными крыльями». Очень точно. У Хлестакова обрезаны крылья основательности, долговременности, ибо, как говорил Гоголь, он «воплощенный обман».

а счастье — обманчиво. Оно не капитально. Время для Гоголя отсчитывается не по часам счастья, а по часам судьбы.

По представлениям городничего, земля стоит на трех китах, то есть на логике, на уме, на хитрости, а не на вдохновении. Постоянство, согласно которому выстраивает свой мир городничий, чуждо ветренности Хлестакова. Хотя и городничий не кто иной, как Сквозник-Дмухановский, и у него в голове свистит ветер. Будь он поосторожнее и похитрее, не взял бы его никакой «ревизор». Семена хлестаковщины — погоны за счастьем — посеяны и в неподвижных провинциальных «медведях», как называет Хлестаков чиновников города.

В пьесе есть сцена, где он проигрывает всю будущую ситуацию с «ревизором». Голодные мечты Хлестакова кажутся химерой, но им суждено сбыться. «А хорошо бы, — фантазирует Хлестаков, — подкатить эдаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: «кто такой, что такое?», а лакей, золотая ливрея, входит... «Иван Александрович из Петербурга, прикажете принять?» Они, пентюхи, и не знают, что такое «прикажете принять». К ним если и приедет какой-нибудь гусь помещик, так и валит, медведь, в гостиную. К дочечке хорошенькой подойдешь: «Сударыня, как я...»

Все это Хлестаков покажет нам затем на деле. Не будет кареты с фонарями, будет тройка с бубенцами. Не будет золотой ливреи, явится коврик персидский, «самый лучший что по голубому полю». И «дочечка» всплывет, и гусь-помещик, и пентюхи-чиновники. И грянет переполох, и Хлестакова назовут «чертом».

«Туман ошеломил, черт попутал», — эти слова Земляники, резюмирующие ход дела, часто приводятся в доказательство того, что Хлестаков не человек, а черт. Об этом писал Д. Мережковский, писали и другие. Все ссылались при этом и на высказывание Земляники, и на бесчисленные упоминания о «черте», «дьяволе» и «бесе» в тексте комедии.

У Гоголя в «Ревизоре» действительно «чертыкаются» на каждом шагу. Черт поминается и по делу и без дела. Чертом называют и Хлестакова. «Черт знает что такое», — говорит о нем почтмейстер. «Фу ты, канальство, с каким дьяволом породнились!» — восклицает городничий.

Но Хлестаков у Гоголя не только «черт». Он, как мы зна-

ем, и «вертопрах», и «сосулька», и просто «скверный мальчишка, которого надо высечь: больше ничего!»

Черт в глазах чиновников не Хлестаков, а сотворившее его слово. Когда Коробкин вычитывает из письма Тряпичкину слово «моветон», относящееся к судье, то судья откликается: «А черт его знает, что оно значит. Еще хорошо, если только мошенник, а может быть и того хуже».

Слово страшной черта, опаснее черта.

«Узлом бы вас всех завязал! — грозитя городничий «бумагомаракам». — В муку бы стер вас всех, да к черту в подкладку! В шапку туды ему!»

Он хотел бы запрятать слово в подкладку и шапку черта. Он силой бы желал его туда затолкать. Печатное слово трижды страшней для городничего. Сама бумага в российских условиях великая сила. Слова, написанные на бумаге, обретают колдовскую власть. Они зачаровывают, завораживают. Городничий никогда бы не принял Хлестакова за ревизора, но слова «инкогнито», «из Петербурга», «с секретным предписанием» сделали из него слепца. Он не верит своим глазам, он верит бумаге. Слова эти, как горящие письма на пиру Валтасара, бросают его в дрожь.

На бумаге, в сущности, завязывается сюжет комедии, на бумаге он и развязывается. Не напиши Чмыхов городничему, не было бы и истории с «ревизором». Не отправь, в свою очередь, Хлестаков письма Тряпичкину, не было бы столь скорого разоблачения.

Слова «все», «всех», «всем» настойчиво повторяются в речах городничего. Они являются как отзвук хлестаковской вселенской смази и его привычки обращаться ко всем: «Я везде, везде», «все написал, всех изумил», «я говорю всем» и т. д.

«Кричи во весь парод, — приказывает городничий квартальному, — валяй в колокола... объяви всем... какую честь бог послал городничему, что выдает свою дочь за такого, что и на свете еще не было, что может сделать все, все, все!»

Трудно поверить, чтоб еще вчера городничий мог мечтать «влезть в генералы». Но вот он уже принимает просьбы как будущий генерал. Он кружит в винных парах воображения, и Хлестаков (совсем в духе Хлестакова) кажется ему тем, какого «и на свете еще не было».

Это почти как у Ивана Александровича: «на столе арбуз — в семьсот рублей арбуз». Добчинский, говоря о дели-

катных супах, которые будет кушать в Петербурге Марья Антоновна, тоже цитирует Хлестакова: «Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа; открывают крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе».

Зараза хлестаковщины передается жене и дочери городничего и всем жителям городка. На французские слова гостя они отвечают своими: «воляжровка, репримант, эштафета, потиция, пассаж». «Если я не ошибаюсь, вы делаете декларацию насчет моей дочери», — говорит Хлестакову Анна Андреевна. Она уже ругает «воздух деревенский» и хочет, чтоб у нее в доме «такое было амбре, чтоб нельзя было войти».

Герои заражаются от Хлестакова как словесно, так и по существу. Они начинают играть под него, подстраиваться под его манеры, его «галантерейное обращение». К концу пьесы весь город, без преувеличения, играет по нотам, которые оставил им Хлестаков.

Русское слово, нормальное слово, к которому привыкли герои пьесы, летит к черту. Наверх выскакивают «масоны», «якобинцы», «волтернанцы», «шантреты», «эмпиреи», «штандарты». Тон задает некий безымянный поручик, письмо которого цитирует Шпекин. «Жизнь моя, милый друг, — пишет поручик, — течет в эмпиреях: барышень много, музыка играет, штандарт скачет».

Кажется, это письмо Хлестакова. Кажется, оно предвещает явление Хлестакова с его иностранщиной и литературщиной.

Хлестаков с первых минут встречи с городничим прикидывается сочинителем. «Да, совсем темно, — жалуется он на трактирщика. — Хозяин завел обыкновение не отпускать свечей. Иногда что-нибудь хочется сделать — почитать или придет фантазия сочинить что-нибудь; не могу — темно, темно».

«Так вы и пишете?» — спрашивает его Анна Андреевна.

«Да, и в журналы помещаю», — отвечает Хлестаков. «Я, признаюсь, литературой существую», — нажимает он все на ту же мозоль городничего.

Литература в комедии Гоголя приравнивается к казенной бумаге, к слову, которое, явившись на бумаге, обладает силой распространения. «О, тонкая штука! — говорит городничий. — Эх куда метнул! какого туману напустил!»

«Верно, я вчера им подпустил пыли», — говорит сам себе Хлестаков с похмелья. «Фриштик», как называет завтрак в богоугодном заведении городничий, сделал свое дело. Он

пробудил вдохновение в Хлестакове. Он зажжет его талант передразнивания, переимчивости, актерства. Он пробудил в нем поэта.

Хлестаков с его тягой к литературе — лицо, более всего подходящее для роли «ревизора». Он хоть и не наблюдатель, но красноречив. Он знает привычки света, знает по именам государственных мужей и писателей, он с Пушкиным знаком. То, что имя Пушкина стоит в пьесе рядом с именами министров и посланников, не случайно. Таков вес Пушкина в русском обществе и вес литературы. Не кого-то иного, а Пушкина во время его путешествия в Оренбург приняли за «инкогнито».

В начале действия в одной из редакций пьесы в комнате городничего лежит журнал. Судя по тому, что Анна Андреевна и Марья Антоновна читали Брамбеуса, это может быть «Библиотека для чтения». Журнал Сенковского пользовался спросом в провинции. За счет провинциальных подписчиков он и имел невиданный по тем временам тираж — шесть тысяч экземпляров. Напомним, что журнал Пушкина «Современник», где печатались сочинения Пушкина, Гоголя, Тютчева, Жуковского, Вяземского, выходил тиражом всего в шестьсот экземпляров.

Известно в доме городничего и про «Московский телеграф», и про «Московские ведомости», и про Булгарина, и про Загоскина. Самый ученый человек в городе Ляпкин-Тяпкин. Он читал даже «Деяния Иоанна Масона». И зовут его, как одного из пророков, — Аммос.

Но Хлестаков побивает их всех своим знанием. Когда он грозит из-за любви застрелиться, чиновники верят, что застрелится. Когда он падает на колени, они видят в этом соблюдение ритуала любовного объяснения. Даже его дерзкие поцелуи в плечо воспринимаются ими как дерзость, разрешенная литературой.

Гоголь не раз добивался, чтоб ему выдали документ, где бы говорилось, что он писатель и путешествует по России с разрешения правительства. А не то примут за шпиона — добавлял он. Человек пишущий, записывающий что-то, уже подозрителен. Подозрителен и Хлестаков. Он признается: «Проездом этак в губернских городах чем-нибудь займешься, сделаешь, знаешь, этак наблюдения над нравами».

Человек, имеющий свободное время, человек, две недели живущий в городке без определенных занятий и тратящий время на заглядывание в тарелки в трактире, вглядывающийся в лица, вполне может быть принят за «инкогнито».

Хлестаков, явившийся очам городничего без подорожной (в чем упрекали Гоголя: возьми, дескать, городничий подорожную Хлестакова, он нашел бы там и чин его и цель поездки), тем не менее является во всеоружии своего бумажного знания и во всеоружии чар литературы, как дитя ее и ее творец.

Хлестаков — дитя литературы и дитя литературщины. Литература и литературщина мешаются в его речах. Путаница — любимая героиня Гоголя, будь это «Сорочинская ярмарка» (где вместо углей из мешка является дьяк, а вместо дьяка свояченица) или «Мертвые души», где путаницу устраивает мастер путаницы маг-юрисконсульт. Вот почему Хлестаков и с Пушкиным на дружеской ноге, и у Булгарина обедает. Вот почему перемежаются у него Брамбеус и Карамзин. Нужен дар поэзии, чтобы смешать все в кучу, чтоб балы и висты с посланниками перемешались с Пушкиным. «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат, — отвечает, бывало: — так как-то все»... Большой оригинал». А в конце пьесы Хлестаков называет «оригиналами» жителей городка. Ему все едино. Слова выскакивают из него произвольно. Его оппоненты заморожены страхом, Хлестаков свободен. Начав врать, он ничего не боится. Живя в мире идеальном, воображаемом — потому что воображения у героя Гоголя гораздо больше, чем чувства реальности, — он лишен страха. Он может лишь минутами трусить, когда его грозят свести в тюрьму или выпороть, но в целом Хлестаков бесстрашен, потому что в мире грез ему нет равных. В сцене вранья Хлестаков, как по лестнице, взбегает на самый верх табели о рангах и без дрожи в голосе ставит себя наравне с государем. Ибо кого может бояться Государственный совет — высший орган Российской империи? Только царя.

Имя государя не раз иронически упоминается в тексте. «А государь к нему ездит?» — спрашивает Анна Андреевна у Осипа. «Государем» упорно называют Хлестакова купцы. Принимая от Бобчинского прошения поведать его величеству о том, «что в таком-то городе проживает Петр Иванович Бобчинский», Хлестаков говорит: «Очень хорошо». Он намекает, что это ему ничего не стоит.

С этой свободой не в состоянии состязаться косные языки уездных Цицеронов. Хотя Земляника говорит судье: «У вас что ни слово, то Цицерон с языка слетел».

«Цицерон... слетел» — это пародия на Цицерона, на красноречие профессионала, которое ничто перед стихийным да-

ром героя Гоголя. Хлестаков красноречивее Цицерона, красноречивее поручика, описывающего балы, красноречивее судьи. Судья толкует о столпотворении и конце мира — у слушателей только волосы дыбом становятся. Хлестаков прищмаётся врать — столпотворение происходит на деле.

Литература кружит голову герою Гоголя, он литературою кружит головы городничему и его семейству. Ведь семейство городничего не только он, дочь и жена. Это все чиновники города. Дележ между ними идет и в «прибыточной стрижке», и в слухах, и в билетях. В городке все известно про городничего и его жену, про амуры Ляпкина-Тяпкина с женой Добчинского, про взятки, про то, что Марья Антоновна кокетничает с почтмейстером. Городничий не стесняется признаться в кругу чиновников, что «солонно пришелся» гражданству города. Только Артемий Филиппович Земляника в этой семье урод: он докладывает Хлестакову о пороках каждого из своих коллег в тайной форме, но готов, впрочем, изложить и в явной: «Не прикажете ли, я все это изложу лучше на бумаге?»

Хлестаков на это отвечает: «Хорошо, хоть на бумаге... Я, знаете, эдак люблю в скучное время прочесть что-нибудь забавное». Для него сведения, которыми располагает Земляника, литературный сюжет.

Слова в тексте «Ревизора» играют, скачут, обгоняют одно другое, нагоняют друг друга. В монологе Осипа мы слышим про розги. Потом секут унтер-офицерскую вдову. Затем почтмейстер говорит, что Хлестакова надо высесть. Тема телесного наказания, таким образом, то возникает как явь, то уплывает в юмор. Он как бы пронизывает над темой высших потерь и высшего возмездия.

Слова у Хлестакова то увеличительные, то уменьшительные. То мелькает в них «министр», «генерал», «фельдмаршал», то «губки», «шейка», «платочек», «глазки», «стишки». Он то съеживается, то распрямляется. Назвав себя «главнокомандующим» и «фельдмарш...» (этого слова Хлестаков не договорил), он понуждает и чиновников именовать себя на военную ногу. Они являются к нему на прием в мундирах и образуют у его дверей «эскадрон».

В финале комедии Гоголь возвращает легкомысленное хлестаковское словечко «сейчас» в виде грозного требования жандарма, обращенного к городничему: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе». Вновь вступает в действие минута,

вновь время, как будто ухнувшее в бездну вечности, возвращает себе свой счет.

Конфликт идеальности и реальности, разыгранный в «Ревизоре», получает свое завершение. Идея автора как бы отделяется от происходящих событий.

Организирующее и направляющее слово прорезает снизу доверху текст пьесы. Комедия Гоголя выстраивается по вертикали. Развиваясь все время по горизонтали, она неожиданно набирает высоту и оправдывает утверждение автора о том, что «правит пьесой идея, мысль».

А. П. КАЗИНЦЕВ,
Н. А. КАЗИНЦЕВА

*

АВТОР ДВУХ ПОЭМ

Для нас, как, впрочем, и для его современников, Гоголь — великий прозаик и драматург. Далеко не каждому читателю известно, что автор «Ревизора» и «Шинели» начинал как поэт. Он дебютировал поэмой «Ганц Кюхельгартен». Первое творение Гоголя редко переиздается, его включают только в собрания сочинений, да и то относя обычно в раздел приложений. Упуская из виду это произведение, мы не задумываемся над тем, что в начале и в конце творческого пути одного из великих писателей России стоят поэмы — «Ганц Кюхельгартен» и «Мертвые души».

Само сопоставление этих произведений непривычно и может показаться неоправданным. Что общего между незрелым опытом провинциального юноши и итоговым творением мастера? Но даже если не принимать во внимание разницу в мастерстве исполнения, если рассматривать эти произведения с формальной точки зрения, то и тогда трудно на первый взгляд обнаружить роднящие их моменты. «Ганц» написан стихами, это сравнительно небольшая поэма, «Мертвые души» — грандиозное в замысле повествование, написанное прозой. И все же эти произведения скреплены нерасторжимой связью. Их роднит основа, на которой развивалось художественное мышление Гоголя.

* * *

В 1829 году Гоголь приехал в Петербург. У него не было необходимых знакомств, не было опубликованных произведений, позволяющих надеяться на дружеский прием в литературной среде. У него была только рукопись «Ганца» — ею-то автор и надеялся покорить Петербург. «Великая торжественная минута... У ног моих шумит мое прошлое, надо мною сквозь туман светлеет неразгаданное будущее. Молю тебя, жизнь души моей, мой гений. О не скрывайся от меня, поборствуй надо мною в эту минуту и не отходи от меня весь этот, так заманчиво наступающий для меня год. Какое же будешь ты, мое будущее?.. О будь блистательно, будь деятельно, все предано труду и спокойствию!.. Где означу я тебя великими трудами? Среди ли этой кучи набросанных один на

другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, этой безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности?.. Я не знаю, как назвать тебя, мой гений! Ты, от колыбели еще пролетавший с своими гармоническими песнями мимо моих ушей, такие чудные, необъяснимые донны зарождавший во мне думы, такие необъятные и упоительные лелеявший во мне мечты. О взгляни! Прекрасный, низведи на меня свои чистые, небесные очи. Я на коленях, я у ног твоих! О не разлучайся со мной! Живи на земле со мною хоть два часа каждый день, как прекрасный брат мой. Я совершу... Я совершу! Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет веять недоступное земле божество! Я совершу». Процитированные строки написаны Гоголем позднее — накануне 1834 года. Но, без сомнения, подобные мысли о великом поприще, открывающимся перед ним, владели молодым автором и в 1829 году. Отзвуки этих мыслей слышатся в письмах того периода, их можно уловить и в «Ганце»:

И мир прекрасный, мир прекрасный
Отворит дивные врата,
Приветить юношу готовый...

Пожалуй, только одной фразы, фразы о Петербурге — «куче набросанных один на другой домов» — не мог написать Гоголь в тот год, когда ехал покорять столицу. Тогда город представлялся ему «миром прекрасным», готовым отворить врата перед юношей, наделенным поэтическим даром. Что же изменилось за это время, что случилось с Гоголем в промежутке между 1829 и 1833 годом?

В 1829 году под псевдонимом В. Алов Гоголь издал «Ганца Кюхельгартена». Поэма подверглась уничтожающей критике. Обычно в этой связи упоминают резкий отклик в болгарской «Северной пчеле». Но в нем, по крайней мере, отмечалось, что в «сочинителе заметно воображение и способность писать». Рецензия Н. Полевого, напечатанная в «Московском телеграфе», не содержала и таких утешительных для самолюбия автора суждений. Знаменитый в то время критик был краток и предельно резок. «Издатель сей книжки говорит, что сочинение г-на Алова не было предназначено для печати, но что важные для одного автора причины побуждали перемешать свое намерение. Мы думаем, что еще важнейшие причины помешали не издавать своей подлинной. Достоинство следующих пяти строчек укажет на одну из сих причин:

Мне лютые дела не новость,
Но дьявола отрекся я,
И остальная жизнь моя —
Заплата малая моя
За прежней жизни злую повесть.

Заплатою таких стихов должно быть сбережение оных под спудом»¹.

Произошло самое страшное для молодого автора — маститый критик, авторитет публично уличил его в недостатке мастерства, более того, в безграмотности. Правда, в том же 1829 году другой видный критик Н. Надеждин, пристрастно разбирая в «Вестнике Европы» только что изданную «Полтаву», уличал в «безграмотности» самого Пушкина! Обвинения Полевого были в духе времени. Но Гоголю, вся будущность которого в тот период была связана с поэмой, рецензия Полевого не могла не казаться приговором.

Исследователи творчества Гоголя не любят рассказывать о его первой поэме. «Не будем останавливаться на печальном инциденте с «Ганцем Кюхельгартеном», — писал в начале века Д. Абрамович². Эти слова могли бы повторить многие поколенья историков литературы. А между тем поэма интересна как своими достоинствами — а они в «Ганце Кюхельгартене» есть, — так и недостатками. И достоинства, и недостатки поэмы не были случайными.

«Ганц Кюхельгартен» дает прекрасный материал, чтобы разобраться, что «умел» и чего «не умел» Гоголь. Разумеется, в этой незрелой вещи сказался как бы еще и не Гоголь, не тот Гоголь, чьи произведения поражают мастерством воображение современников и потомков. И в то же время — это откровение о себе молодого гения, тем более ценное, что здесь угловато и трепетно уже проявляются особенности стиля художника. В «Ганце» явно обнаружилось неумение (нежелание) Гоголя строить сюжет. В кратком предисловии к поэме автор, выступавший в качестве издателя, обращался к публике с разъяснением по поводу отсутствия четкого сюжета: «Многие из картин сей идиллии, к сожалению, не уцелели...» Этот недостаток, важный и сам по себе, был следствием другого — молодому Гоголю не давалась обрисовка характеров, создание полнокровных образов. Луиза — любовь главного героя, старый пастор, даже сам Ганц очерчены крайне приблизительно. Поэт перепес эти персонажи из про-

¹ Московский телеграф, 1829, № 3, с. 515.

² Абрамович Д. Гоголь в русской критике. Спб., 1902, с. 5.

изведений немецких романтиков, завоевавших на рубеже 30-х годов большую популярность у русского читателя.

Но как только молодой автор говорил от своего лица, изображая картины природы, или за Ганца, высказывая сокровенную мечту о великом поприще, слог поэмы оживал, приобретал выразительность. Особо следует сказать о пейзажных зарисовках. Они поражают своеобразием авторского видения мира:

Светает. Вот проглянула деревня,
Дома, сады. Все видно, все светло.
Вся в золоте спяет колокольня,
И блещет луч на стареньком заборе.
Пленительно оборотилось все
Вниз головой в серебряной воде:
Забор, и дом, и садик в ней так же ж;
Все движется в серебряной воде;
Синеет свод, и волны облак ходят,
И лес живой вот только не шумит.

В этой дважды изображенной картине деревни — сквозь дымку утреннего тумана, рассеянного солнечными лучами, и отраженной в воде — наивный восторг юноши, еще почти подростка, замороженного красотой открываемого мира, удивительно совмещается с дерзостью мастера. Эта скрытая, загнанная в глубь изображения динамичность («лес живой вот только не шумит») предвещает пейзажную лирику русских поэтов XIX и даже XX века. Молодой Гоголь постиг магию искусства пейзажиста, останавливающего мгновение бытия, не нарушая при этом течения времени, так что сквозь «вечную» законченность форм просвечивает биение жизни.

Впрочем, может быть, именно из-за того, что пейзажная лирика еще не утвердилась в русской поэзии (Державин был отдаленным предтечей ее расцвета, что же до произведений Пушкина, то в них пейзажные зарисовки, непревзойденные по лаконичности и точности, все же не имеют самостоятельного, «самоценного» значения), достоинства поэмы оказались не оцененными, зато недостатки ее были слишком очевидны.

Не благоприятствовала дебюту Гоголя и общая ситуация в культуре. Эпоха органической культуры, связанная с именами Пушкина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Вяземского, Языкова, к моменту вступления Гоголя на литературное поприще завершалась. Эта культура была пронизана, согрета интересом к человеку. Человек стоял в центре ее. Он творил ее из рассказа о себе, о своих мечтаниях, о своем быте, обращаясь к тесному кругу знакомых, в чьем внимании был уверен и на чей отклик мог рассчитывать (и действ-

вительно, даже бесконечные послания карамзинистов, написанные монотонным александрийским стихом, читались, переписывались в тетради и вызывали ответные послания). Культура эта легко ассоциировала, принимала в свое лоно неопита. Чтобы войти в интимный круг литературного салона — ее средоточие, — вовсе не обязательно было обладать большим талантом. Любовь к искусству была достаточным основанием для внимания единомышленников. Собственно, это и есть идеальный вариант бытования культуры, поэтому мы и сочли возможным назвать ее органической.

На рубеже 30-х годов в литературу проникает коммерция, буржуазные отношения¹. Всеотчуждающий дух буржуазности создает пропасть между автором и аудиторией. Личность утрачивает свою значимость, свою притягательность, а значит, и безусловное право на внимание публики². И в то же время дух отчуждения манил, подстрекал, провоцировал одним махом перескочить пропасть, завоевать аудиторию, по праву сильного приковать к себе ее внимание.

В этой-то обстановке и состоялся дебют Гоголя. Он совершил свой рывок к славе, к вниманию аудитории. И натолкнулся на стену безразличия. Реакция молодого поэта была крайне болезненной. Он скупает экземпляры своей поэмы и сжигает их. Он бежит от позора, от самого себя в Европу, растрачивая при этом с трудом собранные матерью деньги, предназначенные для уплаты процентов за заложенное имение (это при его рачительности в денежных вопросах и при любви к домашним!). Возвращается в Петербург, ищет работу, пытается устроиться актером, получает отказ и, наконец, поступает писцом в Департамент государственного хозяйства и публичных зданий.

Вдохновенный мечтатель и писец в департаменте — разительный контраст! Теперь Гоголь сосед какого-нибудь Акакия Акакиевича, они вместе смеются шуткам, вместе ждут выплаты жалованья. Теперь Гоголь один из тех петербургских мелких чиновников, о которых еще совсем недавно писал едва ли не с ужасом: «Никакой дух не блестит в народе, все служащие да должностные, все толкуют о своих департаментах да коллегиях, все подавлено, все погрязло в без-

¹ Подробно об этом см. в кн.: Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. М., 1929.

² В частности, процесс этот нашел выражение в решительном повороте русской литературы к прозе от господствовавшей в 10—20-е годы поэзии.

дельных, впчтожных трудах, в которых бесплодно пздерживается жизнь их» (X, 139).

Гоголь сам назовет это время переломом. Позже, уже обретя некоторое душевное равновесие, он будет даже рассуждать о благотворности происшедшего: «Этот перелом для меня необходим... Мне нужно переделать себя, переродиться» (X, 149). Он уже мечтает «расцвести силою души в вечном труде и деятельности» (X, 149). Впрочем, мечты стали куда менее идиллическими. Гоголь уже не надеется, что «мир прекрасный» сам отворит врата перед ним. Совсем другие слова он выбирает: расцвести *силою души*. А вскоре он заговорит в письмах о «железной воле» (X, 177).

Да, железная воля нужна была, чтобы, несмотря ни на что, вновь взяться за перо, засадить себя за работу. Надо было писать. Иначе — так и останешься одним из толпы «служащих да должностных». А этого Гоголь позволить себе не мог хотя бы потому, что сознавал ответственность за данный ему талант. «Вечный труд», о котором он пишет, разумеется, не труд писца, а литературная работа. Однако это уже работа не стихотворца. Процесс переделки начался. И важнейшим его результатом был отказ Гоголя от стихов.

Обращение к неудачному дебюту Гоголя позволяет правильно понять его переход к прозе. Цена и значение этого перехода осмысляются на этом переломном этапе в перспективе всей его творческой судьбы. Умирая для литературы как поэт, Гоголь воскресал писателем, наделенным огромной «лирической силой». Не упуская из вида первый опыт Гоголя, мы получаем возможность правильно осмыслить развитие его дарования. Вспомним свидетельство самого писателя, сжегшего первую поэму, но не отрекшегося от своей поэтической работы: «Первые мои опыты, первые мои упражнения в сочиненьях... были почти все в *лирическом и сурьезном роде*» (курсив наш.—А. К., Н. К.; характерно постоянно встречающееся у Гоголя отождествление «лирического» и «серьезного», противостоящих «комическому» и «незначительному». — Авторы). «Ни я сам, ни сотоварищи мои... не думали, что мне *придется* (какое точное слово для объяснения перехода Гоголя к прозе.— Авторы) быть писателем комическим и сатирическим» (VIII, 438). «Лирическая сила», о которой писал сам Гоголь, представляется зачастую как своего рода «добавка» к таланту сатирика — бытописателя, обличителя, психолога. Между тем «лирическая сила», «выюга вдохновения» — это и есть проявление своеобразия художественного мышления Гоголя, его поэтической сути, загнанной под дав-

лением обстоятельств в глубину — сокровенную (здесь и рождаются художественные образы) глубину стиля писателя.

В том же страшном для него 1829 году Гоголь принимается за работу над повестями, вошедшими впоследствии в первый том «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В Петербурге в то время усиливается интерес к украинской истории, к этнографическому материалу. «Здесь так занимает всех все малороссийское», — пишет он матери и просит, требует искать, записывать старинные украинские сказки, предания, скупать и присылать ему национальную одежду. Просьбы повторяются чуть ли не в каждом письме домой. В одном из писем матери он извиняется за настойчивость и поясняет: «Весь мой доход состоит в том, что иногда напишу или переведу какую-нибудь статейку для г. журналистов, и потому вы не сердитесь, моя великодушная маменька, если я вас часто беспокою просьбою доставить мне сведения о Малороссии, или что-либо подобное. Это составляет мой хлеб» (X, 166).

Писец Департамента уделов (он уже переменял место службы) по ночам сочиняет простодушные малороссийские истории, которые должны рассмешить петербургскую публику. Наряду с выигрышным этнографическим материалом он использует свой дар схватывать комическое в человеке.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» вышли в 1831 году, и столица засмеялась. Первыми — наборщики. Гоголь рассказывал, что, войдя в типографию, он услышал смех рабочих. Ему объяснили, что «штучки, которые изволили прислать из Павловска для печатания, очень до чрезвычайности забавны» (X, 203). Потом засмеялись все. «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная... А местами какая поэзия!» — писал Пушкин¹.

Отзывы критиков в целом были благоприятными. Правда, и рецензенты «Сына отечества» и «Северного архива», и Н. Полевой упрекнули автора в недостаточном знании украинского быта и истории. Серьезный упрек для автора, сделавшего ставку на разработку этнографического материала. Впоследствии, после второго издания «Вечеров», критические замечания высказал и Пушкин: «Мы так были благодарны молодому автору, — вспоминал он о первом издании повестей, — что охотно простили ему неровность и неправильность его слога, бессвязность и неправдоподобность некоторых рассказов»². Пушкин отметил те же недостатки, которые были свой-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 261.

² Там же, с. 346.

ственны и «Ганцу Кюхельгартену». Он объяснял их молодостью, неопытностью автора. Ни Пушкин, ни другие критики, оценивавшие книгу, не знали, что перед ними творение поэта, заставившего себя писать прозу, но не утратившего своеобразного поэтического мышления, сказавшегося и в свободном отношении к бытовому материалу, и в недостаточной выстроенности сюжета, который был отодвинут на второй план яркими и точными деталями, картинами природы, сочными словами народного языка.

Впрочем, какими бы оговорками ни сопровождалась похвала критиков, успех был налицо. Причины его позднее объяснил С. Шевырев: «Везде и над всем приятно посмеяться». Гоголь добился своего — он смешил Петербург, на него обратили внимание. Но он недоволен. В 1833 году, когда речь зашла о переиздании первой части «Вечеров», он писал М. Погодину: «Вы спрашиваете об Вечерах Диканских. Черт с ними!.. Да обречутся они неизвестности! покамест что-нибудь увесистое, великое, художническое не изыдет из меня» (X, 256—257).

Успех «Вечеров» был успехом Пасичвика Рудого, от имени которого они написаны. Гоголь, поэт, жаждавший открыть свою душу миру, был по-прежнему безразличен обществу. Даже в 1836 году, уже прогремев на всю Россию как автор «Ревизора», он был для своей великосветской знакомой А. Смирновой-Россет «человеком, которого ни в грош не ставят». Вспоминая об этом, Смирнова-Россет сама удивлялась: странно, «потому что я читала с восторгом «Вечера»...¹ На самом деле ничего странного не было. В «Вечерах» сказался талант Гоголя, конечно, сказался и сам Гоголь, и все же не настолько, чтобы личность художника узнавалась в образе автора малороссийских повестей. «Автор *должен* был (курсив наш. — А. К., Н. К.) весь спрятаться за своих героев».

Ни одно из его прозаических и драматических произведений не рождало в Гоголе чувства, что он высказался перед читателями, открылся им. Старые раны не заживали. «Если бы вы знали, — писал он М. Максимовичу, — какие со мною происходили страшные перевероты, как сильно растерзано все внутри меня. Боже, сколько я пережег, сколько перестрадал!» (X, 284) «Пережег» — здесь слышны отзвуки кагастрофы с «Ганцем Кюхельгартеном», но «перестрадал» — это и нынешнее состояние Гоголя, страдавшего от невысказан-

¹ Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 464.

ности, непонимания. Автором, «долго жившим в самом себе и страдавшим от неумения высказаться», назовет он себя.

Разумеется, в недовольстве Гоголя собственными произведениями проявилось не только уязвленное самолюбие автора, чьим «штучкам» смеются, но до чьей души никому нет дела. После «Ревизора» — зрители смеялись и аплодировали, но не поняли, по мнению Гоголя, очистительного пафоса этой комедии — к концу 30-х годов он разочаровывается в возможностях сатиры. «Сатирую ничего не возьмешь, — пишет он Н. Языкову, — простою картиною действительности... никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век» (X, 278).

Гоголь не только стремится говорить с читателем от первого лица, он убежден, что такая форма разговора сможет оказать наибольшее воздействие на современную аудиторию. В период отчуждения читателей от автора преодолеть эту отчужденность, по мнению Гоголя, может только прямо обращенное к публике страстное слово поэта. «Нынешнее время есть именно поприще для лирического поэта», — утверждает Гоголь (X, 278). «Оглянись вокруг, — обращается он к Языкову, — все теперь предметы для лирического поэта; всяк человек требует лирического воззвания к нему; воззови, — продолжает Гоголь, — в виде лирического сильного воззвания к прекрасному, но дремлющему человеку...» (X, 279—280)

С этими настроениями Гоголь приступает к работе над второй своею поэмой. Сначала возник замысел романа, в котором автор «с одного боку», то есть в сатирической манере, хотел изобразить всю Россию. Но уже вскоре замысел расширяется, Гоголь стремится к полному охвату жизни родины. Тогда же появляется и непривычное для произведения, написанного прозой, жанровое определение — поэма.

В процессе работы над «Мертвыми душами» Гоголь пишет письмо М. Погодину — бесценный для понимания становления художественного мышления автора документ. В нем Гоголь подвергает переоценке прежнюю художественную деятельность с позиции творца, работающего над итоговым произведением. «Гордость, которую знают только поэты, которая росла со мною в колыбели, наконец, не вынесла, — заявляет он. — О, какое презрение, какое низкое состояние... дыбом волос подымается. Люди, рожденные для оплеухи, для сводничества... и перед этими людьми... мимо, мимо их! и донныне не достаёт духа назвать их. Не тревожь меня мелочными просьбами о статейках [журнальных]... Не веди речи о те-

атре: кроме мерзости, ничего другого не соединяется с ним» (XI, 77).

Эта драма, уместившаяся на двух страничках тома из собрания сочинений, пожалуй, самое яркое свидетельство завершения периода, связанного с работой в прозаических и драматических жанрах, и начала нового этапа творчества Гоголя. Гоголь рассчитывается с публикой за годы смехачества, которое он воспринимал как унижение, за годы, когда он стремился обратить на себя внимание публики (впрочем, «прекрасный, но дремлющий человек» — это тоже образ публики, но собравшейся не смеяться «штучкам», а внимать «лирическому воззванию» поэта). Он отказывается от работы, к которой принуждал себя (сравним презрение к «статейкам журнальным», так и рвущееся наружу в процитированном отрывке, с его не столь уж давним признанием: «Весь мой доход состоит в том, что иногда напишу или переведу какую-нибудь статейку для г. журналистов»). И тут же Гоголь открывает своему корреспонденту, *во имя чего* он отказывается: «Вещь, над которой сижу и тружусь теперь и которую долго обдумывал, и которую долго еще буду обдумывать, не похожа ни на повесть, ни на роман, длинная, длинная, в несколько томов, название ей «Мертвые души» — вот все, что ты должен покамест узнать об ней. Если Бог поможет выполнить мне мою поэму так, как должно, то это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем» (XI, 77).

Лирический дар теперь диктовал Гоголю отречься от своих комических произведений и вновь обратиться к поэме. Гоголь возвращался к себе, своему призванию.

Но и перестройка не прошла даром. Урок «Ганца Кюхельгартена» многому научил Гоголя. То, что его откровение о себе никого не заинтересовало, разумеется, глубоко ранило молодого поэта. Но и привело к мысли, что необходимо стать «больше» себя, раздвинуть границы своего «я», сделать частью души историю народа, его предания, обычаи, быт. Интерес к украинской старине, поверхностный и даже в чем-то конъюнктурный в период работы над «Вечерами», впоследствии углубляется. Гоголь даже собирался писать историю Малороссии. Вскоре объектом его интереса стала судьба всей России. Здесь не место подробно говорить о Гоголе-историке, но, несомненно, его влечение к старине было влечением не только ученого, но и поэта. Недаром народные песни как источник, помогающий понять историю, он ставил выше летописей.

Интерес к истории сочетался у Гоголя с живой заинтересованностью «злойбой дня»¹. Гоголь стремился вобрать в душу как прошлое России, так и ее современность, осмыслить исторический путь страны, а отчасти и указать будущее развитие. Объектом его глубоко личного лирического переживания стала судьба родины. Слово откровения о себе, которое впервые после неудачи с «Ганцем Кюхельгаргеном» готов был произнести Гоголь, было одновременно и словом о судьбе России.

Гоголь возвращался к себе. Но возвращался не как чисто лирический поэт, а как художник, соединивший лирическую силу с эпической широтой.

Исследователи спорят о жанровом определении, которое автор дал «Мертвым душам». Сразу же после опубликования первого тома в 1842 году часть критиков — резче других Н. Полевой — поставили под сомнение правомерность такого определения². Напротив, И. Аксаков построил свою брошюру «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души» на отождествлении гоголевского произведения с эпическими поэмами Гомера. Подобные противоположные точки зрения впоследствии не раз высказывались историками литературы. В наши дни часть ученых (Э. Найдич, Е. Чикина-Смирнова) относит «Мертвые души» к «меньшему роду эпопеи» — жанру, о котором писал Гоголь в набросках к «Учебной книге словесности для русского юношества» (пособии, так и ненаписанном им). Другие стремятся уяснить жанровое своеобразие «Мертвых душ» через сопоставление поэмы с «Божественной комедией» Данте (Н. Степанов, Д. Тamarченко, отчасти Ю. Манн).

На наш взгляд, во всех этих противоборствующих концепциях есть момент формального истолкования жанрового определения «Мертвых душ». Примечателен ответ Гоголя на

¹ Временами Гоголь даже возвращался к мысли о государственном поприще, занимавшей его еще в юности. Впрочем, как и в случае с историей, его интерес к текущим делам страны был интересом поэта. Об этом, в частности, свидетельствуют его мечтания — уже в зрелом возрасте — о некоем воображаемом месте в государственной иерархии, которое он хотел бы занять: «Мне дадут место, где я буду в соприкосновении с людьми разных сословий, с многими людьми в соприкосновении личном, а не посредством бумаг и канцелярий, — где я могу употребить с действительной пользой мое знание человека и где могу быть полезен многим людям». Словом, вариация на тему: «Всяк человек требует лирического воззвания».

² Н. Полевой писал: «Мы совсем не думаем осуждать г-на Гоголя за то, что он называл Мертвые души поэмою. Разумеется, что такое название шутка». — Критические разборы «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Собрал В. Зелницкий, М., 1910, с. 8.

брошюру И. Аксакова, пытавшегося осмыслить природу «Мертвых душ» через сопоставление с поэмами Гомера. «Вы, любя меня, не любите», — писал Гоголь. Попытке формально истолковать жанр его произведения он противопоставляет нечто совершенно неформальное — самого себя, личность творца.

«Мертвые души» — больше чем литературная реальность. Это реальность жизненная. Гоголь глубоко сознавал необычность своего творения. На просьбы читателей скорее дописать поэму он постоянно отвечает, что еще чего-то не пережил, что не достиг того состояния, в котором поэма могла быть завершена. Нарекая «Мертвые души» поэмой, Гоголь, по нашему убеждению, стремился выразить характер своего мироотношения, в этот период, как и в пору дебюта, властно определяемого лирическим началом. Жанровое обозначение указывало на конститутивный принцип произведения. Принцип, рожденный в сокровенной глубине творца и определяющий все — слово, характер, образы, структуру. Таким принципом в «Мертвых душах» является лирическое отношение к миру — объекту изображения, «материалу» и адресату произведения.

Поэтическая стихия пронизывает «Мертвые души». На первый взгляд, учитывая обилие бытовых деталей в произведении, такое утверждение может показаться спорным. Однако обратимся к первоэлементу поэмы-слову. «Слово у Гоголя не хочет знать подтверждений», — отметил В. Турбин¹. Исследователь указал на самую суть отличия слова гоголевской поэмы от слова прозы. В прозаических жанрах слово всегда нуждается в подтверждении — ситуацией, «правдой характера», социальными условиями и т. д. Более того, оно жестко детерминировано этими и множеством других факторов. В самом деле, в хорошем романе разные персонажи не могут говорить одним и тем же языком. Напротив, слово поэта авторитарно, оно принадлежит одному творцу и не определяется или, во всяком случае, не определяется в столь большой степени, как в прозе, разного рода «преходящими» обстоятельствами — такими, например, как развитие сюжета, становление характера. Оно обеспечивается внутренним миром поэта и потому не нуждается в подтверждении извне².

Своеобразие гоголевского слова давно привлекало внима-

¹ Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов, с. 157.

² Подробно о фундаментальном отличии слова в прозе и слова в поэзии см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 88—113.

ние исследователей. Еще А. Белый заметил, что у Гоголя «вместо определения предмета — куча слов, отсылающих к пустоте». Цитируя замечание А. Белого, Турбин добавляет: «Не сказано было важнейшего: пустота у Гоголя — порождающая пустота. Из ничего возникает все»¹. Но задумаемся, почему возникает? Потому, что за словом стоит автор, властно диктующий его, творящий его из своей души. Это позиция поэта. Как фокусник, мановением руки из пустоты извлекающий колоду карт, Гоголь, остановив внимание на каком-то незначающем слове, вдруг вытягивает из него прихотливые словесные гирлянды, головокружительные периоды, преодолевающие тяготение приземленного сюжета и парящие в недосыгаемой высоте над скучным губернским городом, над житейской суетой его обитателей.

«Неподтвержденность», самодостаточность гоголевского слова проявляется, например, в сцене у Ноздрева, когда Чичиков отказывается продолжать партию в шашки: «Бейте его!» — кричал Ноздрев, порываясь вперед с черешневым чубуком, весь в жару, в поту, как будто подступал под неприятельскую крепость. «Бейте его!» — кричал он таким же голосом, как во время великого приступа кричит своему взводу: ребята, вперед! какой-нибудь отчаянный поручик, которого взбалмошная храбрость уже приобрела такую известность, что дается нарочный приказ держать его за руки во время горячих дел. Но поручик уже почувствовал бранный задор, все пошло кругом в голове его; перед ним носится Суворов, он лезет на великое дело. Ребята, вперед! кричит он, порываясь, не помышляя, что вредит уже обдуманному плану общего приступа, что миллионы ружейных дул выставились в амбразуры неприступных, уходящих за облака крепостных стен, что взлетит как пух на воздух его бессильный взвод и что уже свищет роковая пуля, готовясь захлопнуть его крикливую глотку» (VI, 86—87).

Легко заметить, что если в начале процитированного периода слово, как это характерно для прозы, еще обусловлено сюжетом, то затем оно освобождается от него, само творит ситуации и даже героев, которых не было в поэме, и в завершение рождает фантазмагорическую картину «уходящих за облака» крепостных стен, оцетинившихся «миллионами» ружейных дул. Здесь оно уже живет по иным законам — законам поэзии.

¹ Турбин и В. Пушкин. Гоголь, Лермонтов, с. 166.

Порою исследователи пытаются как-то «нейтрализовать» своеобразие такого рода пассажей, играющих огромную роль в поэме Гоголя. Одни ученые стремятся связать их с центральными идеями поэмы. Так, в приведенном периоде они усматривают травестирование (комическое переосмысление) истории, используя как аргумент единственный знак, могущий указывать на исторический фон — имя Суворова. Однако в поэме десятки подобных пассажей, в которых нельзя усмотреть травестирования истории. Они как бы не связаны с основными идеями поэмы, скорее, поэма «связана» из них, она вся соткана из таких словесных завихрений. Кстати, это аргумент и против литературоведов, рассматривающих подобные завихрения как «лирические отступления». Не говоря уже о том, что они мало соответствуют жанру «лирических отступлений», было бы абсурдно утверждать, будто поэма Гоголя, по существу, из отступлений и состоит.

Словесная стихия в поэме явно доминирует над сюжетом. Она омывает сюжет со всех сторон, наращивая на его простенький костяк («незначащий сюжет» — определение самого Гоголя) богатую художественную ткань. Поэтическая природа слова в «Мертвых душах» наряду с другими факторами позволила Гоголю решить свою художественную задачу. Анекдот, который можно рассказать за две минуты, разрастается в масштабное произведение. Возвышается до поэмы.

Своеобразны отношения автора и персонажей поэмы, образный мир «Мертвых душ» непосредственно, интимно связан с личностью автора. «Я даже не могу заговорить теперь ни о чем, кроме того, что близко моей собственной душе», — признавался Гоголь (VIII, 427). Стремление к исповедальности определяет его отношения с героями, в значительной мере отличающиеся от тех, что устанавливаются между автором и персонажами в прозаическом произведении¹. Не случайно Гоголь отбрасывает идею написания романа, в котором первоначально хотел реализовать замысел «Мертвых душ». Он пишет поэму. «Поэзия есть чистая исповедь души» (VIII, 429). Соответственно строятся и его отношения с героями: «Герои мои потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения — история моей собственной души» (X, 292).

В то же время было бы глубоко ошибочно рассматривать связь автора и его персонажей в плане биографическом. Сам

¹ По справедливому наблюдению Ю. Манна: «Для Гоголя, фигурально говоря, важно в подходе к своим персонажам переменить лицо с третьего на первое». — *Вопр. лит.*, 1981, № 12, с. 138.

Гоголь предостерегал от отождествления себя с лицами, им изображенными: «Не думай, однако, после этой исповеди, чтобы я сам был такой же урод, каковы мои герои. Нет, я не похож на них» (X, 296). И далее писатель раскрывает своеобразие построения образов поэмы: «Взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом званье и на другом поприще» (X, 294). То есть отторгал от себя свои недостатки, представляя их в абсолютизированном виде, выращивая до образа, наделяя лицом и плотью.

Отношения автора и героев в «Мертвых душах» можно охарактеризовать так: все персонажи поэмы в Гоголе, но Гоголя-творца нет ни в одном из них, даже в сумме персонажей. При сопоставлении выявляется некий остаток — творческое начало, объективирующее те дурные свойства, которыми наделены персонажи, и тем самым открывающее путь для изживания их.

Более того, можно утверждать, что этот творческий дух побуждал Гоголя осмыслять как *личные* недостатки, ему самому не присущие или присущие в очень малой степени. Гоголь, объявляющий, что наделил героев своими «мерзостями», — это не частный человек, но поэт, вместивший в душу Россию со всеми ее светлыми и теновыми сторонами. Присваивая себе пороки страны, ощущая их как собственные, он берет на себя ответственность за них. Уяснить это чрезвычайно важно — и не только для того, чтобы избавить автора «Мертвых душ» от напрасных обвинений. Потому-то Гоголь и считал себя вправе «бичевать» пороки, что открывал их в себе, бичевал в себе.

Любимое слово литераторов, писавших о Гоголе, — бичевал. Но во имя чего? Как бичевал? Как наблюдатель, уличающий чужих ему людей, сыплющий сарказмами по поводу современного положения дел? Нет. Гоголь бичевал любя, веря в высокое предназначение изображенных им людей, в высокую будущность России. Он страстно верил в преображение «мертвых душ» и пытался приблизить это событие. Даже с Плюшкиным Гоголь связывает великие мечтания. «О если б ты мог, — обращался он к виднейшему поэту своего времени, Н. М. Языкову, — сказать... то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома «Мертвых душ» (X, 280). Вдумайтесь, оказывается, даже «ничтожный» Плюшкин в представлении Гоголя не утратил способности к преображению.

Горькая правда о России, высказанная Гоголем, была правдой соотечественника, взявшего на себя ответственность

за все, что происходит в стране. И потому то была правда из любви, а не из несправедливости. Тут уместно вспомнить слова В. А. Жуковского, который оказал значительное влияние на Гоголя. В письме к Н. И. Тургеневу он писал: «Правда всего святее, ты скажешь, из любви к отечеству ты обязан ему правдою, хотя и тяжкою. И я скажу, правда всего святее, но правда из любви, а не из несправедливости»¹. Правда из любви — таков завет всей русской классической литературы. Но Гоголь, воплощая его в своем творчестве, избрал наиболее драматичную форму — горькую правду о стране он говорил, как правду о самом себе.

Сродненность автора с героями в «Мертвых душах» имела не только идейно-художественное обоснование. Интимное участие автора в судьбе персонажей было обусловлено и причинами, так сказать, «технического» порядка. Тут мы возвращаемся к разговору об особенностях художественного мышления Гоголя, о том, что он «умел», а чего «не умел».

Если говорить о технике создания образов, то приходится признать, что Гоголь так и не овладел в совершенстве приемами построения полнокровного жизненного художественного образа (об этом подробно в работе П. Бицилли «Проблема человека у Гоголя». София, 1948).

Разумеется, было бы не только бестактно, но и бессмысленно упрекать Гоголя в том, что он чего-то не умел, чему-то не научился. Но и не замечать порожденных своеобразием мышления автора особенностей гоголевских произведений: ослабленности сюжета, «статичности» характеров — также непродуктивно. Ибо не заметив всего этого, мы не сможем в полной мере оценить достоинства, затмевающие «недостатки», делающие саму мысль о недостатках как бы и неправомерной.

Карикатурность персонажей «Мертвых душ» компенсируется мощным лирическим порывом автора, роднящим его с ними. В этом порыве — залог преображения героев. Здесь техническая потребность оживить карикатуры соединяется с художественным замыслом автора — осуждение недостатков общества облечь в форму исповеди, чтобы с большим основанием, большей проникновенностью, большей лирической силой указать путь возрождения (об этом замысле мы уже говорили).

Поэтическая стихия проявляется и в структуре «Мертвых душ». Она делает произведение, насыщенное множест-

¹ Новые прописки, т. 1. М.—Пг., 1923, с. 12.

вом бытовых, «низких» подробностей, поэмой, «русской поэмой», как назвал ее Гоголь. Она вскрывает затхлый мирок провинциального города, открывает его навстречу подлинному миру, Вселенной. Действие «Мертвых душ» разворачивается в двух планах — на переднем совершается призрачная афера, создаются и рушатся призрачные репутации, на заднем разворачивается «живая жизнь», работают, раздольничают и умирают беглые крестьяне Плюшкина, зреет хлеба, широко раздается над водой и полями русская песня. Там, на втором плане, вершится судьба России, там скачет неудержимая тройка, оттуда, заливая фантастическим светом картину губернского центра, низвергается на него карнавальная стихия, разоблачающая аферы и разрушающая закоснелость быта. Оттуда же должно было, по мысли Гоголя, прозвучать страшное, торжественное слово, призванное поразить и преобразить людей, изображенных в поэме. Этот лирический план пронизывает, организует «Мертвые души» как поэму.

На вершине своего писательского успеха Гоголь вновь обратился к жанру поэмы, создал оригинальнейшее произведение — «Мертвые души». Начало и завершение — между ними у Гоголя более двух десятилетий. Но своеобразие его творчества в том, что живая, интенсивная связь с истоком осуществлялась как через толщу лет, через накопленный за прожитые годы опыт, так и поверх периода работы в прозе и драматургии. «Ганц Кюхельгартен» незримо присутствует в «Мертвых душах» как осуществленная мечта — не о конкретном произведении — о судьбе, посвященной поэзии. Художественное значение двух поэм несоизмеримо, но пафос и достоинство последнего творения Гоголя нельзя постичь вне связи его с первым произведением.

IIII

Е. П. ОСЕТРОВ

*

ГОГОЛЬ И «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Поэты умеют разговаривать друг с другом через века.

Ни одно творение отечественной словесности не породило столь протяженное и многоголосное эхо, как «Слово о полку Игореве». Иногда разговор был прямым и непосредственным. Можно не сомневаться в том, что авторы «Слова о погибели Русской земли» и «Задощины» знали Игореву песнь от строфы до строфы. Они и старались говорить так, как некогда говорил последователь Бояна, превзошедший своего учителя. Они были влюблены в ритмику первой поэмы русской, украинской и белорусской литературы; употребляли эпитеты и метафоры «Слова», по-своему переосмысляя их. В новое время «ходить путями Игоря» стало неизмеримо сложнее, но пути эти влекли к себе с силой неизъяснимой и поэтому особенно притягательной. В этом легко убедиться, читая Пушкина, Адама Мицкевича, Максима Рыльского, Петруся Бровку, Михая Бенюка, Николая Заболоцкого, Николая Рыленкова...

Гоголь и «Слово о полку Игореве» — огромный творческий опыт, терпеливо ждущий рассмотрения, многое объясняющий в судьбах восточнославянских культур. Поразительно, что мы до сих пор не удосужились тему пристально рассмотреть. Моя пынешняя задача предельно скромна — побуждение к работе, которая позволит охватить сложную целостность, заключенную в основе сопоставления.

Первое издание «Слова о полку Игореве» (1800 г.), осуществленное группой эрудитов, было выдающимся событием эпохи, которая в культурном отношении должна быть признана блистательной. Зодческий гений Растрелли, ощущавшийся на рубеже XVIII—XIX столетий как живое наследие, был далеким предчувствием Пушкина. По стране гремели мощные оды Державина. Радищев знаменитой книгой (итог XVIII века!) положил начало направлению, приведшему к возникновению движения декабристов. Читатель плакал (слезы стали модой) над страницами «Бедной Лизы», а Ка-

рамзин заканчивал новые редакции «Писем русского путешественника», вписавшие нашу словесность в общеевропейский духовный контекст, тщательно обдумывал страницы «Истории Государства Российского» — наступала пора глубокого национального осамосознания. Начался XIX век — столетие, в котором русская литература обрела всемирное звучание; «Слово о полку Игореве» явилось одновременно поэтизацией прошлого, связанного с еще домонгольской Русью, и пророчеством будущего. Предки, как известно, делили время на «заднее» и «переднее». Главное, что влекло наиболее прощительных людей к «Слову», — могущество поэзии, вобравшей энциклопедический опыт отшумевших веков.

После публикации «Слово» заняло место краеугольного камня в основании отечественной словесности. Все — за редчайшим исключением — литературные эпохи, эстетические направления и моды обращались к «Слову», и его влияние — и не только на поэзию, но и на прозу и драматургию — было глубже и значительнее, чем это принято считать. Стоит ли говорить, что оно не сводилось к подражанию и мотивам; оно могло быть и часто было бессознательным, и сакральная формула «читал — не читал» не имела в этом случае всеобъемлющей силы. Самая поэтическая сказка русской драматургии — «Снегурочка» создавалась Островским не только под влиянием услышанных в Ярилиной долине песен, но в поле силового притяжения мира Игоревых походов. Художественные идеи живут в воздухе, и наиболее чуткие из авторов дышат ими, воспринимают их как нечто само собой разумеющееся.

«Слово» — важная, по сути дела, неисчерпаемая тема для размышлений о судьбах языка, словесности, всей культуры в целом, об их прошлом, настоящем и будущем.

Михаилу Максимовичу, входившему в окружение Гоголя, всю жизнь занимавшемуся «Словом», как никто знавшему древний Киев и украинские песни, принадлежит первое сопоставление Игоревой песни с лермонтовской «Песней про купца Калашникова...». Сравнивая произведения, рожденные обращением к устному творчеству, Максимович убедительно подчеркивал письменное происхождение поэмы XII века.

Необходимо обратить внимание и на другое. Не может не поражать сходственность читательского отношения к Игорю, поддавшемуся игре страстей, попавшему в плен «неразумной части человеческой природы», и к удалому лермонтовскому Кирибеевичу. Последний, как известно, терпит заслуженное им поражение, но наша симпатия все-таки на

стороне храбреца. Белинский писал: «Не правда ли: вам жаль удалого, хотя и преступного бойца?.. Таково обаяние великих натур; как бы ни было велико их преступление, но, наказанные, они привлекают все удивление и всю любовь нашу...» Примечательно и то, что лермонтовская поэма в свой черед оказала мощное влияние на последующие читательские восприятия Игоревой песни, на сюжеты и образы литературы.

Есть нечто глубоко символическое в том, что в жизнь Гоголя вошли два ревнителя «Слова о полку Игореве» — Пушкин и Максимович. Два сына-рыцаря северных и южных земель, которые носил в сердце неизвестный поэт средневековья, вспомнивший в Киеве и в привычных ему причерноморских степях Волгу и рязанских смельчаков.

Говоря о прозаических «откликах» на «Слово», обычно вспоминают исторические повести В. Нарезного, А. Вельмана, М. Загоскина и других писателей «второго ряда», заимствовавших из старого произведения слова, сюжеты, метафоры. Они действительно создали историческую романистику, пользовавшуюся долговременным читательским успехом. Между тем, как мне представляется, существует вполне очевидная перекличка «Слова» с такими гоголевскими творениями, как «Тарас Бульба», «Вий», «Страшная месть». Они полны лирического смысла и драматической направленности — неотрывны от устных сказаний, дум, героических и волшебных преданий и родственны народно-поэтической стихии Игоревой песни. В Игоревой поэме и произведениях Гоголя слова «поставлены широко». Между ними — бездна пространства, вмещающего миры — вещный и символический. Бросается в глаза не столько сходство отдельных выражений (сравните знаменитое «что ми шумить, что ми звенить...» с началом «Страшной мести» — «Шумит, гремит конец Киева...»), сколько красочная целостность, единство разнообразия и богатство ритмов этих произведений.

Гоголь в детстве и юности видел «землю Незнаемую», степи, в которых действовали герои «Слова». Географические пристрастия Великого Неизвестного и Гоголя поразительным образом совпадают: ковыльный простор, тянущийся до Черного моря, представлявшийся им «зеленою девственною пустынею»; Днепр, Дон, Дунай, Киев, Чернигов, Карпатские горы — все это входит в поле зрения эпиков-лириков разных эпох. Топонимика тождественна с символикой. Исстари существует спор, что такое Каяла в «Слове» — название реки или символ, связанный с глаголом «каяти», то есть жалеть,

оплакивать. А сколько таких понятий у Гоголя! Ипой гоголевский отрывок — поэтичностью мироощущения — невольно заставляет вспомнить «Слово»: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собрались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали заспел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою поднимавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская.

— А что то такое? <...>.

— То Карпатские горы!..»

Небольшой ритмический период из «Страшной мести» вобрал в себя почти всю местность, в которой действовали герои «Слова». И «Слово», и «Страшную мечь» хочется сопоставить с мозаикой, по Игореву песнь и гоголевское творение обладают еще пристрастной и временной глубиной. Главное же было в том, что целокупность гоголевских исторических повестей в предельной своей национальной сущности — в создании сильных народных характеров — совпала, вписавшись в мировой культурный контекст, со «Словом». Вспомним героев «Слова» — сколько в них «гоголевского»! Игорь, увлекший своим безрассудным молодечеством воинов в Дикое поле, пошедший в землю Незнаемую вопреки самым грозным предубеждениям. Ведь даже солнце застилось тьмой, когда Игорь задумал золотым шлемом испить воду из Дона, лисицы лаяли на красные щиты его дружины, Див страдал окрестные страны криком своим. Эпитеты «Слова» как бы постоянно разговаривают с определениями Гоголя. Буй-тур-Всеволод со своими курянами, прославленными воинами, ведет себя в бою, как его далекий родич, появившийся на свет веками спустя, — Тарас Бульба, убежденный, что нет на свете силы, которая пересилила бы русскую силу. А нежная Ярославна, причитающая на городской стене в Путивле, обращающаяся к Дунаю, ветру, Днепру и солнцу, — в ней много общего с лирическими гоголевскими героинями, нарисованными акварелью. Образ Всеслава-князя, оборотня, который днем был властелином над людьми и городами, а ночью рыскал волком, — это словно страницы из Гоголя задолго до Гоголя. Достаточно представить себе Всеслава, ухватившегося за синюю мглу и летящего с облаком из Белгорода в Новгород, — как перед нами предстанет мир, равно дорогой и автору «Слова» и Гоголю. Дело, разумеется, не только в географических привязанностях и не в близости живого народного языка авторам, жившим в несхо-

жизне эпохи, хотя Максимович точно подметил, что селянин под Полтавой без труда бы разговаривал с жителем Киевской Руси. Конечно, нельзя прямо говорить, что автор «Слова» и Гоголь жили в одной языковой среде,— это было бы преувеличением. Язык — живой организм, и он менялся, как меняется все живое. И все-таки, несмотря на бурные многовековые перемены,— Гоголь и автор Игорева песни выросли на одной почве. Степь, Киев, Днепр, Дунай, Карпаты — все это для поэтов дышало живой жизнью, как и действия, судьбы, поступки героев. Подобная схожесть обнаруживается еще и тогда, когда мы сопоставим «плетение словес» Епифанием Премудрым со «словесным узорочьем» Леонида Леонова.

Есть необходимость вспомнить определение Белинского, данное Гоголю в «Литературных мечтаниях», — поэзия свежая, благоуханная, роскошная, утонченная. Все эти оценки вполне могут быть отнесены и к произведению XII века.

Говорят, что Гоголь был, как никто в русской литературе, человеком средневековья. Это не совсем верно, ибо автору «Шинели» и «Мертвых душ» нам, воспитанным «движущейся эстетикой» Белинского, было бы странно отказывать в чувстве современности. Более того, афоризмы Гоголя и сегодня пронизывают нашу публицистическую фразеологию. В последние десятилетия в устной речи прижились крылатые слова из Игорева поэмы. Вернее будет, если мы скажем, что Гоголь умел живя жить в истории. Язык был «машиной времени», позволившей писателю погрузиться в былое, ощутив его как свое нынешнее. Но ведь и поэт XII века обращался к далеким годам как к своей современности.

Известно, что Гоголь страстно увлекся народными историческими песнями, видел в них историю — «живую, яркую, исполненную красок, истины, обнажающую всю жизнь народа». Подружившись с Максимовичем, Гоголь увлекся «звучащей о прошедшем летописью». Совершенно так же, как Великий Неизвестный Бояном.

По верному наблюдению Н. В. Водовозова, Гоголь, углубляясь в исторические разыскания, отказался от своего первоначального отношения к «Слову» как к ранней исторической народной думе. Во второй редакции «Тараса Бульбы» на первый план выдвигается понятие «Русской земли», которая была, как мы знаем, главным героем «Слова». Нельзя не сопоставить призыв постоять за «землю Русскую» в «Слове» с тем, что говорит гоголевский Тарас: «Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было та-

ких товарищей... Нет, братцы, так любить, как может любить русская душа, — любить не то чтобы умом или чем другим, а всем, чем дал бог, что ни есть в тебе...» Можно сказать, что «Слово» и «Тарас Бульба» неразрывно связаны. Они — два луча, рожденные одним источником — «южнороссийской поэзией», которая, по словам Гоголя, «и история, и отцовская могила. Кто не проникнул в них глубоко, тот ничего не узнает о прошедшем быте этой цветущей части России».

Современный романист Алексей Кузьмич Югов, много и постоянно размышлявший о судьбах историзма в литературе, сделал пометы на полях биографии автора «Тараса Бульбы», сопоставляя знаменитое и неизменно любимое читателем творение Гоголя со «Словом о полку Игореве». Приведу высказывание-сопоставление Югова полностью: «В некоторых местах «перекличка» эта прямо-таки бросается в глаза. Да и удивительно ли такое обстоятельство, если мы вспомним, что Гоголь не только глубочайший знаток истории, но и «экс катедра» выступал, как профессор, в Петербургском университете. Попутно надо заметить, что не следует слишком доверять анекдотам о его якобы полном провале на этом поприще. Во всяком случае, одну из дошедших до нас лекций — о Великом переселении народов — не обинуясь, можно назвать блистательной. Нет, хватило бы у Николая Васильевича познаний и для полного курса, но в его душе был слишком сплен... Гоголь! И муза истории Клио вынуждена была отступить».

Перечисляя звуки «чудного и таинственного звона», доносившегося из XII столетия к Гоголю, Югов говорил о нем как о сверхчутком художнике слова. Есть в «Тарасе Бульбе» и поэме XII века сюжетные совпадения, связанные с мировосприятием. Там и тут, например, презрение к воинской добыче. Воины Игоря бросали дорогие ткани в грязь, для казаков вещи не являли никакой цены. Гоголь вырос, как мы знаем, в местах, где некогда находилось Дикое Поле; память о последнем докатилась в устном бытовании едва ли не до дней юного Бунина. Как много значит — дышать одним воздухом!

Духовный мир Гоголя был неразрывно связан с прошлым, и его напряженные внутренние искания окрашивал глубокий трагизм. В нем всегда — с юных лет — жило ощущение того, что исторические пути пройдены. Отсюда — отрицание бесцветности меркантильного мира, ощущение потребности в «аттической простоте»: «...мне всегда становится грустно, когда я гляжу на новые здания, непрерывно строю-

щиеся, на которые брошены миллионы и из которых редкие останавливают изумленный глаз величием рисунка, или своевольной дерзостью воображения, или даже роскошью и ослепительной пестротой украшения. Невольно теснится мысль: неужели невозвратно прошел век архитектуры? Неужели величие и гениальность больше не посетят нас?»

Приведу еще одно чрезвычайно важное гоголевское высказывание: «...как только энтузиазм средних веков угас, и мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей, как только единство и целостность одного исчезли, — вместе с тем исчезло и величие... Мы имеем чудный дар делать все ничтожным. Век наш так мелок, желания так разбросаны, знания наши так энциклопедичны, что мы никак не можем сосредоточить на каком-нибудь предмете наших помыслов, и оттого поневоле раздроблены все наши произведения на мелочи и на прелестные игрушки».

Эта неудовлетворенность прозой яви вполне понятна, если мы вспомним ослепительные краски гоголевских ярмарок, роскошное небо над головой, его солнце, звезды и месяц, музыку порогов Днепра, который, как мы помним, не могла перелететь птица (характернейшая гипербола!), упоительную картину гоголевской степи, весь его пейзаж... А мир героев Гоголя, его персонажи — от действующих лиц «Ревизора» до «Мертвых душ», от «Носа» и «Портрета» до «Тараса Бульбы»! Перед нами своего рода карнавал, который не часто встретишь на страницах мировой литературы. Но ведь и Днепр, и степные песни, и праздничность битвы, сравниваемой с пиром, наблюдал еще на заре словесности нашей певец Игорь — и для него мир звучал волшебной музыкой, переливался праздничными красками. XII век, как и XIX, был переполнен ощущением трагизма. Русь домонгольская доживала свой век. Гениальный поэт, воспевавший Ярославну, знал это лучше других и пытался художественным и учительным словом спасти дедовскую отчину.

Прихотливые гоголевские ритмы прозы, цвета и объемы действительности, берущие свое начало в фольклоре и, несомненно, в «Слове», нашли выразительное и звучное продолжение в произведениях крупных художников последующего времени, да и в наши дни. Достаточно вспомнить имена творцов «Войны и мира», «Преступления и наказания» и, разумеется, Леонида Леонова с никогда неувядаемым «Русским лесом» и Михаила Шолохова, чьи эпопеи — чтение и урок для всех.

ПОРЫВ К ВЫСОКОМУ

Заметки на тему «Гоголь и романтизм»

Об этом написано так много, что, казалось бы, возможна постановка лишь сугубо частных вопросов, касающихся темы. Однако же, как представляется, мы переживаем время, когда есть необходимость в новом общем взгляде на некие общие же проблемы; когда эмпиризм, фактологизм всех толков не дает результатов, адекватных духовному запросу. Возникает «опасность» нарушить принцип «научности» в позитивистском значении этого слова. Ценность факта уступает место ценности общего взгляда. К этой ситуации можно отнести по-разному, но важно заметить, что речь идет не о бессознательном просчете, а о заведомой, сознательной установке. Тем более что вряд ли уж возможно сказать что-либо новое об акцентированной типологичности романтического героя или стиля, о совпадениях у Гоголя и Марлинского или у Гоголя и Гофмана: о предметах, ожидаемых в данном случае.

При его имени не возникает той улыбки, что при имени Пушкина. Он «тяжел». Достоевский попытался отделаться от этого образа через персонаж Фомы Опискина. В. Розанов, размышляя о том же, объявляет, что Гоголь холоден — не любит даже детей: Фемистоклос и Алкивиадус чрезмерно картинно путаются в соплях.

Толстой в статье «О Гоголе», приводя в уныние корректоров, ругает *Гегеля*, а с ним и Гоголя. Мысль простая: оба слишком много на себя берут — взваливают на свои человеческие плечи груз, непосильный для отдельного человека, и потому и всех «запутывают»: «Происходит это оттого, что, с одной стороны, Гоголь приписывает искусству несвойственное ему высокое значение, а с другой — еще менее свойственное религии низкое значение церковное, и хочет объяснить это воображаемое высокое значение своих произведений этой церковной верой. Если бы Гоголь, с одной стороны, просто любил писать повести и комедии и занимался этим, не придавая этим занятиям особенного, гегельянского, священнослужительского значения, и, с другой стороны, просто признавал бы церковное учение и государственное устройство, как нечто такое, с чем ему незачем спорить и чего нет основания оправдывать, то он продолжал бы писать и свои очень

хорошие рассказы и комедии и при случае высказывал бы в письмах, а может быть, и в отдельных сочинениях, свои часто очень глубокие, из сердца выходящие нравственные религиозные мысли. Но, к сожалению, в то время как Гоголь вступил в литературный мир, в особенности после смерти не только огромного таланта, но и бодрого, ясного, незапутанного Пушкина, царствовало по отношению к искусству — не могу иначе сказать — то до невероятности глупое учение Гегеля, по которому выходило то, что строить дома, петь песни, рисовать картины и писать повести, комедии и стихи представляет из себя некое священнодействие, «служение красоте», стоящее только на одну степень ниже религии... Из этой-то попытки и вышли те удивительные нелепости, которые так поражают в его писаниях позднего времени»¹.

Здесь мы, конечно, видим ясные выходы воззрений самого старого (1909) Толстого на искусство, но мысль Толстого здесь для нас более всего интересна тем, что в ней прямо и даже прямолинейно, минуя оговорки, как это вообще свойственно Толстому, сформулирована основная дилемма гоголевского и, если угодно, основная дилемма романтического творчества. Так или иначе, в той или иной системе терминов, эту дилемму обозначают все, кто писал о Гоголе. Одни сугубо недовольны им, другие восхваляют его именно за эту его особенность.

Вопрос о внутренней противопоставленности пушкинского и гоголевского творческих принципов открыто поднял еще Белинский, затем эту мысль в том же ключе развивал Чернышевский. Философы, критики совершенно иных направлений говорили о том же, хотя, естественно, с обратными оценочными знаками.

Сам романтизм, как известно, бывает разный, и этот тезис, по ряду причин, сейчас особенно актуален. Чрезвычайно существенны различия между ранними проявлениями романтического принципа на практике и в теории — и поздними его проявлениями. Здесь не место для обширных цитат из того же Гегеля по поводу стадии романтических искусств в истории мирового духа; эта идея хорошо освоена в нашей философской критике. Смысл ее в том, что на этой стадии духовность стремится вырваться из тесных для нее рамок чисто пластического творчества и выйти в свою собственную сферу духа как такового; содержание довлеет над формой.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти т. Т. 15. М., 1964, с. 361—362.

Романтические искусства, по Гегелю, — последняя стадия развития духа в форме художественного творчества; как всякая последняя стадия, она одновременно высшая — и ущербная. Высшая, ибо вплотную подходит к самопознанию чистой духовности; ущербная, ибо нарушает исконную гармонию формы и содержания, к которой художественное творчество тяготеет по самой своей природе. В то же время все *средства* творчества крайне обостряются, вступают в фазу наивысшего напряжения. Стремясь постигнуть духовность *художественными* средствами, романтик-творец, «гений» (Шеллинг), человек, решившийся сочетать «гениальность и критику»¹ (Ф. Шлегель), «гений христианства» (Шатобриан) или гений-бунтарь, как Байрон, словно бы отправляет, «бросает» в бой последние резервы; все идет в ход, *последнее* напряжение поэтики берет верх над вялой «гармонией» или «равновесием». Если и имеет место новое равновесие, то это — «равновесие диких сил» (Боратынский). Со страхом и недоумением взирал литературный обыватель на эту безогляднейшую попытку «гения» выйти к высотам духа; добропорядочные критики тотчас же берутся за перо, чтоб успокоить сограждан и разоблачить «очередного авантюриста». Возникает ситуация, о которой еще более старый гений сказал, что напрасно думают, будто трудно узнать гения. Его тотчас же узнают по тому, как все бездарности объединяются против него.

Эти тезисы Гегеля, несколько поясненные здесь в связи с теориями и практикой тут же следовавших за ним деятелей европейской культуры, а также его соседями по времени и т. д., в России были восприняты внимательно, так как во многом соответствовали направлению мысли, которая назревала. Тут не было прямых заимствований, а было встречное движение; когда-то Платон говорил, что получение знаний есть лишь узнавание (узнание) того, что и так уж есть в душе. Если нет, то не узнается...

Пушкин и Гоголь оба имеют прямое отношение к русскому романтизму. «Истинный романтизм» (Пушкин).

Прямое, но разное.

Это разные стадии движения самого романтизма; это разные его формы².

¹ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 172.

² Я сейчас не касаюсь вопроса о соотношении романтизма и реализма — вопроса, который увел бы далеко; говоря о Пушкине и о Гоголе, я говорю лишь о тех чертах их творчества, которые традиционно связываются с проблемами романтизма.

Пушкин универсален и одновременно чрезвычайно жанров. Он «не запутан»; он знает, что поэма — это поэма, а новелла — это новелла; он знает, что в статье не место рассказыванию историй, а в повести о старухе-картежнице — рассуждениям на моральные темы. Он легко обращается к любым сторонам духа, но форма, *формы* его гармоничны, — и недаром его связи с поэтикой классицизма очевидны столь же, сколь и романтические пристрастия. (Впрочем, если «копнуть» наших классицистов, то «барочность» и «романтизм» Державина порою мощнее, чем даже и у Гоголя; здесь идет речь о том исходном порыве к «целостности» как таковой, который так существен в национальной традиции и о котором подробнее — далее.)

Пушкин знает *всю меру*, он чувствует *всю форму*; Гоголю, как известно, уж мало этого.

Мы знаем, что «до невероятности глупое», по выражению Толстого, «учение», идея Гегеля не столь уж глупа, а главное, чрезвычайно «соблазнительна» для сознания, для духа человеческого; дело тут не в самом Гегеле, а в самой идее; приходится напоминать об этом, ибо в исходном виде не он ее и изобрел-то... И Толстой отдал дань этой идее — и знает об этом.

Идея эта состоит в стремлении освоить истинную целостность мира, и прежде всего мира духовного, как сути того мира.

Идея, в то время предложенная именно романтизмом в его практике и теории; идея, впоследствии выродившаяся в умозрения, абстракции и схоластику: этого можно было ожидать... Толстой недаром «злится» на Гоголя: он знает, как трудна эта идея для жизни, в жизни: сам испытал; он знает, как непосильно бремя — даже и для гения... Не он ли в молодости произносил речь в Обществе любителей российской словесности, где проповедовал ту же или почти ту же идею; не он ли ведает в старости, как тяжко он прожил свою духовную жизнь...

И вот Гоголь соединяет несоединимое. Трагедия в том, что он внутренне знает, чувствует, что оно все равно едино, а он вот никак соединить не может. Его не устраивают различного рода «синтезы» и тому подобные искусственные сочленения; он ищет именно исходного, исконного, *органического* единства.

Ему дан природой огромный художественный дар; ему дан ум, дана моральная воля. Но все равно — не выходит. От этого он тяжел. От этого «как лодка по песку» идут для

читателя его письма к «калужской губернаторше» (А. О. Смирновой), о которых Базаров острит, что у него, Базарова, такое скверное настроение, будто он начитался их, этих писем; да, назначение женщины, да, назначение общества, да, мораль... а все утомительно. А все не то, что «веселое имя — Пушкин»... От этого он сжигает второй том. От этого знаменитая птица-тройка везет Чпчикова, что, как известно, мучило одного из героев нашего Шукшина. От этого надрывы. От этого мучительнейшая смерть, «кризис личности».

На много замахнулся, как принято в России. Но и сил было много: в отличие от прочих.

Но и трагедия — тем сильнее...

Так какова же она, «дилемма романтизма»?

Дилемма эта состоит в том, что романтизм есть порыв к высокому; что реальная жизнь реально окружает *столь* чуткого художника, гения, каковым является Гоголь; что по странному закону психологии именно мощь, надсадность порыва к высшим истинам мира порождает величайшее, «больное» внимание к его черным безднам, об этом знал и Толстой: «Нынешние декаденты, Baudelaire, говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и потому поэзию. Напрасно они беспокоятся. Зло так сильно — это весь фон — что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно все затянет, будет одно зло, и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру»¹; что поэтому возникает ситуация «романтической иронии», столь знакомая нам по художественному творчеству и по философии западных романтиков; что поэтому в «диахронической» традиции, протянутой вперед, возникают такие мучительные, изломанные, дисгармоничные вещи, как «Петербург» Андрея Белого; что сам порыв к высокому, по той же логике («зло так сильно — это весь фон»), приводит к трагическим подземным образам, к тому надрыву поэтики, который заставляет на полстраницы шесть раз употребить семантически смертельно перегруженное слово «страшный»: «...так страшно отдался в нем этот смех!.. Ухватил всадник страшною рукою колдуна и поднял его на воздух. Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец, и глядел, как мертвец. Так страшно не

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч., т. 19, с. 476.

глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Кнева, и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него» и т. д.; отсюда колдуны и святые; отсюда душераздирающая работа над собственными текстами — и соответственные советы всем окружающим: «Пишет, как талант самородок, с плеча, не оглядываясь и руководствуясь только вдохновением. А это не годится и невозможно. Техника — другое вдохновение: вдохновение тогда, когда нет вдохновения!..»¹ (Гоголь о пьесе молодого А. Н. Островского «Банкрут».)

Может быть, лишь в «Тарасе Бульбе» отдыхает он всей душой; здесь он солнечный и рельефный, и сердцем спокоен: дело несомненное. Живописные люди; вольная воля.

«Степь, чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда весь юг, всё то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря, было зеленою, девственною пустынею. Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений. Одни только копи, скрывавшиеся в них, как в лесу, вытоптывали их. Ничего в природе не могло быть лучшего. Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном...»

В иных же случаях Гоголь и тяжел, и трагичен, и патетичен, даже когда не «холодеп»: «Матушка, спаси твоего бедного...»

Но не «холодным» судить об этом.

Во всяком случае, представляется, что самое актуальное ныне — это напомнить, что все эти «низовые ситуации», «низовые герои», «низовые сказы» не были тут исходным; исходное было — порыв к высокому.

...Он сам напоминал об этом — ему не верили.

¹ Берг Н. В. Литературные салоны и кружки. Воспоминания. Сост. Н. Л. Бродский. М.—Л., 1930, с. 418.

СУРОВЫЙ НАСЛЕДНИК

(Гоголь и Лев Толстой)

Знаменательно, что мы возвращаемся к Гоголю после толстовского юбилея 1978 года. Здесь есть своя немалая правда. И не в том даже дело, что юбилейные публикации на этот раз принесли множество новых находок, важных для правильного понимания этих писателей. Фигуры Гоголя и Льва Толстого, будучи сопоставлены, как бы высвечивают друг друга и помогают лучше понять бескомпромиссную борьбу противоречивых начал и тенденций, которая разъединяет и сближает этих очень разных писателей в исторической динамике русского общественного сознания и отечественной классической литературы. Становится понятней, чем же эти писатели близки нам сегодня.

С Гоголем и его наследием Толстой был раз и навсегда соединен в самом начале писательского пути. «Вот наконец преемник Гоголя — несколько на него не похожий, как оно и следовало»¹, — прощипательно заметил И. Тургенев в 1854 году, и с этих слов началась долгая история сопоставлений Гоголя и Льва Толстого. Их обоих именовали русскими Гомерами, создателями национального эпоса, учителями жизни, гениальными художниками и слабыми мыслителями, узниками своего «умственного аскетизма» и т. п.

Разумеется, Толстой знал об этих сопоставлениях и отнюдь не был от них в восторге. Толстой постоянно ощущал на себе этот пристальный и непонятный взгляд из прошлого и, как всякий самородный талант, не любил, когда его, идущего собственной дорогой, называли наследником Гоголя. Отсюда отчасти проистекает сложность его отношения к автору «Мертвых душ».

Толстой постоянно возвращался к Гоголю, перечитывал его, спорил с ним как с живым и очень близким человеком, раздражающим своими парадоксальными идеями и неожиданными, загадочными поступками. «Толстой сознательно отталкивается от Гоголя»², — верно замечает новейший исследователь. Да, автор «Войны и мира» признает себя на-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. II. М.—Л., 1961, с. 241.

² Палиевский П. В. Место Гоголя в русской литературе.— *Atti dei convegni, Lincei*, vol. 37. Roma, 1978, S. 157.

следником автора «Мертвых душ» и в то же время многое осуждает и отрицает в этом многообразном наследии.

Было бы общим местом говорить о беспощадности и откровенной несправедливости многих суждений Толстого о Гоголе. Достаточно просмотреть его статьи, дневники, письма и сохраненные современниками высказывания, чтобы убедиться: Толстой не щадит никого, начиная с Пушкина и кончая Горьким. Гоголь здесь не исключение: забудем о сказанных в сердцах резкостях и вспомним одно только начало юбилейной (!) толстовской статьи 1909 года: «Гоголь — огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум»¹. Вот тебе и наследник! Здесь весьма решительно отвергается все то, что составляет глубинный смысл и вместе с тем загадку личности и творчества Гоголя.

Однако творения этого «робкого ума» Толстой читает и перечитывает с неслабеющим вниманием на протяжении всей своей жизни и находит там «много своих мыслей»². Сами толстовские пометы на полях сочинений Гоголя показывают движения души неравнодушного читателя. Ищется и обнаруживается свое, «толстовское», остальное беспощадно отсекается. Особенно это заметно по-толстовским маргиналиям в не раз им перечитанных «Выбранных местах из переписки с друзьями», где Толстой не просто обнаруживает в гоголевском толстовское (чрезвычайно высокая оценка письма «О том, что такое слово», «Советов», рассуждений о театре), но и проставляет свои оценки Гоголю — от «ноля» до «пятерки» с тремя плюсами³.

Резкость толстовского критицизма и очевидная противоречивость его суждений о русских писателях не раз навлекали на автора «Войны и мира» обвинения в предвзятости и самообольщении. Не учитывалась при этом высота мысли Толстого, в своем движении описывавшей чрезвычайно сложную траекторию. Остановленная на любом отрезке своего непростого пути, мысль эта поражала очевидной парадоксальностью, предвзятостью и выглядела как смелое ниспровержение признанных авторитетов. Поэтому к толстовским парадоксам так легко присоединялись критики начала нашего века, вознамерившиеся поставить под сомнение или сокрушить то или иное писательское имя, книгу или устоявшуюся репутацию. Но каждое такое «присоединение» явно грешило

¹ Л. Н. Толстой об искусстве и литературе, т. 2. М., 1958, с. 172.

² Там же, с. 73.

³ См.: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне, кн. 1, ч. 1. М., 1972, с. 191—194.

упрощением мысли писателя, сведением ее к разрушительному парадоксу, подтверждая тем самым богатство, силу и высоту толстовских воззрений на литературу.

Отношение Толстого к Гоголю — характерный пример такого сложнейшего переплетения противоречивых суждений. Писатель то превозносит Гоголя, то ниспровергает его. Однако очевидно, что в основе этого резко меняющегося отношения лежит постоянный и напряженный интерес Толстого к Гоголю, порожденный стремлением великого русского писателя к обоснованию и защите своего жизненного и литературного дела. Он все время сталкивается с Гоголем, отстаивая свою самобытность. И в то же время пути писателей часто пересекаются, и это говорит о многом.

Например, ясно, что сложные отношения Гоголя и Толстого отнюдь не лишены взаимности. Речь идет, понятно, не о личном знакомстве писателей, чего не было. Но представляется, что мы неправы, анализируя одни только толстовские суждения, глядя на Гоголя глазами Толстого.

Ведь существовал и взгляд Гоголя, устремленный вперед, в историческое будущее русской классической литературы. Мы знаем, что автор «Мертвых душ» породил великие писательские имена (молодые Достоевский и Тургенев) и целые направления («натуральная школа» и классический русский реализм второй половины XIX столетия). Смело можно утверждать, что, взглядываясь в перспективу литературного развития России, Гоголь предсказал и скорое появление Толстого, предопределил не только толстовский стиль и темы, но и самый тип творческой личности, стиль мысли и жизни автора «Войны и мира».

Эти вещи предсказания разбросаны по гоголевским сочинениям, есть они и в самой удивительной и трагической судьбе Гоголя — писателя и человека.

Своей трагической, полной кричащих противоречий судьбой Гоголь эпохи «Выбранных мест из переписки с друзьями» и второго тома «Мертвых душ» предсказал и в известной мере предопределил писательскую и человеческую судьбу позднего Толстого. Как только Толстой в 80-е годы пережил духовный перелом, отрекся от «Войны и мира» и «Анны Карениной» и сделался проповедником практической этики, учителем жизни, то всем сразу же вспомнилось имя Гоголя. Вот тогда сопоставления обоих писателей и сделались общим местом.

«Переживания последних лет жизни Гоголя во многом очень сходны с переживаниями отца. Та же разочарован-

ность, тот же беспощадный и правдивый анализ самого себя и то же безысходное отчаяние»¹, — вспоминал сын писателя Илья Львович. Когда Фет узнал о новых идеях Толстого, то написал ему: «Или Вы шутите, или Вы больны. Тогда, как о Гоголе, сжегшем свои сочинения, надо о Вас жалеть, а не судить»². Такого рода высказываний было тогда много.

Сам Толстой, оценивая значение писателя степенью его воздействия на жизнь, постоянно обращается к жизни и сочинениям Гоголя. Он перечитывает «Выбранные места...» и выдержки из этой книги издает отдельной брошюрой в «Посреднике» под характерным названием «Гоголь как учитель жизни». Причем при всех характерных толстовских оговорках ясно, что автор «Выбранных мест...» стал учителем жизни и для самого Толстого. «Великий мастер своего дела увидел возможность лучшего деланья, увидел недостатки своих работ, указал их и доказал искренность своего убеждения и показал хоть не образцы, но программу того, что можно и должно делать»³, — сказано в толстовском письме 1887 года Н. Н. Страхову.

Толстой уверен, что он начинает там, где кончил Гоголь, трагически погибший на пороге новой жизни от непосильной духовной ноши: «Ведь я опять относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад»⁴. Преемственность, причем не литературная, а жизненная, признана сразу и со всей ясностью. Толстой считает себя наследником Гоголя именно в деле превращения литературы из бесполезного художества в учение о жизни, в путь самосовершенствования людей, и прежде всего самого писателя.

Оба писателя создают не новую религию, а именно практическую этику, ведущую к преображению мысли и души человека, его жизни. И потому они так близки друг другу. Отсюда столь высокая толстовская оценка позднего Гоголя⁵. Критикует же его Толстой отнюдь не за религиозно-этиче-

¹ Толстой И. Л. Мои воспоминания. М., 1969, с. 167.

² Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, т. 2. М., 1978, с. 100—101.

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 64, с. 107.

⁴ Там же, с. 106—107.

⁵ Приведем одно только недавно опубликованное свидетельство современника: «Гоголя <Толстой ценит> — высоко: надо было иметь высокую душу, тоску по совершенном человеке, чтобы уметь так остро замечать комич<ескую> сторону жизни. Особ<енно> ценит религиозное настро<ение>, выразившееся в «Переписке с друзьями» (Прометей, т. 12. М., 1980, с. 248).

ские идеалы, а за следование мертвым церковным формам официальной религии, ненавистной автору «Воскресения».

Разумеется, единение Гоголя и Льва Толстого обнаруживается не только в сфере отвлеченных этических идеалов. Для нас сегодня важно, что это великие художники, сменяющие один другого в исторической перспективе развития русского классического реализма.

Эта знаменательная преемственность не сводима к простому литературному «влиянию», к наследованию Толстым гоголевских творческих приемов, стиля повествования и т. п. По этому поводу в нашей критике справедливо замечено: «Толстой видел в литературном влиянии признак упадка. По его представлениям произведение должно быть невиданным, оригинальным, а следы чужого, воспринятого означают торможение, затвердение, временную консервацию идеи»¹. Достаточно вспомнить, как Толстой раскритиковал «Накануне» Тургенева именно за некритическое следование «отрицательным» гоголевским приемам: «Нет человечности и участия к лицам, а представляются уроды, которых автор бранит, а не жалеет»².

Сам Толстой признает себя наследником Гоголя совсем в другом — в вольном небрежении приемами, литературной формой и техникой вообще во имя полного и точного высказывания художественной идеи, воплощающейся в образе. Он знал эту особенность Гоголя-художника, о которой современники говорили: «Красота и сила выражения иного живого оборота для него всегда стояли выше всякой грамматики»³. Таков и метод Толстого-романиста. В известном авторском предисловии к «Войне и миру» сказано по этому поводу: «Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, темного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»⁴.

Именно в «Мертвых душах» Толстой видел «нечто совершенно оригинальное»⁵, сопоставимое в своем «небрежении» к художественным формам с «Войной и миром». Это сопоставление повторялось потом неоднократно. Писатель Алексей Ремизов в книге «Огонь вещей» утверждал, что без

¹ П а л л е в с к и й П. В. Литература и теория. М., 1979, с. 63.

² Л. Н. Толстой об искусстве и литературе, т. 2, с. 86.

³ Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 504.

⁴ Л. Н. Толстой об искусстве и литературе, т. 1, с. 386.

⁵ Там же, с. 300.

«Мертвых душ» не было бы «Войны и мира», что было, конечно, типичным «преувеличением в увлечении». Сравнительный анализ этих книг послужил темой для многих научных работ¹.

Сопоставление «Мертвых душ» и «Войны и мира» опирается не только на сходные образы. Дело в том, что Гоголь не только предсказывает появление Льва Толстого, но и намечает темы и художественные особенности его главной книги, причем делает это и как писатель, и как теоретик литературы. Он обобщает собственный опыт творческого воплощения истории народа («Тарас Бульба», вещь, которую Толстой не любил) и в «Учебной книге словесности для русского юношества» дает примечательное определение эпопеи как художественной истории, более глубокой и полной, нежели обычные исследования и источники: «Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одни частные лица, но весь народ, а часто и многие народы, совокупясь в эпопею, оживают на миг и восстают точно в таком виде перед читателем, в каком представляет только намеки и догадки история» (VIII, 478). Здесь предопределено соотношение выдвинутых на первый план романа персонажей («частных лиц» — Ростовых, Болконских, Курагиных, Пьера и т. д.), всей массы народа и великих исторических событий, то их органичное «сцепление», которое стало главной движущей силой толстовской эпопеи и сделало ее более историчной, нежели сама история.

Есть еще одна гоголевская книга, где уже обозначены темы «Войны и мира». Это второй том «Мертвых душ», та его редакция, которая была сожжена автором и известна нам по воспоминаниям современников, слушавших ее в авторском чтении.

Известно, как высоко Гоголь ставил второй том «Мертвых душ», видя в нем особую книгу. Он и писал эту книгу иначе, нежели первую ее часть. И, может быть, именно поэтому во втором томе содержатся прообразы многих позднейших произведений русских писателей, те «зерна», из которых выросли «Обломов» и «Обыкновенная история» Гончарова (ленивый идеалист в халате Тентетников и его петербургская служба под покровительством влиятельного и практического дядюшки), «Затишье» Тургенева (загадка хлебо-сольства нищего Хлобуева) и даже чеховский «Налим»

¹ См.: Карпенко А. И. Л. Н. Толстой и Н. В. Гоголь.— В кн.: Лев Толстой: проблемы творчества. Киев, 1978.

(Петр Петрович Петух, ловивший в речке гигантского осетра).

Есть во втором томе «Мертвых душ» и наметки к «Войне и миру»¹. И об этом тем более важно напомнить, что Толстой второго тома не любил, считал, что эта книга написана аляповато. Однако преемственность идей Гоголя и Толстого обнаруживается именно во втором томе «Мертвых душ». «Толстовское» неожиданно появляется здесь в истории взаимоотношений Тентетникова и генерала Бетрищева.

Гоголевское изображение героя 1812 года Бетрищева имеет свой прообраз — знаменитое пушкинское описание А. П. Ермолова в «Путешествии в Арзрум». Портрет Ермолова у Пушкина отмечен характерной противоречивостью. Это выдающийся полководец и государственный деятель и вместе с тем человек великой уязвленной гордыни, мелочных обид. Пушкин в обрисовке противоречивого характера Ермолова предвосхищает толстовскую идею «текучести» человека, породившую «диалектику души». И ту же двойственность сильного ума и характера мы встречаем у гоголевского генерала Бетрищева: «То и другое, как водится в русском человеке, было набросано у него в каком-то картинном беспорядке. В решительные минуты великодушье, храбрость, безграничная щедрость, ум во всем и, в примесь к этому, капризы, честолюбие, самолюбие и те мелкие личности, без которых не обходится ни один русский, когда он сидит без дела» (VII, 38).

Понятно, гоголевский Бетрищев не равен пушкинскому Ермолову, он как личность масштабом поменьше, даже, пожалуй, карикатурен. Однако именно с ним приходит во второй том «Мертвых душ» тема величия народного подвига, эпичности жизни. Тема эта, безусловно, необходима Гоголю для понимания тогдашней российской действительности, но она отнюдь не второстепенна, ибо здесь отчетливо обозначена высота гоголевского идеала. Великая эпоха народного единения и расцвета национального самосознания, порожденная грозой 1812 года, подтверждает мысль Гоголя о том, что идеал в русской действительности присутствует, он достижим, хотя долгий и многотрудный путь к нему тройки-России загроможден взяточниками и пройдохами, Собакевичами, Коробочками и безумными реформаторами Кочкаревыми, порождениями далеко не идеальной крепостнической реальности.

¹ См.: Лебедева Л. А. Гоголь и Лев Толстой. — Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 1965, в. 3.

Вспомним, что идею создания истории генералов 1812 года Тентетникову приписал вездесущий пройдоха Чичиков. И когда Бетрищев неожиданно спрашивает Тентетникова о его истории, тот говорит о своем намерении писать книгу совсем иного рода.

В воспоминаниях Л. И. Арнольди, впервые опубликованных в 1862 году в «Русском вестнике», эта речь Тентетникова из сожженной потом рукописи второго тома «Мертвых душ» записана следующим образом: «Он отвечал, что не его дело писать историю кампании, отдельных сражений и отдельных личностей, игравших роль в этой войне, что не этими геройскими подвигами замечателен 12-й год, что много было историков этого времени и без него; но что надобно взглянуть на эту эпоху с другой стороны: важно, по его мнению, то, что весь народ встал как один человек на защиту отечества; что все расчеты, интриги и страсти умолкли на это время; важно, как все сословия соединились в одном чувстве любви к отечеству, как каждый спешил отдать последнее свое достояние и жертвовал всем для спасения общего дела; вот что важно в этой войне и вот что желал он описать в одной яркой картине, со всеми подробностями этих невидимых подвигов и высоких, но тайных жертв...»¹ Идея взглянуть на эпоху 1812 года «с другой стороны», то есть с точки зрения народной, — это уже шаг к «мысли народной» Толстого, к идее «Войны и мира», книги, ставшей такой «яркой картиной» великой эпохи единения и подвига. Тентетников такую «картину» не осилил. За него это сделал Толстой.

Этой идеей «толстовское» начало во втором томе «Мертвых душ» не исчерпывается. Здесь же Гоголем намечена и патриархально-крестьянская утопия позднего Толстого. Обозначена она в резких нападках Костанжогло на просвещение, школы, науку, пороки цивилизации, развращающие не только помещиков, но и простой народ. Костанжогло задолго до Толстого требовал в основу всей русской жизни положить образ жизни и интересы патриархального крестьянства. И доводы его типично толстовские: «Это уж опытом веков доказано, что в земледельческом звании человек нравственней, чище, благородней, выше... Да слава богу, что у нас осталось хотя одно еще здоровое сословие, которое не познакомилось с этими прихотями... Дай бог, чтобы все были хлебопашцы» (VII, 69). Отсюда только шаг до толстовской идеи опрощения и критики цивилизации с точки зрения крестьянина.

¹ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 485.

Этот шаг Толстой сделал в 80-е годы, став проповедником и учителем жизни. Тогда-то его и стали сравнивать с Гоголем.

Литературная преемственность, соединяющая всемирно значимые фигуры Гоголя и Толстого, сама по себе знаменательна и интересна, помогает понять логику развития русской классической литературы прошлого века. Однако эта история неожиданной, на первый взгляд, близости и совпадения творческих исканий двух очень разных писателей имеет не один только исторический, академический интерес.

Гоголь и Толстой не ограничились творчеством, литературой, они пожелали быть учителями жизни, несмотря на все тернии и ошибки этого многотрудного пути. И в этом проявился высокий социально-этический пафос великой русской литературы, унаследованный лучшими представителями позднейших писательских поколений.

Ясно, что пафос этот отнюдь не стал историей, и хорошо, что у современных писателей есть столь значительные ориентиры, как Гоголь и Лев Толстой. Сопоставляя сегодня их путь и судьбу, мы в самой схожести, повторяемости творческих исканий и черт характера великих писателей прошлого обретаем непреходящий урок жизни, живое наследие, и поныне определяющее развитие нашей литературы.

О ПОВЕСТИ «СТАРОСВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ»

Теперь я понял, почему... «Старосветских помещиков» считаете Вы лучшей повестью своею в «Миргороде».

В. Г. Белинский — Н. В. Гоголю,
20 апреля 1842 г.

Как правило, авторы большинства литературоведческих работ, посвященных тем или иным проблемам творческих взаимоотношений В. Г. Белинского и Н. В. Гоголя, предпочитают решать встающие перед ними задачи, ориентируясь на все богатство творческого наследия критика и писателя. Такой подход, без сомнения, имеет как свои неоспоримые фактологические преимущества, так и безупречное методологическое оправдание. И было бы опрометчиво оспаривать его правомерность. Однако нельзя забывать, что на пути такого подхода есть одна малозаметная, но серьезная опасность, уберечься от которой исследователю бывает подчас довольно трудно, а не считаться с ней вовсе — было бы неразумно. Речь идет о том, что «генерализирующее прочтение» («прочтение с точки зрения «общей идеи»), рассматривающее «мелочность» (факт, реальный текст) только как более или менее приемлемую иллюстрацию к своей концепции, рискует упустить из виду конкретный предмет исследования. И в этом случае вся наличная сумма идей исследователя (может быть, и высокоинтеллектуальных и имеющих важное духовно-жизненное содержание) оказывается как бы «не при деле», так как выясняется, что выросла-то она не из предмета исследования, а организуется и выстраивается вокруг некоей «фигуры фикции». В связи с этим небесполезно бывает ограничить иногда рамки возможного изучения той или иной проблемы, то есть попытаться на «малой» дистанции творческого диалога критика и писателя услышать их неповторимо-личностные живые голоса. Наиболее благоприятный материал для такого рода задачи представляет маленькая повесть Н. В. Гоголя — «Старосветские помещики» и суждения В. Г. Белинского, с нею связанные.

Но прежде всего несколько цитат.

В 1838 году В. Г. Белинский писал В. П. Боткину: «Все

дело в том, чтобы уловить истину в ее целостности, в конкретном единстве всех ее сторон, так, чтобы одна сторона не только не отрицала другой, но необходимо условливалась ею» (XI, 263).

Затем в письме к М. А. Бакунину: «...знание всякой действительности, чтобы быть истинным, должно быть конкретно; конкретность состоит в единстве всех сторон, всех элементов предмета, в примирении всех его противоположностей, так, чтобы одна противоположность условливалась другой и гармонировала с нею необходимо» (XI, 274).

И наконец, возражая против разделения критики на эстетическую и историческую, в статье 1842 года: «...Не для чего... разделять критику на разные роды, а лучше, признав одну критику, отдать в ее заведывание все элементы и стороны, из которых слагается действительность, выражающаяся в искусстве. Критика историческая без эстетической, и наоборот, эстетическая без исторической, будет односторонняя, а следовательно, и ложна. Критика должна быть одна, и разносторонность взглядов должна выходить у нее из одного общего взгляда, из одной системы, из одного созерцания искусства. Это и будет критика нашего времени, в которой многосложность элементов ведет не к дробности и частности как прежде, а к единству и общности» (VI, 284).

В приведенных высказываниях довольно ясно и отчетливо сформулирован В. Г. Белинским его верховный методологический императив, принцип познавательного подхода критика как к явлениям самой действительности, так и к ее выражению в искусстве. Ведь это о собственном восприятии комедии Гоголя писал он: «Целое пьесы обхватывает все существо ваше, проникает его насквозь, а частности ее памяты и живы для вас только по отношению к целому».

Приведенные выше высказывания В. Г. Белинского, несомненно, проясняют то, что необходимо учитывать при анализе того или иного подхода критика к любому конкретному явлению действительной и художественной жизни. Об этом нелишне напомнить еще и потому, что иной подход отчасти, может быть, продиктованный жесткими требованиями отстаиваемой во что бы то ни стало концепции, довольно часто приводит исследователей к упрощенному пониманию взглядов Белинского, когда богатство творческих толкований

и эмоций критика игнорируется в угоду одномерности логической конструкции, когда вместо восприятия и анализа целого внимание исследователей соскальзывает к анализу той или иной частности, далеко не определяющей конструктивных особенностей эстетических воззрений В. Г. Белинского.

В целях дальнейшего анализа и — главное — из боязни разрушить последовательность и цельность мысли Белинского, рискнем процитировать все написанное критиком о «Старосветских помещиках» целиком, тем более что сказанное им на интересующую нас тему в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» сравнительно невелико по объему.

В. Г. Белинский писал: «...в том-то и состоит задача реальной поэзии, чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни. И как сильна и глубока поэзия г. Гоголя в своей паружной простоте и мелкости! Возьмите его «Старосветских помещиков»: что в них? Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится пестари, умирают. Но отчего же это очарование? Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной, и между тем принимаете такое участие в персонажах повести, смеетесь над ними, но без злости, и потом рыдаете с Филемоном о его Бавкиде, сострадаете его глубокой, неземной горести и сердитесь на негодяя-наследника, промотавшего достояние двух простаков!.. Отчего это? Оттого, что это очень просто и, следовательно, очень верно; оттого, что автор нашел поэзию и в этой пошлой и нелепой жизни, нашел человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев: это чувство — привычка... О, привычка великая психологическая задача, великое таинство души человеческой! Холодному сыну земли, сыну забот и помыслов житейских, заменяет она чувства человеческие, которых лишила его природа или обстоятельства жизни. Для него она истинное блаженство, истинный дар провидения, единственный источник его радостей и (дивное дело!) радостей человеческих! Но что она для человека в полном смысле этого слова? Не насмешка ли судьбы!.. Г-н Гоголь сравнивает ваше глубокое, человеческое чувство, валу высокую пламенную страсть с чувством привычки жалкого получеловека и говорит, что его чувство привычки сильнее, глубже и продолжительнее вашей страсти, и вы стоите перед ним, потупя глаза и не зная, что отвечать, как ученик, не знающий урока, перед своим учителем!.. Так вот где часто

скрываются пружины лучших наших действий, прекраснейших наших чувств! О бедное человечество! Жалкая жизнь! И, однако ж, вам все-таки жаль Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны! вы плачете о них, о них, которые только пили и ели и потом умерли! О, г. Гоголь истинный чародей, и вы не можете представить, как я сердит на него за то, что он и меня чуть не заставил плакать о них, которые только пили и ели и потом умерли!»

Необходимо принять во внимание два момента: во-первых, не стоит считать сказанное В. Г. Белинским окончательным, последним, всеразрешающим его словом о повести Гоголя — ведь это, пожалуй, первое, все еще пропизанное неотстоявшимся потоком эмоций (хотя и эмоций творческих) впечатление, которое в дальнейшем будет корректироваться в сознании критика; и, во-вторых (что неразрывно связано с первым замечанием), для В. Г. Белинского 1835 года «пьют и едят, едят и пьют» и «умирают» (да еще и с каким-то уж вовсе окамененным, бесчувственно-беспечным — «как водится исстари») стоят в одном ряду, мало того — он с каким-то изумляющим упорством настаивает на равнозначительности слагаемых этого перечисления: «только пили и ели и потом умерли», и вновь: «только пили и ели и потом умерли».

Было бы довольно необоснованно видеть в высказывании Белинского лишь разоблачение гоголевских героев¹ — Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, попытку объяснить их любовь только привычкой, хотя, безусловно, направленность к разоблачению явственна. Однако В. Г. Белинский, на наш взгляд, остался верен своему изначальному целостному впечатлению и, в конце концов, избежал одномерности и схематизма логического объяснения содержания художественного произведения.

Разберемся подробнее.

Вот неизбежно упрощенная схема эстетического равновесия, которое, по нашему мнению, определяет целостность восприятия В. Г. Белинского:

¹ Как это сделал, например, Н. Н. Скотов в своей статье (см.: Скотов Н. Н. Далекое и близкое. Литературно-критические очерки. М., 1981, с. 3—24). Не входя сейчас подробно в анализ самой концепции, заметим только, что такое понимание повести несколько похоже на возможное объяснение поющих дверей у Гоголя перержавшими петлями. Оно вроде бы и верно, но само объяснение ровным счетом ничего не объясняет в чуде самого неппа — ведь оно просто слышится другим слухом. А чудо — налицо!..

«Две пародии на человечество»
«едят и пьют, пьют и едят», но — «отчего же очарование?»
Мы видим «всю пошлость,
всю гадость» жизни «животной,
уродливой, карикатурной»,

но между тем — какое «участие в персонажах повести», вы «смеетесь над ними, но без злости, и потом рыдаете с Филемоном о его Бавкиде, страдаете его глубокой, неземной горести» и т. д.

«О бедное человечество!
жалкая жизнь!»

и — «однако ж, вам все-таки жаль!»

Кстати, жаль вовсе не «бедное человечество» и не «жалкую жизнь» — это очень заметьте! а — «однако ж, вам все-таки жаль Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны!» (И — не просто даже их жаль, а так: его и ее, не Пульхерию Ивановну, а — даже подчеркнуто — «Пульхерии Ивановны» жаль!). Вы плачете о них, которые только пили и ели и потом умерли!»

Конечно, не «с одной стороны» и «с другой стороны», не с одной стороны — «О бедное человечество! жалкая жизнь!», а с другой стороны — «однако ж, все-таки жаль». Отнюдь нет! Здесь, как и в вопросе о природе гоголевского комизма, неплохо бы избежать прямолинейности. Ведь если В. Г. Белинский пишет, что, читая повести Гоголя, «сначала смешно, потом грустно», то нельзя понимать этого буквально. Да, верно, В. Г. Белинский писал: «Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется жизнью. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно! И такова наша жизнь: сначала смешно, потом грустно!» Или еще: «...его повести смешны, когда вы их читаете, и печальны, когда вы их прочтете». Но оставим буквальному пониманию все эти: «начинается», «продолжается» и «оканчивается», это «когда... читаете» и «когда... прочтете», ведь для непредубежденного читателя важна суть: жизнь у Гоголя, в понимании Белинского, воспринята сквозь преображенное друг в друге единство слез и смеха. Здесь, вероятно, более уместна формула: «нераздельно и неслиянно»¹.

¹ Это, собственно, было ясно как современникам Н. В. Гого-

В самом деле, не начинаем же мы грустить только по прочтении повести «Старосветские помещики»!

Нам могут указать — и справедливо, — что в своем анализе В. Г. Белинский опирается на разделение: одно дело — привычка «для холодного сына земли» и другое дело — привычка «для человека в полном смысле слова» и что сам Белинский относится к повести именно как «человек в полном смысле слова». Еще раз: Белинский не исходит из этого разделения, хотя действительно проводит его. Это разделение живет внутри целостности его эстетического восприятия.

«О, г. Гоголь истинный чародей...!»

Что же касается последующих слов В. Г. Белинского — «...и вы не можете себе представить, как я сердит на него за то, что он и меня чуть не заставил плакать о них...», то уже одно это «сердит» достаточно красноречиво. А к нравственной стороне такой реакции «человека в полном смысле слова» нам еще предстоит вернуться.

Теперь же вспомним еще раз об упоминавшейся уже статье Н. Н. Скатова.

«Трагедия здесь, — пишет Н. Скатов о «Старосветских помещиках», — от трагедии целого мира, в котором подлинно человеческое (читай: любовь молодого человека «в цвете юных еще сил». — *П. Г.*) так эфемерно и преходяще, мира, в котором принимающее форму человечности (читай: отношения Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны. — *П. Г.*) глубже и сильнее самой человечности мира, в котором все поставлено с ног на голову». «И наша грусть не просто и только о героях, но о мире и ужас перед этим миром тишины и спокойствия»¹.

Здесь удивительно верно схвачено одно: универсальный духовный масштаб гоголевской повести («трагедия от трагедии целого мира»), но упущено другое: существенная разница между чувствами грусти и ужаса, их предельно несоединяемая направленность. Ведь наша грусть в повести именно о героях, а ужас — как раз перед миром.

ля (сравни, например, отзыв А. С. Пушкина на «Старосветских помещиков», шутливая, трогательная идиллия, «которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления...»), так и самому писателю (см. его признание в «Мертвых душах»: «И долго еще определено мне чудной властью... озирать всю громадно несущуюся жизнь... сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»).

¹ Хотелось бы предупредить возможные недоразумения: самые заблуждения такого подлинно серьезного ученого, каким является Н. Н. Скатов (кстати, если быть справедливым, то заблуждения теперь уже двадцатилетней давности), по богатству своих творческих импульсов имеют большую исследовательскую ценность.

Н. Скатов на протяжении всего анализа пытается ответить на вопрос: откуда в «Старосветских помещиках» «грусть, пронизывающая повесть, заставляющая плакать Пушкина и Белинского? Какое ей можно найти объяснение?» И если Н. Скатов отказывается впдеть в мире, изображенном Гоголем в повести, какую бы то ни было человечность, поэзию чувств («их здесь нет — ни поэзии чувств, ни человечности»). «Есть ли в отношениях героев повести хоть что-то человеческое, хоть что-то духовное, хоть намек на это? Нет ничего»), то тогда все же: откуда же это обаяние, эта грусть? И ведь у Н. Скатова поначалу неуловимо, а затем открыто и неизбежно меняется предмет анализа, так как речь у него вдруг начинает идти уже не о «грусти, пронизывающей повесть», и уж вовсе не о грусти, «заставлявшей плакать Пушкина и Белинского» (это другой вопрос), а о некоей, по выражению исследователя, «грусти, сильнейшей, чем грусть об Афанасии Ивановиче». Это обстоятельство, помимо всего прочего, настораживает еще и вот почему: ведь грустить грустью «сильнейшей» можно, только решив вместе с исследователем головоломный вопрос о критерии отделения истинной человечности от бесчеловечности, только принимая ее форму. Кроме того, повесть превращается в какой-то головоломный ребус, решение которого явно слишком далеко отстоит от подлинного (более «простого» и, следовательно, неизмеримо более глубокого) смысла гоголевской повести, предназначенного, конечно же, не только для «пиршественного стола литературоведов» (М. Бахтин).

Правда, Н. Скатов исходит в своем анализе из методологически бесспорных предпосылок последовательно-исторического метода, полемически заостренных для спора с антропологической позицией в литературоведении. Но стремление автора рассматривать характер человека в искусстве критического реализма последовательно-исторически и с этих последовательно-исторических позиций правильно определять положительное содержание характера и отрицательное в нем — это стремление, именно в силу своей односторонности, вместо ожидаемого результата, как раз и приводит исследователя к парадоксальному смешению того и другого. Что говорить, поверхностный антропологизм (точнее то, с чем он отождествлен у исследователя) справедливо заслужил упреки Н. Скатова, но ведь важно понять другое: нечто, безнадежно затерянное в глубинах такого подхода, оказалось невыявленным и у Н. Скатова в глубине его социально-духовных характеристик. А ведь если быть объективным, то при-

дется признать, что человек — не только представитель: общества, традиции, среды (тем более «общего среды», как бы, кстати, широко его ни понимать — национально или всемирно), человек, кроме того, что он представляет что-то, еще и сам существенно есть.

Необходимо ли доказывать, что отношения Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны подлинно человечески (да и можно ли, в конце концов, это доказать?) А потому ограничимся здесь только простой оценкой их отношений, близкой, на наш взгляд, к настоящему смыслу гоголевской повести: «...и все-таки... — любовь...»

Есть в оценке В. Г. Белинского слова, подающие повод к самым разноречивым толкованиям: «Г-н Гоголь сравнивает ваше глубокое, человеческое чувство, вашу высокую пламенную страсть с чувством привычки жалкого получеловека и говорит, что его чувство привычки сильнее, глубже и продолжительнее вашей страсти, и вы стоите перед ним, потупя глаза и не зная, что отвечать, как ученик, не знающий урока, перед своим учителем!..»

Право: удивительно верно описанное впечатление. Но в возможных объяснениях его стоит разобраться.

Как правило, это впечатление связывают с вводным эпизодом повести, рассказывающим о любви «одного человека в цвете юных еще сил». Его страсть, кончившаяся веселым «петит-уверт», понимается в таком случае, как подлинное, глубокое человеческое чувство, а отношения Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны — как результат устрашающе устойчивой бесчувственной привычки двух получеловеков.

На первый взгляд В. Г. Белинский действительно подает повод к такому пониманию и собственной его позиции, и идеи гоголевской повести, но ведь только подает повод — не больше, так как, по существу, речь у него идет о наших, о читательских чувствах и страстях, то есть о некоей идеальной читательской точке отсчета («...ваше глубокое, человеческое чувство, вашу высокую пламенную страсть...»).

Спора нет, было бы явной эстетической бесчувственностью считать, что любовь молодого человека описана Гоголем в иронических тонах; никто также не думает сомневаться, что история этой любви упомянута гоголевским повествователем как антитеза другой любви — Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, весь вопрос в другом: *почему* это противопоставление сделано и в чем его художественный смысл?

В первую очередь обращает на себя внимание то обстоятельство, что это противопоставление — любви молодого че-

ловека и отношений Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны — сделано гоголевским повествователем в целом ряде других, может быть, и менее значительных противопоставлений, но имеющих, на наш взгляд, какое-то удивительно ненавязчивое сходство. Отметим некоторые из них, за отсутствием места, для краткости, схематизируя свое изложение: это, во-первых, в самом начале повести противопоставление «старосветских владетелей», «которые, как дряхлые живописные домики, хороши своею противоположностью с новеньким гладеньким строением...»; это, во-вторых, противопоставление лиц этих старосветских владетелей шуму и «толпе модных фраков»; это «совершенная противоположность» их старинного, коренного, национального, фамильного уклада образу жизни тех низких малороссиян, «которые выдвигаются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков» и т. д.; это их (старосветских помещиков) радушие, как «следствие чистой, ясной простоты их добрых, бесхитростных душ», которое вовсе не похоже на то, «с каким угощает вас чиновник казенной палаты, вышедший в люди вашими стараниями, называющий вас благодетелем и ползающий у ног ваших» и т. д., и т. д., и г. д.

Повторяем, что воспринять любовь молодого человека как антитезу отношений Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны необходимо в целостном контексте повести, а это, в свою очередь, предполагает необходимость помнить, что русло указанных нами противопоставлений проложено гоголевским повествователем и, следовательно, мысль его (в частности, мысль о привычке) может быть только мыслью в произведении Гоголя, а уж никак не мыслью всего произведения.

Если учесть все это, то станет очевидно: главное в повести Гоголя вовсе не в антитезе, вызвавшей столько споров, а в чем-то совсем другом, ведь целостная мысль гоголевской повести отнюдь не исчерпывается мыслями в ней гоголевского повествователя.

Страсть молодого человека «в цвете юных еще сил», кончившаяся веселым «петит-уверт», и «такая долгая, такая жаркая печаль» уже «бесчувственного» старика — после «пяти лет всеистребляющего времени», а также их подлинная духовная цена (на весах этого всеистребления) станут понятными читателю только в свете целостной мысли гоголевской повести.

Для окончательного отмежевания взглядов гоголевского

повествователя от взглядов самого автора стоит внимательнее присмотреться к тому, что и чему противопоставляется в «Старосветских помещиках» и может ли это противопоставление принадлежать Н. В. Гоголю. Кстати сказать, такая конкретизация не только наглядно уточнит читателю «визитную карточку» гоголевского повествователя, но и разрешит многие недоумения наших исследователей.

Именно конкретными чертами личности гоголевского повествователя объяснимы те обстоятельства, что «страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир», стоят для него в одном ценностном ряду, а тихая, тихая жизнь скромных владельцев отдаленных деревень — в другом; что «дерзкие мечтания» упомянуты им как антитеза «пшзменной буколической жизни» старосветских помещиков; что «секунд-майорство» Афанасия Ивановича, ношение им «шитого камзола» и «довольно ловкий» увоз Пульхерии Ивановны названы необыкновенными происшествиями, и все это противопоставлено им теперешней «спокойной и уединенной жизни» старичков.

Единственное же место в повести, где авторский голос почти неразличимо сливается с голосом повествователя, — вот оно:

«Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась за человеком и призывает его, и после которого следует неминуемо смерть. Признаюсь, мне всегда был страшен этот таинственный зов. Я помню, что в детстве часто его слышал: иногда вдруг позади меня кто-то явственно произносил мое имя. День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик в это время переставал, ни души в саду; но, признаюсь, если бы ночь, самая бешеная и бурная, со всем адом стихии, настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины среди безоблачного дня. Я обыкновенно тогда бежал с величайшим страхом и занимавшимся дыханием из сада и тогда только успокаивался, когда попадался мне навстречу какой-нибудь человек, вид которого изгонял эту страшную сердечную пустыню».

Конечно, было бы непростительно истолковать и вышеприведенную цитату как полное выражение мысли произведения Н. В. Гоголя, но тем не менее искомая нами целостная мысль повести «Старосветские помещики» здесь, на наш

взгляд, как бы выступает из глубины, дает себя прочувствовать, выявляется.

С этим обстоятельством неразрывно связан вопрос о природе гоголевского лиризма.

Уже В. Г. Белинский в своей статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» отдавал дань справедливости силе отмечаемого им явления: «Я забыл еще об одном достоинстве его (Н. В. Гоголя.— П. Г.) произведений: это лиризм, которым проникнуты его описания таких предметов, которыми он увлекается».

Н. А. Некрасов уже настаивал на этом: «Это-то и есть настоящая великая сила Гоголя. Все неотразимое влияние его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно слитный с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер, и притом такой русский характер»¹.

Но, пожалуй, наиболее проникновенные слова на интересующую нас тему принадлежат самому Н. В. Гоголю, и когда он говорит о тех «родниках лиризма», «от которых проходит тайный ужас и содрогание по всему составу человека», трудно представить себе что-то лучшее для характеристики особенностей присущего ему самому лирического вдохновения. (Сравни также: «...в лиризме наших поэтов есть... то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости»²).

На наш взгляд, лирические «отступления» Н. В. Гоголя как бы «открывают» художественно-эстетические структуры его произведений в перспективу личной духовной жизни как самого автора, так и его читателей. И только в случае родственного духовного контакта в перспективе такой «открытости» и возможно адекватное понимание исследователем подлинной глубины гоголевского творчества.

В 1842 году 20 апреля В. Г. Белинский писал Н. В. Гоголю: «Теперь я понял, почему... «Старосветских помещиков» считаете Вы лучшею повестью своею в «Миргороде»... (XII, 108). «Теперь...» А за неделю до этого, 13 апреля, о том же самом писал он и В. П. Боткину.

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч., т. 9, с. 341—342.

² В конце концов, текст художественного произведения вовсе не сводится к явлениям замкнуто-эстетического свойства, и подлинная жизнь культурного символа — это его жизнь внутри человеческого диалога.

«Что же произошло?— Произошло обретение собственно-го духовного опыта, удивительно близкого тому, который вдохновлял Н. В. Гоголя в «Старосветских помещиках».

Всего три цитаты.

Вот как описывал В. Г. Белинский В. П. Боткину свое состояние в тот жуткий момент, когда он впервые услышал смерть: «...Я один; ужас, ужас, трагический ужас, полился по моим жилам, дыхание занялось, волосы встали; прислушиваюсь в полуотворенную дверь — молчание — страшное молчание — ...» (XII, 99).

Вот то, что он понял в связи с этим:

«И, однако ж, мысль, что уж нет, был человек — и нет его, и уже не будет, что бездна разделяет труп от живых — ужасная, сокрушительная мысль. Время — целитель, сделает свое; волны жизни на болоте ежедневности изгладят из памяти милый образ — человек снова полюбит; это утешение, но утешение ужасное. Что же такое личность после этого...!» (XII, 98).

И наконец, его впечатление от горести А. А. Краевского, потерявшего жену: «Вообще его горесть не отчаянная, я даже не умею тебе охарактеризовать ее; но она объяснила мне, почему Гоголь считает «Старосветских помещиков» лучшим своим произведением. И оно, точно, лучшее произведение! Об этом мы поговорим с тобою когда-нибудь» (XII, 99).

С читателями В. Г. Белинскому не удалось поговорить об этом. 7 декабря 1847 года он признавался К. Д. Кавелину: «...мне надо будет писать о Гоголе, может быть, не одну статью, чтобы сказать о нем мое последнее слово...» (XII, 461).

Можно, конечно, строить самые разные догадки, каким оно было бы, это «последнее слово» Белинского о Гоголе. Но пока важно осознать одно — самое главное: оно должно было стать верховным торжеством «духовной трезвости» великого критика.

ГОГОЛЬ И БУЛГАКОВ

1

«Из писателей предпочитаю Гоголя; с моей точки зрения, никто не может с ним сравняться», — так отвечал Булгаков в середине или конце 20-х годов на вопрос своего друга и биографа П. С. Попова.

Отношение к Гоголю стало важной частью всей творческой жизни писателя. Л. Е. Белозерская (вторая жена писателя) рассказывает: «Булгаков говорил, что женщины не могут как следует понять Гоголя: «Они понимают. «Вечера на хуторе близ Диканьки», все эти бытовые подробности... Но более позднюю прозу... портреты чиновничества, которое постоянно возрождается...» У Булгакова к Гоголю было совершенно особое отношение. И каждым случаем пользовался, чтобы пройти мимо памятника... Он называл этот памятник — «Большая птица»...»

Его ранние рассказы и повести открыто ориентированы на Гоголя, особенно на повести «Нос», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего»¹; в «Белой гвардии» заметней связь с «Вечерами на хуторе близ Диканьки», обусловленная, видимо, самой темой Киева в ее лирической интерпретации в романе (отметим здесь, что в первые годы жизни в Москве мысль о Гоголе должна была возникать и биографически: литературная и научно-гуманитарная среда, по многим свидетельствам, вплоть до середины 20-х годов воспринимала Булгакова как «писателя из Киева»). Так, можно увидеть некую близость к «Ночи перед Рождеством» (у Булгакова время действия — также перед рождеством, и второй год от начала революции противопоставлен, кажется, идиллическому гоголевскому рождеству). «Гоголевским» кажется само изображение большей части событий романа на фоне или, вернее, *в раме* ночного морозного зимнего пейзажа (как и у Гоголя), и периодическое возвращение к этому фону или раме, приуроченное чаще всего к началу глав и главок. Но в целом этот роман поставлен под знак толстовской традиции:

¹ Об этом рассказано в нашей статье «Булгаков-читатель» (см.: Книга. Исследования и материалы. М., 1980, вып. 40, с. 178—185). На сплетение связей с Гоголем и с Достоевским указывал в своей содержательной статье «Живые традиции русской классики» С. В. Владмиров (Записки о театре. Сб. трудов, Л., 1974).

Турбины проецируются на Ростовых, в Николке — черты братьев Ростовых, рвущихся к исполнению воинского долга («честь и долг», о которых говорит Достоевский в применении к героям Толстого, герои «Белой гвардии» и стремятся сохранить — упорней, чем выжить), и сам автор в едва ли не наиболее отчетливой автохарактеристике пишет, что сделал своей задачей «упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране. В частности, изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной исторической судьбы брошенной в годы гражданской войны в лагерь белой гвардии, в традициях «Войны и мира». Такое изображение вполне естественно для писателя, кровно связанного с интеллигенцией» (28 марта 1930 г. ГБЛ, ф. 562, 19.30).

Литературная жизнь Булгакова началась в то время, когда возникла в значительной степени новая для отечественного общественного бытия совокупность представлений, получившая название «отношение к классике». Это понятие быстро вошло в рабочий инструментарий критики, оно несло в себе разные смыслы, и без их уяснения трудно понять, что значило это в творческой судьбе Булгакова. Разработка этих представлений критикой шла на фоне предположения, что литература начинается заново. Дистанция, перерыв во времени между классикой и новой литературой были неизменным условием «отношения к классике» — как к чему-то отодвинутому, представленному на обозрение. Перерыв этот должен был быть занят «учебой у классиков». О принципах и способах этой «учебы» шли споры, но в любом случае «старая» литература предполагалась завершённой, пробел между классиками и новыми писателями — очевидным, только одни полагали, что новая литература будет непосредственным продолжением прежней, другие же считали, что, оформившись, новая литература продолжит движение в иной плоскости, с принципиальным сдвигом художественных ориентаций. Литературная позиция Булгакова отличалась и от того и от другого устремления, утверждалась не без внутренней полемики с ними. Для него прежде всего не существовало той дистанции (предполагавшей разрыв, перерыв), без которой не могло и зародиться само понятие «отношения к классике» — как отношения к чему-то отстранённому от воспринимającego. Он не стремился учиться у классиков, чтобы их заменить. Для него задачей было стать не «новым» классиком взамен «старого», а новым, то есть ещё одним — продолжить собою ряд, не давая образоваться тому пробелу, который казался очевидным (что и дало позиции писателя оттенок вы-

сокого утопизма). Это было самосознание не ученика, а наследника, продолжателя рода. Оно, сложно преломившись в творчестве, определило и многое в жизненном поведении, что по-разному отмечается разными мемуаристами — С. Ермолинским, В. Катаевым, Э. Миндлиным, которому запомнилось резкое выступление Булгакова в одном из московских литературных кружков начала 20-х годов. Он говорил, среди прочего, что «после Толстого нельзя жить и работать в литературе так, словно не было никакого Толстого...»¹ За этими словами прочитывается отрицание такого перелома в движении современной литературы, который должен быть отпад «учебе у классиков», в том числе у Толстого, как бы в ситуации отсутствия самого Толстого, отодвинутости его в «другую» литературу. Через несколько лет, осенью 1929 года, осмысливая происшедшее за последний год, Булгаков услышит сравнение пьес Маяковского с Пушкиным и Гоголем («несмотря на то, что приемы Маяковского резко отличаются от приемов Гоголя и у него другой подход»²), и это сравнение прозвучит для него, по-видимому, весьма сильно, задевая; оно, как и сравнение с Мольером («После чтения, как водится, начались дебаты, которые, с чьей-то легкой руки, свелись, в общем, к тому, что, слава богу, среди нас, наконец, появился новый Мольер»³, — вспомнит позже В. Катаев), было для него экспансией в ту область, которую он считал «своей». Один из стимулов рождения замысла пьесы «Мольер» был, на наш взгляд, литературно-полюемический: Булгаков предложил как бы свой ответ на вопрос, какая пьеса сегодня должна быть названа «классической». Судьба этой пьесы сыграла, как известно, большую роль в действиях, предпринятых им весной 1930 года⁴, и в этих действиях присутствует ориентация на классиков — и именно на Гоголя.

Известно, по свидетельству Е. С. Булгаковой и по письмам писателя, что Булгаков собственноручно уничтожил первую и начало второй редакции (1928—1929 гг.) будущего романа «Мастер и Маргарита»⁵. Но как это произошло? Есть основа-

¹ Мишулин Э. Необыкновенные собеседники. Лит. воспоминания. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1971.

² Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речь. Беседы, т. 2. 1917—1939. М., 1968, с. 217.

³ Катаев В. Алмазный мой венец. Повести. М., 1981, с. 489.

⁴ См.: Вопр. лит., 1966, № 9, с. 188—189.

⁵ Подробно об этом и о возможностях реконструкции уничтоженного текста см.: Чудакова М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1977. М., 1977.

ния предполагать, что прежде самого действия появилось описание его в письме от 28 марта 1930 года: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе, черновик комедии и начало романа «Театр». Все мои вещи безнадежны»¹. Почему не просто — уничтожил, а с такими картинными подробностями — *своими руками бросил в печку*? Полагаем, что генезис этой фразы однозначен: автору письма было легче танцевать от печки Гоголя. И уже написанное слово повлекло за собой действие. 28 октября 1968 года, при первой нашей встрече, Елена Сергеевна Булгакова, вдова писателя, так комментировала нам эту фразу в письме о сожжении рукописей: «Булгаков попросил меня печатать ему. Я перенесла машинку в его квартиру... Он диктовал мне письмо правительству. Продиктовав слова «бросил в печку», он остановился и сказал: «Ну, раз это уже написано — это должно быть и сделано». В комнате топилась большая круглая печь. Он стал тут же вырывать страницы и бросать их в огонь. «Но если я сожгу все, мне никто не поверит, что роман был», — поэтому, выдирая, он оставлял часть листа — у корешка» (эти уцелевшие фрагменты и позволили нам впоследствии реконструировать 12 глав первой редакции романа, содержание которых до 1976 года оставалось неизвестным). Было ли это точной передачей факта или частью той легенды о писателе, которая творилась Еленой Сергеевной и другими мемуаристами в 1960-е годы? Думаем, что черновики действительно уничтожены были в момент писания письма и именно в трезвом и ясном сознании своих действий. Это был не импульсивный, аффективный поступок — скорее это было целое действие, обдуманное и имевшее свой образец, и практический (троекратное сожжение Гоголем второго тома «Мертвых душ»), и словесный (объяснения Гоголя в одном из опубликованных им «Четырех писем по поводу «Мертвых душ»: «Затем сожжен был второй том «Мертвых душ», что так было нужно» и т. д.). Отметим, что для Булгакова этот поступок не был столь драматичным, каким был бы для многих писателей. Слова, сказанные им еще в «Записках на манжетах», — «Написанное нельзя уничтожить» (как и ставшие еще более известными слова «Рукописи не горят») — имели, кроме своего высокого смысла, еще и смысл почти букваль-

¹ См.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя. — Зап. отд. рукописей. М., 1976, вып. 37, с. 93.

ный. Для Булгакова, с его особенностями творческого процесса, уничтожение *рукописи* не означало, в сущности, гибели *текста* — он мог быть возрожден заново, и в близких словесных формах.

Сожжение романа было поступком демонстративным (хотя демонстрировалось оно только самому же автору и одному свидетелю) и, главное, имеющим литературный источник: ставшее историческим (и легендарным) сожжение, осуществленное когда-то Гоголем. Вот почему мы верим, что оторванные части ранних черновых тетрадей романа были действительно сожжены — и в решительный момент жизни автора. Важно было именно действие *сожжения* — и в первую очередь, на наш взгляд, тем, что должно было указать адресату диктовавшегося письма на параллель с «классиком» (это была, в сущности, сверпугая фигура сравнения: «И я, как Гоголь, своими руками бросил в печку...»). Забота о том, чтобы оставить следы существования романа, также указывает на связь с Гоголем. В записи ответов Булгакова на вопросы его друга и биографа П. С. Попова есть слова: «Вероятно, 2-й части «Мертвых душ» не было». Мы еще обратимся к их интерпретации, пока же отметим лишь несомненную для нас их связь с мыслью об оставляемых *следах*, о том, что без них — «никто не поверит». Здесь также зашифровано сравнение: «как с Гоголем» — то гаданье об уничтоженном перед смертью втором томе, которого хватило едва ли не на целый век и которое, как понимал Булгаков, продлится и далее.

Весной 1930 года Булгаков оформлен на службу в МХАТ на должность режиссера-ассистента, и 17 мая 1930 года, в той самой большой «Записной книге», где более полугодом назад делались первые выписки для пьесы о Мольере, Булгаков обращается к неожиданно вставшей перед ним сложнейшей задаче сценической интерпретации «Мертвых душ». Два года спустя, вспоминая в письме к П. С. Попову (от 7 мая 1932 г.) это время, Булгаков, не без пафоса самопрония, уверял, что «Мертвые души» инсценировать нельзя. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение». И вопрошая — «А как же я-то взялся?» — разъяснял: «Одного взгляда моего в тетрадку с инсценировкой, написанной приглашенным инсценировщиком, достаточно было, чтобы у меня позеленело в глазах. Я понял, что на пороге еще Театра попал в беду — назначили в несуществующую пьесу. Хорошо дебют? Долго тут рассказывать печего. После долгих мучений выяснилось то, что мне давно известно, а многим, к сожалению, неизвестно: для того, чтобы что-то играть, надо

это что-то написать. Кратко говоря, писать пришлось мне».

Первые же строки рукописи запечатлели момент неожиданного и блестящего поворота темы:

«Человек пишет в Италии!
в Риме (?!). Гитары. Солнце,
Макароны».

Итак, решение начать с Италии явилось сразу, прежде всякого материала. Оно основалось на самом общем, ходячем, но от того не менее ярком и заразительном представлении об Италии («Гитары. Солнце. Макароны») и на чрезвычайно увлекавшей Булгакова мысли о писателе, пишущем о России, глядя на нее из «прекрасного далека». В первых набросках видна попытка ввести в инсценировку Гоголя-чтеца и дать в ней место тому, кто оставил нам замечательное описание сцены чтения Гоголем «Мертвых душ» (известные воспоминания П. В. Анненкова «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года»): появились роли «Великий чтец» и «Поклонник» и их диалог, целиком основанный на анненковских воспоминаниях; видно, как Булгаков пытался в сентябре 1930 года начать пьесу разговором Пушкина с Гоголем. Отсылаем, однако, читателя к уже опубликованным работам, которые воссоздают ход работы Булгакова над инсценировкой и показывают, каким настойчивым было его стремление ввести в создаваемый им текст монолог Первого (т. е. ведущего, начинающего спектакль), обращенный им к Риму и отразивший внимательнейшую работу Булгакова над разными произведениями Гоголя¹.

Роль Первого в задумываемом Булгаковым виде в спектакль так и не вошла, но сама позиция созерцания широкой панорамы громадного города, в разных вариантах прошедшая через весь роман «Мастер и Маргарита» и через все его редакции, зародилась, по-видимому, во время компоновки монолога «Первого» — главным образом из материала гоголевского «Рима» (связь с Римом, ведущая к апокалиптическим и эсхатологическим толкованиям, прямо уста-

¹ Milne L. M. A. Bulgakov and «Dead souls» The problems of adaptation.— Slavonic and East European Review. 1974, v. 52, n. 128, p. 420—440; Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь.— Рус. речь, 1979, № 2, с. 39—44; Егоров Б. Ф. М. А. Булгаков — «переводчик» Гоголя (инсценировка и киносценарий «Мертвых душ», киносценарий «Ревизора»).— Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л. 1., 1978, с. 57—71; Рудницкий К. «Мертвые души». МХАТ — 1932.— Театральные страницы. Сб. статей. М., 1979, с. 145—185.

навливается репликой Азazelло: «Мессир, мне больше нравится Рим!»); элегическая тема *прощания* с городом также находит себе параллели в гоголевских текстах, освоенных Булгаковым — инсценировщиком «Мертвых душ»¹.

31 марта 1934 года Булгаков заключил договор с «Союзфильмом» на киносценарий по «Мертвым душам» (с обязательством сдать его не позднее 20 августа 1934 г.). 13 июня он уехал с женой в Ленинград и, живя в гостинице «Астория», готовился взяться за работу, с трудом выходя из душевного и физического кризиса².

Булгаков писал П. С. Попову уже из Ленинграда 26 июня 1934 года: «Я пишу «Мертвые души» для экрана и привезу с собой готовую вещь. Потом начнется возня с «Блаженством» (с переделкой пьесы, в результате которой была написана пьеса «Иван Васильевич». — М. Ч.). Ох, много у меня работы! Но в голове бродит моя Маргарита и кот и полеты... Но я слаб и разбит еще. Правда, с каждым днем я крепну». Испытывая горечь от только что пережитых разочарований, он, однако, относился не без иронии к собственному поведению и, продолжая письмо Попову, писал: «Люся прозвала меня Капитаном Копейкиным. Оцени эту остроту, полагаю, что она первоклассна». Строка письма замечательным образом реконструирует своеобразную ситуацию — самописание Булгакова гоголевским словом. Действительно — страницы киносценария, выходявшие в это ленинградское лето из-под его пера, на удивление напоминали нечто знакомое, при том что почти буквально шли за гоголевским текстом — рассказом почтмейстера. На экране должен был появиться Копейкин. «Правой руки нет. Физиономия наглая». Копейкин в толпе просителей, которых обходит министр. «Накопец, к Копейкину. Копейкин: так и так, ваше высокопревосходительство, проливая, в некотором роде, кровь... Министр говорит: хорошо, говорит, понаведаетесь на днях». На экране — «Лестница у министра. По ней спускается, приплясывая от радости, очень довольный Копейкин. Швейцар смотрит на него с недоумением». Следующие кадры рисовали картину спустя несколько дней: «Приемная министра. Другие просители стоят, а у индийской вазы опять стоит Копейкин». Министр, который «тотчас его узнал», разъясняет: «Нам нужно будет ожи-

¹ Подробнее см.: Чуданова М. О. Булгаков и Гоголь, с. 43—44.

² См.: Ермолинский С. А. Михаил Булгаков. Из записок разных лет.— В кн.: Ермолинский С. А. Драматические сочинения. М., 1982, с. 611.

дать приезда государя». Опять на экране лестница у министра. «По лестнице спускается Копейкин — крайне мрачен... Тумба на улице. Копейкин сидит и жует огурец с черным хлебом. Значительно исхудал». И снова — «Премная у министра. Просители. Министр обходит их всех, отбирая у них прошения. Внезапно из-за индийской вазы появляется перед ним капитан Копейкин — небритый и худой. Министр вздрагивает и отступает». Продолжается рассказ почтмейстера: «Ведь я уже объявлял вам, что вы должны ожидать решения, — передает он слова министра. — «Ищите пока сами себе средства». А мой Копейкин, голод, знаете, прищипорил его: «какие средства я могу сыскать, не имея ни руки, ни ноги, а посом и подавно ничего не сделаешь, только разве высморкаешься». «Копейкин взмахивает рукой, чтобы высморкаться, задевает индийскую вазу, та падает и разбивается». «...Грубиян! — закричал министр, — позвать фельдъегеря, препроводить его на место жительства». Так бесславно заканчивались слишком энергичные действия капитана Копейкина в роли навязчивого просителя, подавая предостерегающий знак его возможным будущим подражателям. Булгаков заканчивал свой киносценарий; 4 июля он встретился со своими заказчиками и передал им первый вариант, а 10 июля писал П. С. Попову: «Люся утверждает, что сценарий вышел замечательный. Я им показал его в черновом виде, и хорошо сделал, что не перебелил. Все, что больше всего мне нравилось, то есть сцена суворовских солдат посреди Ноздревской сцены, отдельная большая баллада о капитане Копейкине, панихида в имени Собакевича и, самое главное, Рим с сплэтом на балконе, — все это подверглось полному разгрому! Удастся сохранить только Копейкина, и то сузив его. Но — Боже! — до чего мне жаль Рима! Я выслушал все, что мне сказал Вайсфельд и его режиссер (сотрудник киностудии И. В. Вайсфельд и И. А. Пырьев, тогда молодой режиссер. — М. Ч.), и тотчас сказал, что переделаю, как они желают, так что они даже изумились». Он экономил и рассчитывал силы. В черновом варианте сценария Булгаков распространял знаменитые гоголевские сравнения в целые сцены. Так, из эпизода, где Ноздрев, наступая на Чичикова, «выразил собою подступившего под крепость отчаявшегося, потерявшегося поручика», развернулась сцена с осадой крепости суворовскими солдатами, с дымом, залпами, с криком поручика: «Ребята, вперед!» — и приказом Суворова: «Держите его, сукина сына!»; удержать не успевают — «Поручик падает навзничь, убитый», а Чичиков между тем, теснимый Ноздревым, «разорвав фрак, спускается

по водосточной трубе. Борзая рвет на нем штапы...» Он мчт-ся на коляске. Ноздрев же гонится за ним на жеребце, тот падает и издыхает... Предположение, не есть ли Чичиков переодетый Наполеон, также влекло за собой в киносценарии Булгакова следующую сцену (рисовавшуюся в воображении чиновников): «К Наполеону подтаскивают солдаты связанного полицеймейстера, председателя и прокурора.

Наполеон:

— Что, сукины дети, взятки брать?

Чиновники (стоя на коленях):

— Вив лемперер!» Из покупки у Собакевича мертвых душ явилась дополнительно сцена панихиды в имении Собакевича («...возникает мужицкое кладбище за деревней, покосившиеся кресты, свежая могила разрытая; покрапывает дождь. Священник машет кадилом»). Наконец, упоминание о том, что капитан Копейкин стал атаманом шайки, развернулось в цепь картин — схватки разбойников Копейкина с городским гарнизоном, пожары в городе. Затем на экране должен был появиться сам Копейкин, восседающий «среди пожарищ, в губернаторском кресле во дворе. Вокруг него знамена; священник с крестом в руках. Тьма разбойников. Тащут связанного полицеймейстера, председателя и прокурора. Капитан встречает их страшным взглядом».

Особого внимания заслуживают картины, развернутые Булгаковым из упоминания о прошлом Плюшкина, когда «в доме были открыты все окна», а «сам хозяин являлся к столу в сюртуке, хотя несколько поношенном, но опрятном»;

Дом Плюшкина вдали начинает оживать. С заколоченных окон исчезли доски. Ветхие стены обновились. Сад убран огнями и плошками. Под деревьями показались гуляющие пары. В костюмах...¹ Комната Плюшкина, напол-

«...Все может случиться с человеком.

Послышался гром музыки. На пруде зашипел, ударил фейерверк.

¹ Здесь использовано гоголевское описание помещика, противоположного Плюшкину: «Должен сказать, что подобное явление редко попадается на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться, и тем поразительнее бывает оно, что тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь. ...Чего нет у него? Театры, балы; всю ночь сияет убранный огнями и плошками, оглашенный громом музыки сад. Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями...» (глава шестая).

ненная хламом, изменяется. Вещи становятся на место. Сам Плюшкин, помолодевший лет на 20, сидит в кресле, в хорошем костюме, беседует с гостем. Комната ярко освещена.

Доносится музыка.

В открытую дверь видно, как танцуют в зале. Потом все это начинает меркнуть. Вещи ветшают. Плюшкин старится и изменяется в кресле, превращается в оборванного старика».

Напомним конец 23-й главы в последней редакции романа «Мастер и Маргарита»: «Толпы гостей стали терять свой облик. И ффрачки и женщины распались в прах. Гление на глазах Маргариты охватило зал, над ним потек запах склепа. Колонны распались, угасли огни, все съежилось...» (даже «съежиться» представляется здесь гоголевским словом — см. последнюю сноску). Эти превращения вошли в картину бала, во всяком случае, позже работы над сценарием; в ранней редакции вся сцена (писавшаяся в ноябре 1933 г.) выглядела иначе: Маргарита попадала в квартиру Берлиоза уже в разгар шабаша: «Высадились на крыше громадного дома на Садовой улице и один за другим погрузились в трубу. Маргарита с ужасом и весельем спускалась по трубе, глотая горький запах сажи. Чем ниже, тем яснее до нее донеслись звуки оркестра, а когда она оказалась в пустом камине и выскочила в комнату, ее оглушил гром труб и ослепил свет.

... В раскрытые двери виднелись скачущие в яростной польке пары. Там полыхало светом как на пожаре. Горели люстры, на стенах пылали кенкеты со свечами, кроме того, столбами ходил красный свет из каминна»¹. Мотив наглядного оживления и возвращения в обветшалость и прах — и именно в соединении со светом, музыкой, танцами — порожден был, видимо, в момент работы над Гоголем.

Что происходило с киносценарием дальше? 24 июля за-

¹ ГБЛ, ф. 562, карт. 6, ед. хр. 8, с. 481, 485—485 авторской пагинации.

кончепа вторая редакция, продиктованная на машинку. В ней сильно сокращена баллада о капитане Копейкине — за счет наиболее картинных кусков (схватки разбойников Копейкина с городским гарнизоном, пожаров в городке, цитированной нами сцены «среди пожарищ» и т. п.); обширная сцена в таможне заменена сценой в ресторации, где под звон гитар и «Черной шали» рождается у Чпчикова идея скупки мертвых душ. На машинописном тексте — многочисленные авторские пометы, представляющие собой пометки для доработки и дальнейшего сокращения, сделанные, видимо, во время обсуждения сценария. Третья редакция была закончена 12 августа и в тот же день сдана на кинофабрику. Этап доработки, казавшейся последней, шел напряженно и, по-видимому, уже без охоты. Вскоре сценарий был утвержден; рецензент Главного управления кинопромышленности предлагал «опубликовать этот сценарий и подвергнуть его всестороннему обсуждению, дав его одновременно для обязательного отзыва ряду специалистов», так как посредством экранизации «десятки миллионов зрителей» будут стремиться «ознакомиться с одним из значительнейших произведений нашей классической литературы». 3 октября другой рецензент выразился еще определеннее: «Экранизация «Мертвых душ» должна неизбежно сопровождаться преодолением реакционных сторон мировоззрения Гоголя, выраженного в «Мертвых душах»...»¹ Работа над Гоголем, хотя и шедшая с большими затруднениями², — в том числе и работа над киносценарием «Ревизора» с конца августа 1934 года, — отозвалась в других замыслах.

Материалы архива писателя показывают, что, сдав в середине июля первую редакцию сценария «Мертвых душ», он берется за роман, покинутый им еще в феврале 1934 года (еще не имевший названия), три дня работает над ним и вновь бросает почти на месяц. На другой день после сдачи третьей редакции сценария, 13 августа, он опять подступает к роману и снова оставляет его на целый месяц, занявшись «Ревизором». Наконец, 10 сентября, на время отложив «Ревизора» (или, может быть, делая сценарий понемногу), Бул-

¹ ГБЛ, ф. 562, карт. 54, ед. хр. 17.

² См.: Егоров Б. В. М. А. Булгаков — «переводчик» Гоголя, с. 75—80, где опубликованы выразительные документы, восстанавливающие историю киносценария. См. также публикацию последнего, не санкционированного автором варианта сценария (Москва, 1978, № 1) и коррективы к этой публикации и к освещению роли И. А. Пырьева (Файман Г. На полях исследований о Булгакове. Заметки читателя. — Вопр. лит., 1981, № 12, с. 203—208).

гаков возвращается к роману и работает над ним более или менее регулярно весь сентябрь. Параллельная работа над произведениями Гоголя и собственным приобретенным для автора все более важное значение замыслом дала знаменательные результаты.

Напомним слова из письма П. С. Попову о «Риме с сплутом на балконе». Речь идет о картине, заключающей сценарий «Мертвых душ» в первом его варианте: «Окрестность Рима. На большой высоте балкон, обвитый плющом. Розы, пинны. Вечереет. Вдали виден Рим, и над Римом последний луч солнца. Балкон уже в вечерних тенях. На балконе виден силуэт человека в темном плаще. Лица человека не видно. Он смотрит на Рим.

Голос:

Солнце опускается ниже к земле... Еще живей и ближе сделался город, еще темней зачернели пинны... готов погаснуть небесный воздух... Русь, Русь! Вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека... Открыто, пустынно и ровно все в тебе. Как точки, как значки не приметны среди равнин невысокие твои города. Ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе?

Рим начинает угасать в вечерних тенях. Исчезает и балкон и силуэт человека.

Дорога. Догорает заря за полянами. По дороге мчится чичиковская тройка.

Слышна далекая песня и звон колоколовцев.

Конец».

Во второй редакции сценария, как и в третьей, этой картины, близкой к первым наброскам инсценировки «Мертвых душ» для МХАТ, уже нет. Но она возродится — в переоформленном, но узнаваемом виде — через несколько месяцев в другом произведении Булгакова.

В тетради романа, начатой 30 октября 1934 года, появился странно знакомый читателю «гоголевских» текстов Булгакова герой: в комнату Иванушки в психиатрической лечебнице с балкона, «ступая на цыпочках, вошел человек лет 35-ти примерно, худой и бритый, блондин с висящим клоком волос и с острым <птичьим> носом». И эта последняя черта заставляет узнать в ночном госте того самого человека, который стоит на балконе с 1930 еще года, которому, к печали Булгакова, никак не отыскивается места в составляемых им сценариях.

Вернемся на год назад. 2 августа 1933 года Булгаков писал В. В. Вересаеву: «...Просидел две ночи над Вашим Гого-

лем! Боже! Какая фигура! Какая личность!» Речь шла, по-видимому, о только что вышедшей книге Вересаева «Гоголь в жизни», представляющей свод материалов о Гоголе (писем, воспоминаний, выдержек из дневников современников). В восклицаниях Булгакова — не восхищение творениями Гоголя, а интерес к самой личности.

Сразу вслед за этим Булгаков сообщал: «В меня же вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал мазать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман». Не входя в детали многолетней истории писания романа «Мастер и Маргарита»¹, а именно о нем идет речь в письме к Вересаеву, укажем только, что как раз в это время, в августе 1933 года, в наброске фабулы романа появляется новый герой — «поэт» («Встреча поэта с Воландом»²), которого не было в редакциях 1928—1929 годов и первые намеки на которого появились в черновиках 1931-го.

В конце октября 1933 года этот герой определяется как автор романа, совпадающего с «Евангелием от Воланда» (так названа 6 октября 1933 г. 11-я глава, в которой Воланд, явившись ночью в палату к Иванушке, рассказывает ему историю Пилата, ту ее часть, которая составила впоследствии 2-ю главу печатной редакции романа). «Он написал книгу о Иешуа Ганоцри», — говорит Воланду Маргарита (страница эта пишется 6 января 1934 г.). К моменту завершения этой редакции романа фабульная роль «поэта» видоизменилась — 30 октября 1934 года начата тетрадь дополнений, где автор романа о Иешуа Ганоцри появился в палате Иванушки — вместо Воланда. До этого встреча двух этих героев не была предусмотрена. Она повлекла за собой противопоставление «поэта» Иванушки — другому «поэту» (если только сама не была вызвана витком осмыслений вводимого автором противопоставления), — и переименование последнего.

В этом переименовании участвовали, по-видимому, многие воздействия. Слово «мастер» витало и раньше на страницах рукописей Булгакова, как несомненно важное для автора, но всегда — лишь в форме обращения к герою. В романе «Мольер» оно закрепилось за главным героем уже в «Прологе»: «Но ты, мой бедный и окровавленный мастер! Ты нигде не хотел умирать — ни дома и ни вне дома!» Отметим, что слово это

¹ Отсылаем читателя к нашей статье «Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Вопр. лит., 1976, № 1, с. 218—253.

² См. там же, с. 235.

выглядит в тетрадах романа как внезапно и счастливо найденное: во 2-й тетради, среди выписок из матерпалов и отдельных набросков будущего текста, появляются слова — «Бедный мастер» — на пустом месте листа, трижды подчеркнутые. Так впервые, кажется, в творчестве Булгакова это слово применено к пишущему, творящему (в 1928—1929 гг. так почтительно обращалась к Воланду его свита — совсем иное значение слова).

В сентябре — октябре 1934 года это имя трижды появляется на страницах «романа о дьяволе» (так называется оп пока — за неимением заглавия — на страницах дневника Елены Сергеевны) — как обращение Коровьева и Воланда к тому, кого автор по-прежнему называет «поэтом».

Но только на страницах романа, пишущихся, по некоторым данным, не ранее второй половины ноября, герой, называемый прежде в авторском повествовании исключительно «поэтом», появляется в палате Ивана и рассказывает ему, «что, собственно, только один человек знает, что он мастер, но что как она женщина замужняя, то имени ее открыть не может...». Мы предполагаем, что вхождение этого слова в роман как именованья безымянного героя, а затем и в само заглавие было связано, среди прочего, с одной из бесед с А. Ахматовой, только зафиксированной, но не раскрытой в записи Е. С. Булгаковой от 17 ноября 1934 года, которую мы не интерпретируем на страницах данной работы. Подчеркнем, что именно в данный момент работы над романом (ноябрь — декабрь 1934 г.) этот герой находит себе прибежище в лечебнице, что подтверждает догадки исследователей мотивной структуры романа о прототипических связях героя. На более раннем этапе работы, 7 января 1934 года, герой появлялся в романе не из клиники, а в ватнике и сапогах¹. Более сильным, чем любое другое, было воздействие на формирование героя, личности и биографии Гоголя. Именно в 1932—1934 годы, в годы внимательнейшего изучения Булгаковым творчества

¹ См.: Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», с. 236; ср. также о «рязанских страданиях» Мастера — «Булгаков-читатель», с. 176. Пользуемся случаем исправить редакторскую небрежность, приведшую к неверному указанию, что этим днем датируется в рукописях работа над эпизодом встречи Мастера с Иванушкой в клинике, — тогда как работа над ним шла, как мы показывали и в более ранних работах, не ранее поздней осени 1934 г. (см.: Чудакова М. О. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова. — В кн.: Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1982, Л., 1982, с. 147).

Гоголя и размышлений над его личностью, в романе Булгакова сформировалась фигура того героя, который вскоре стал вровень с героями новозаветных глав, был назван Мастером и объявился, наконец, спустя три года в самом заглавии романа. Само слово «мастер» было, по-видимому, для Булгакова также и гоголевским словом; во время работы над инсценировкой и киносценариями им не были, конечно, оставлены без внимания слова из статьи «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности»: «Нужно, чтобы в деле какого бы то ни было мастерства полное его производство упиралось на главного мастера того мастерства, а отнюдь не каком-нибудь пристегнувшимся сбоку чиновнике...» или: «...во всяком даже простом мастерстве понемногу может судить всяк, но вполне судить может только сам мастер того мастерства» (подчеркнуто нами. — М. Ч.). Это слово применил к самому Гоголю Тургенев в описании авторского чтения «Ревизора»: «...поразил меня чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры... лишь изредка, на губах и около глаз, чуть заметно трепетала лукавая усмешка мастера»¹. Было важно, что слово в применении к человеку искусства укоренено было в толще отечественной культуры. Слово, ставшее ключевым для романа, выдвинулось (не ранее конца 1934 г.) в значении высшей степени писательского качества, противопоставившись в поле романа всем иным современным цеховым именованиям («поэт», «писатель», «литератор» — ср. вопрос Маргариты «неизвестному гражданину»: «Так это, стало быть, литераторы за гробом идут?»). Автор связывал с ним и представление о писателе прежнего, «классического» толка, и апелляцию к индивидуальному словупотреблению.

Проследим подробнее связь прояснившейся в 1933—1934 годах фигуры героя романа с биографией и личностью Гоголя (какой предстает она по мемуарам, письмам и проч.).

Мастер — не литератор, не профессионал, но весь поглощен одною целью — написать роман, и в этом смысле он близок к Гоголю последних десяти-двенадцати лет, времени работы над первым и особенно вторым томом «Мертвых душ». Слова Гоголя: «Не знал я, какими путями поведет меня провидение, как отнимутся у меня силы ко всякой живой производительности литературной и как умру я надолго для всего того, что шевелит современного человека» — кажутся определятельными для поведения Мастера. Отношение Гоголя к «Мертвым душам» как откровению близко, как можно

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч., т. 14, М.—Л., 1967, с. 70.

догадываться, к самоощущению Мастера, о котором умолчено в романе Булгакова, но которое восстанавливается по деталям рассказа Мастера о его работе над романом о Пилате и из восклицания «О, как я все угадал!», выдающего его взгляд на свой труд как на постижение истины.

Мастер, как и Гоголь, был *историком*, прежде чем стал писать роман; он тоже заболевает — в отличие от Гоголя, *успев* завершить свой труд. Так же, как Гоголь, он много говорит о своей болезни. Устами Мастера Булгаков-врач с уверенностью ставит диагноз и своему герою и Гоголю непосредственно перед сожжением второго тома поэмы: «наступила стадия психического заболевания». Еще одна параллель: «холодный спрут», подбирающийся к сердцу; «холод и страх, ставший моим постоянным спутником, доводили меня до иступления» (рассказ Мастера) — и многократно зафиксированная мемуаристами все усиливавшаяся болезненная зябкость Гоголя и отмеченный П. А. Кулишом страх («Он почувствовал, что болен тою самою болезнью, от которой умер отец его — именно, что на него «нашел страх смерти»). Восклицание Мастера: «Да, хуже моей болезни в этом здании нет, уверяю вас!» — очень близко к давней убежденности в особенной своей болезни Гоголя (хотя, разумеется, этим никак не исчерпывается явление последних месяцев жизни Гоголя).

Но главное — сам акт сожжения романа. Мы уверены, что этот фрагмент фабулы «Мастера и Маргариты» обязателен своей разработкой напряженным размышлениям Булгакова-писателя и Булгакова-врача над загадкой трагического финала жизни Гоголя. Сцена сожжения — едва ли не медицинский протокол, клинический анализ того состояния, в котором такой акт производится. И это некая возможная интерпретация состояния Гоголя в момент сожжения рукописей, каким восстанавливается оно по скудным свидетельствам современников. Вот как описывается сожжение романа Мастером: «Я лег заболевающим, а проснулся больным. <...> Я встал человеком, который уже не владеет собой. Я вскрикнул, у меня явилась мысль бежать к кому-то, хотя бы к моему застройщику наверх. Я боролся с собою как безумный. У меня хватило сил добраться до печки и разжечь в ней дрова. Когда они затрещали и дверца застучала, мне как будто стало немного легче». Нельзя не увидеть, что дальнейшее описание — в прямой зависимости от картины, нарисованной М. П. Погодиным: «Когда портфель был принесен, он *вынул оттуда связку тетрадей*, перевязанных тесемкой, положил ее в печь и зажег

свечой из своих рук. <...> Между тем огонь погасал после того, как обгорели углы у тетрадей. <...> *Развязал тесемку и уложил листы так, чтобы легче было приняться огню...*» У Булгакова: «Я вынул из ящика тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь. Это страшно грудно делать, потому что исписанная бумага горит неохотно. Ломая ногти, я раздирал тетради, стоямя вкладывал их между поленьями и кочергой трепал листы». Мастер сжигает роман после двух часов ночи; Гоголь — «часа в три» (письмо Н. Ф. Павлова от 1 марта 1852 г.).

И в неожиданном ночном появлении Маргариты, выхватывающей из огня последнюю тетрадку, можно увидеть попытку художественного «изживания» представления об одиночестве Гоголя, сжигающего свою рукопись на глазах у одного лишь бессильного помешать ему и только горько плачущего мальчика. «Зачем, зачем я не оставила у себя один экземпляр?» — это горестное восклицание происхождением своим отчасти обязано, как кажется, истории, рассказанной Д. А. Оболенским А. В. Никитенко и сохранившейся в дневнике последнего: «Однажды приходит к нему граф А. П. Толстой, с которым он был постоянно в дружбе. Гоголь сказал ему: «Пожалуйста, возьми эти тетради и спрячь их. На меня находят часы, когда все это хочется сжечь. Но мне самому было бы жаль. Тут, кажется, есть кое-что хорошего». Граф Толстой из ложной деликатности не согласился». Сравним также записанный врачом А. Т. Тарасенковым разговор А. П. Толстого с Гоголем после сожжения рукописей: «Ведь вы можете все припомнить?» — «Да, — отвечал Гоголь, положив руку на лоб, — могу, могу; у меня все это в голове», — и реплику Мастера перед вторичным сожжением романа: «...я помню его наизусть».

Мы полагаем, что образец для сцены сожжения романа Мастера был не автобиографическим, как это может казаться на первый взгляд. При введении этой сцены автора в значительной степени вела ситуация литературная — как руководила она им и в момент реального (впрочем, уже неразличимого с легендарным) сожжения собственного романа. Закрепив акт сожжения строкой письма от 28 марта («и я сам, своими руками...»), Булгаков сделал это действие еще более литературным. И в последующей работе над романом, сближая фигуру Мастера с судьбой и личностью Гоголя, автор ориентировался и на биографический факт, ставший легендой, и на автобиографический, литературно оформленный изначально.

Вместе с тем слова «Рукописи не горят!» были полемичны, как нам представляется, по отношению к легенде о Гоголе.

Прочитруем более полно запись, сделанную П. С. Поповым. «По-моему, у Гоголя наступил второй период его творчества, когда он исписался. *Вероятно, 2-й части «Мертвых душ» не было.* Когда Гоголь выписал все, что мог, то стал писать уже не беллетристику. В «Переписке» он выразил *свою душу*» (подчеркнуто нами.— М. Ч.). Нет оснований сомневаться в добросовестности единственного прижизненного биографа Булгакова, но, конечно, запись нельзя считать ни буквальной, ни освобожденной от критики текста, необходимой для любого источника. Слова о втором томе, мы полагаем, могут быть истолкованы так, что если б этот том действительно существовал (т. е. был написан в более или менее полном, завершенном виде), то как-то бы он уцелел — либо был бы написан автором заново, но так или иначе куда бы не делся: рукописи не горят.

Можно видеть и другой аспект. Напомним текст романа: «...я сжег его в печке.— Простите, не поверю,— ответил Воланд,— этого быть не может. Рукописи не горят». Фраза Мастера почти буквально повторяла цитированные нами слова в письме от 28 марта 1930 года. И так как сожженный роман был автором написан заново — то он и должен был быть воспринят тем, кто знал эти строки письма, как возрожденный из пепла: «рукописи не горят».

Хотелось бы предостеречь нашего читателя от плоского вычитывания в истории Мастера судьбы Гоголя. Говорить утвердительно можно, пожалуй, лишь следующее. Начиная с 1930 года в работе Булгакова возникает новая, до тех пор не встречавшаяся тема — судьба и личность художника. Эта тема разворачивается в наброске первой редакции «Театрального романа» (1929), в пьесе и романе о Мольере (1929—1932). В идущей параллельно работе над Гоголем Булгаков снова и снова обращается к тому же, он стремится показать саму фигуру творящего и самый процесс создания его произведений. Можно утверждать также, что многолетний и напряженный интерес Булгакова к Гоголю с годами породил навязчивый зрительный образ, который Булгаков усорно изживал в слове начиная с инсценировки 1930 года. В письме к П. С. Попову от 30 января 1932 года, в рассуждения о неожиданном возобновлении во МХАТ «Дней Турбиных» и циркулирующих по Москве слухах он, не менее неожиданно, включает такой пассаж: «Кончилось тем, что ко мне ночью

вбежал хорошо знакомый человек с острым носом, с большими сумасшедшими глазами. Воскликнул: «Что это значит?» — А это значит, — ответил я — и т. д. И в последней по времени работе этого рода — в одной из редакций киносценария по «Ревизору» («редакции с кукольным театром»), законченной 28 февраля 1935 года, Булгаков еще раз делает попытку воспроизвести зрительный облик автора комедии: «Ночь. Опять возникает Петербург, и в нем начинают показываться ночные огни.

Один из огней — за Невой — начинает разрастаться, и вот перед нами камин в безотрадной комнате. В камине догорают дрова. Перед камином — стол и кресло. В этом кресле, почти совсем спиной к зрителю, сидит, сторбившись, человек. Длинные и жидкие пряди волос. Тень на стене показывает его профиль, длинный, острый нос».

Две линии, шедшие до поры до времени параллельно, — изображение художника и изображение Гоголя — в середине 1930-х годов сошлись в фигуре Мастера.

Представляется особенно важной прямая параллельность некоторых сцен с участием Мастера и «гоголевских» текстов, запечатлевших попытки воспроизвести портретно автора инсценируемых произведений. Эти черты сходства, которые мы уже видели в рукописи 1934 года, в сцене явления Мастера Иванушке, еще усилились в одной из редакций 1937 года (е сохранились до последней редакции): «Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону балкона, и балкон этот уже был темен, луна ушла с него» (ср. в уже цитированном киносценарии по поэме «Мертвые души»: «Балкон уже в вечерних тенях»); «*Решетка*, лето идет, на нем завьется плющ, как обещала Прасковья Васильевна» (ср. в киносценарии — «На большой высоте балкон, обвитый плющом!» — М. Ч.)

В появлении «таинственной фигуры» на балконе и исчезновении гостя, так и не назвавшего себя, на том же балконе, после разговора с Иванушкой, очевидным образом использовано «зрительное», сценическое решение, найденное в работе над инсценировками Гоголя: появление силуэта человека в «темном плаще» (в том самом, видимо, плаще, в котором увидим мы Мастера в последних главах романа...) на балконе и последующее угасание этой картины («Исчезает и балкон и силуэт человека»).

В 1936—1937 годах Булгаков пишет «Театральный роман» («Записки покойника») — без черновиков, подряд, с готовым, целиком сложившимся в голове и нигде не зафиксированным планом, еще вольнее и свободнее, чем все другие вещи. Именно в этот роман с особенною силой хлынули повествовательные и сюжетные приемы Гоголя, с которым он в полном смысле не расставался на протяжении пяти-шести предшествующих лет.

Но чаще всего сцены, рисуемые Булгаковым в этом романе, ведут к «Мертвым душам» как к их истоку.

Торг Гавриилы Степановича с Максудовым о «вознаграждении» за пьесу не только ходом эпизода, по временами и текстуально зависим от сцены торга Собакевича с Чичиковым (хотя, конечно, брутальность Собакевича здесь смещена в сторону демонической обходительности булгаковского героя; впрочем, Собакевич *только* брутален скорее на рисунке Боклевского, чем в гоголевском тексте, где у него есть реплики и такого рода: «Что по искренности происходит между короткими друзьями, то должно остаться во взаимной их дружбе», которые, возможно, дали тон фигуре Гавриила Степановича). Итак: «А какое вознаграждение вы считали бы для себя приемлемым? — спросил Гавриил Степанович, не сводя с меня глаз» (Ср. вопрос Собакевича: «А какая бы, однако ж, ваша цена?»); «Тысячу», — сказал я. «Эх, пропади все пропадом! — лихо вскричал Гавриил Степанович. — Пусть меня потом хоть расказнят, но выдам вам пятьсот рублей. Подписывайте» (Ср.: «Нет, больше двух рублей я не могу дать, — сказал Чичиков. — Извольте, чтоб не претендовали на меня, что дорого запрашиваю и не хочу сделать вам никакого одолжения, извольте — по семидесяти пяти рублей за душу, только ассигнациями, право, только для знакомства!»). Отметим и здесь и там это упорное сопротивление, облеченное в форму уступки. Сами рассуждения Гавриила Степановича о душе («а вот о душе подумал ли кто?») связаны с постоянным обращением Собакевича к разговору о *душах* («Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех, все на отбор...»), а робкие реплики Максудова — с активными возражениями Чичикова.

Не будем отмечать специально разнообразные мелкие совпадения вроде того, например, что Гавриил Степанович бросает на портрет Ивана Васильевича взгляд того же приблизительно рода, что и Собакевич, обратившийся «к висевшим

на стене портретам Багратиона и Колокотрони». Подчеркнем только, что все эти элементы игры, некоего театральное действия, к которым прибегает Гавриил Степанович, идут, вероятнее всего, от Гоголя: «Эх, деньги! И зачем они? Вот у меня их нету, и так легко у меня на душе, так спокойно... — и Гавриил Степанович вывернул карман, в котором, действительно, денег не было, а была связка ключей на цепочке». Этот жест (не простое мороченье головы, а вдохновенное действие!) реализует слова Чичикова, обращенные к Собакевичу: «Мне странно, право: кажется, между нами происходит какое-то театральное представление или комедия, иначе я не могу себе объяснить...» Галерея портретов в театре идет от галереи в гостиной Собакевича — от самого подстука к ее осмотру до способа ее описания: «...Мы вошли в громадное фойе, также устланное серым сукном. Простенки фойе в несколько рядов были увешаны портретами и увеличенными photographиями в золоченых овальных рамах.

Из первой рамы на нас глянула писанная маслом женщина лет тридцати, с экзотическими глазами, во взбитой крутой челке, декольтированная.

— Сара Бернар, — объяснил Бомбардов».

Рядом с прославленной актрисой в раме помещалось фотографическое изображение «человека с усами», и далее все описания строятся на несочетаемости разных портретов. У Гоголя: «Вошел в гостиную, Собакевич показал на кресла, сказавши опять: «Прошу!» Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах все были молодцы, все греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Мнаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками *неизвестно каким образом и для чего* (и эта сентенция у Булгакова реализована самую резкостью соположения портретов артистки Пряхиной, Нерона, Грибоедова, заведующего поворотным кругом в театре и т. д. — М. Ч.) поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках. Потом опять следовала героиня греческая Бобелина...» и т. п. Агапцов навязывает Максудову своего деверя из Тетюшей с точно теми же ухватками, что Ноздрев Чичикову — лошадей («Вы из него в одну ночь можете настричь десяток рассказов и каждый выгодно продадите». — «Ты их продашь, тебе на первой ярмарке дадут на них втрое больше»), и Максудов отказывается с тою же (правда, не-

ожиданной для него самого) твердостью, что и Чичиков, противостоя «ноздревскому» напору.

Любопытно, что «ноздревщина» отнюдь не сосредоточена в «Театральном романе» в одном каком-нибудь герое, а является поочередно в разных.

«Он мигал глазом, в то же время вышивал. Затем обнял меня и расцеловал, крича:

— В тебе есть что-то несимпатичное, поверь мне! Уж ты мне поверь. Но я тебя люблю. Люблю, хоть тут меня убейте. Лукав он, шельма! С подковыркой человек!.. <...>.

— Во-первых, что это за такие слова,— начал было я, испытывая мучения от его фамильярности.

— Ты меня прежде поцелуй,— кричал пожилой литератор,— не хочешь? Вот и видно сразу, какой ты товарищ! Нет, брат, не простой ты человек!»

Сходство столь разительно, что цитаты, его подтверждающие (например, попытки Ноздрева расцеловать Чичикова на балу у губернатора), в сущности, излишни и нужны разве что затем, чтобы убедиться, что и Максудов отзывается на речи Ликоспастова подобно Чичикову: «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.

Чичиков оскорбился таким замечанием. Уже всякое выражение сколько-нибудь грубое или оскорбляющее благопристойность, было ему неприятно. Он даже не любил допускать с собой ни в каком случае фамильярного обращения, разве только если особа была слишком высокого звания».

Предыстории этих эпизодов также обнаруживают черты большого сходства: «Вечер ознаменовался тем, что пожилой литератор выпил со мною совершенно неожиданно и против моей воли брудершафт и стал называть меня «Леонтыч», — как и Ноздрев, который, обедая с Чичиковым у прокурора, «с ним в несколько минут сошелся на такую короткую ногу, что начал уже говорить «ты», хотя, впрочем, он с своей стороны не подал к тому никакого повода».

Разительнее всего, однако, совпадения с Ноздревым в портрете и в речи Измаила Александровича Бондаревского: «Добротнейшей материи <...> костюм облекал стройную, но несколько полноватую фигуру Измаила Александровича. <...> Чист, бел, свеж, ясен, весел, прост был Измаил Александрович. Зубы его сверкнули, и он крикнул, окинув взором пиршественный стол: — Га! Черти!» У Гоголя: «Это был среднего роста, очень недурно сложенный молодец с полными ру-

мяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами. Свеж он был, как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прыскало с лица его. «Ба, ба, ба!» — вскричал он вдруг, расставив обе руки при виде Чичикова»). И этот, третий уже Ноздрев в булгаковском романе, бедного Максудова, «вероятно, принимая за кого-то другого, расцеловал трижды», и далее рассказывает о кутежах в Париже с Копдюковым Сашкой, почти буквально следуя за рассказами Ноздрева о кутежах на ярмарке с поручиком Кувшинниковым.

Но этого мало. Прежде Измаила Александровича в столовую входит «маленького роста гражданин», который «сконфужен, тих, вежлив» и только ростом отличается от того человека, который, войдя в трактир прежде Ноздрева, «вежливо поклонился Чичикову» и не успел заговорить, как «вошел чернявый его товарищ...» «Баклажанов! — вскричал Измаил Александрович, указывая на первого вошедшего: — Рекомендую. Баклажанов, друг мой». — «Говоря это, Ноздрев показал пальцем на своего товарища: — А вы еще не знакомы? Зять мой Мижуев!» (ср. также: «Нечего ему дома сидеть!» — и унылые просьбы Мижуева, чтобы Ноздрев отпустил его домой).

Но мало и этого, и у Мижуева появляется еще один двойник — *деверь* Агапенова, «который, улыбаясь тревожно-ласковой улыбкой, пил коньяк». («Василий! — вскричал Агапенов, — у тебя была скарлатина?»)

Вернемся еще раз к появлению Бондаревского на писательской вечеринке. Уж подступ к описанию этой вечеринки отсылает читателя к Гоголю: «И одевался, и шел я на вечер в великом возбуждении. Как-никак это был тот новый для меня мир, в который я стремился» (Ср. сборы Чичикова на бал к губернатору: «Все постороннее было в ту же минуту оставлено и отстранено прочь и *все было устремлено на приготовление к балу: ибо, точно, было много побудительных и задирающих причин <...>. Самое довольное расположение сопровождало его во все время одевания...*». Ср. еще у Булгакова: «И *точно*, когда я вошел в квартиру, я испытал радостный подъем».)

Гоголевское повествование проникает рассказ Максудова все заметнее — и наконец, заполняет его в момент появления всеми ожидаемого гостя: «И верно: это оказался Измаил Александрович. В передней послышался звучный голос, потом звуки лобзаний <...>. И тут порхнул и смешок и аплодисмент и послышалась поцелуй. Кой с кем Измаил Александро-

впч здоровался за руку, кой с кем целовался пакрест, перед кой-кем шутливо отворачивался, закрывая лицо белою ладонью, как будто слеп от солнца, и при этом фыркал <...>. Пир пошел как-то сразу дружно, весело, бодро <...>. Звон хрусталя ласкал слух, показалось, что в люстре прибавили свету. *Все взоры после третьей рюмки обратились к Измаилу Александровичу.* Послышалась просьба: «Про Париж! Про Париж!» <...> — Еще! Еще! — кричали за столом.

В это время уже горничная в белом фартуке обносила осетриной. Звенело сильнее, уже слышались голоса. <...> Тут хлопнуло в углу, и желтое абрау засветилось передо мною в узком бокале... Помнится, пили за здоровье Измаила Александровича. <...> Пир пошел шире. Уже плыл над столом, наслаивался дым». Это Чичиков в доме полицмейстера: «Браво, остается! — закричали все. — Виват, ура, Павел Иванович! Ура!» — и все подошли к нему чокаться с бокалами в руках». Напомним, что вечеринка в «Театральном романе» устроена «по поводу важнейшего события — благополучного прибытия из-за границы знаменитого литератора» Бондаревского; словцо «остается!» витает над столом, хоть и не высказано, а ирония автора насчет сомнительности повода для торжества укрыта за простодушием рассказчика так же, как и у Гоголя: «Чичиков перечекался со всеми. «Нет, пет, *еще!*» — говорили те, которые были позадорнее, и вновь перецокались; потом полезли в третий раз. В непродолжительное время всем сделалось весело необыкновенно. Председатель, который был премилый человек, когда развеселялся, обнимал несколько раз Чичикова, произнеся в излишнии сердечном: «Душа ты моя! маменька моя!» — и даже, щелкнув пальцами, пошел приплясывать вокруг него, припевая известную песню: «Ах ты такой иэтакой ккмаринский мужик». После шампанского раскупорили венгерское, которое придало еще более духу и развеселило общество. Об висте решительно позабыли; спорили, кричали, говорили обо всем: об политике, об военном даже деле, излагали вольные мысли, за которые в другое время сами бы высекли своих детей».

Не менее ощутительна — опять-таки вплоть до текстуальных совпадений — связь с эпизодом появления Чичикова на балу у губернатора: «Появление его на бале произвело необыкновенное действие. Все, что ни было, обратились к нему навстречу <...>. Чичиков разом почувствовал себя в нескольких объятиях. Не успел совершенно выкарабкаться из объятий председателя, как очутился уже в объятиях полицмейстера; полицмейстер сдал его инспектору врачебной

управы; инспектор врачебной управы — откупщику, откупщик — архитектору... <...> словом, распространил он радость и веселье необыкновенно. Не было лица, на котором бы не выразилось удовольствие или по крайней мере отражение всеобщего удовольствия. <...> Герой наш отвечал всем и каждому и чувствовал какую-то ловкость необыкновенную, раскланивался направо и налево, по обыкновению своему несколько набок, но совершенно свободно, так что очаровал всех». Но каким образом участвуют эти вариации на гоголевские темы в общем замысле романа?

В письме Булгакова Попову воображаемый собеседник («человек с острым носом») вбегает прямо в комнату писателя для того, чтобы участвовать в обсуждении его личной литературной судьбы. В «Театральном романе» слово Гоголя вплетается (то усиливаясь, то затихая) в воспроизводимую Булгаковым иную, отделенную от гоголевского мира, реальность как *равноправное с авторским*. Автор романа ведет диалог со своим собратом, приглашая помериться и жизненным материалом и хваткою в его освоении, — диалог, начатый еще в «Записках на манжетах» и «Дьяволиаде» и заключающий в себе дань уважения «учителю» и почтительный, но не смиренный вызов.

Если вспомнить «бормотанье» булгаковского героя, заблевающего после вечеринки («Я вчера видел новый мир, и этот мир мне был противен. Я в него не пойду. Он — чужой мир. Отвратительный мир! Надо держать это в полном секрете, т-сс!»), то является еще один, более плоский, но, несомненно, также присутствующий в тексте аспект того широкого включения гоголевского материала, которое мы наблюдали. Гоголь становится единственным сочувственным лицом, единственным союзником рассказчика в его столкновении с «отвратительным миром». Он незримо укрывает его «своей чугунной шинелью» (см. еще раз письмо Булгакова Попову), под которой не так слышен шум и веселье все шире и шире идущего «пира». Осваивая этот «чужой мир» гоголевским словом, Максудов находит в себе силы противостоять ему.

Еще в «Записках на манжетах» русская литература предстает как внутренняя опора героя в его сопротивлении алогизму быта. Она является как знак нормы, помогающий опознать нарушение этой нормы, осознать его и противопоставить ему некие ценности, и эта функция ее очевидна и в «Театральном романе».

Функции гоголевского слова в этом романе не исчерпываются этими аспектами; они многосоставны. Именно здесь,

где прямо обсуждаются литературные проблемы современности (ибо в «Мастере и Маргарите» обсуждается иное — как литератор не может войти в литературу), здесь это слово, временами открыто (но не объявлено) включенное в текст и едва ли не повсеместно, где плотнее, где реже, косвенно введенное в повествование, приобретает смысл «старого», но живого, с точки зрения автора, образца. Свободная разработка гоголевского слова в романе сложно соединила в себе самоутверждение автора-рассказчика и утверждение им непрерывности традиции русской литературы. «Классические» гоголевские приемы, цепко схваченные и вольно примененные, сделаны достоянием современности, полемически выдвинуты вперед — как не оттесненные и непревзойденные тою современной прозой, которую читает Максудов, думая о своем втором романе и желая узнать, «о чем они (современники.— М. Ч.) пишут, как они пишут, в чем волшебный секрет этого ремесла» (по верной догадке Г. А. Левинтона, слова «как они пишут» отсылают к сборнику «Как мы пишем», вышедшему в 1930 году: там писатели делились тайнами своего творческого процесса). И этот мотив начинает служить как бы ключом к расшифровке значения сильного гоголевского элемента в «Театральном романе». Ничего не разъясняя, Булгаков самым *способом рассказа* указывает на того, кто стал не только для его героя, но и для него самого живым ориентиром в работе над тем романом, который начат был четыре года спустя после завершения первого («Белой гвардии»), а закончен (но не дэправлен) лишь в последний год жизни.

Последствия многолетнего соприкосновения Булгакова с гоголевским словом для формирования языка романа требуют отдельного описания, которое покажет, среди прочего, как автор «Театрального романа» стремился «переписать» Гоголя, стягивая его периоды, стремясь действительно стать Гоголем сегодня. На этом, по-видимому, основалось (среди прочих причин) напряженное отношение к А. Белому с его стремлением «к самостоятельному в качестве Нового Гоголя — «Гоголя, воскрешенного через 80 лет»¹.

¹ Паперный В. М. Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века (А. А. Блок и А. Белый — истолкователи Гоголя). Тарту, 1982, с. 12. Автореф. канд. дис.

Часть «гоголевских мотивов» в романе перечислена в содержательной работе М. Новановича об одном из литературных источников «Мастера и Маргариты» (Зборник за славистику, 1980, Spoi, 18, с. 121). Среди прочего — важное указание на роль «мага-юрискон-

В ранних повестях Булгакова «серьезная», лирическая струя гоголевской прозы является редко, нешироко. Концовка «Записок на манжетах» («Куда я еду? Куда? На мне последняя моя рубашка. На манжетах кривые буквы. И в сердце у меня иероглифы тяжкие. И лишь один из них я расшифровал. Он значит: горе мне! Кто растолкует мне остальное?!») не подымается до лирической высоты последних фраз «Записок сумасшедшего». «Лирический» конец этот, мимо которого Булгаков проходил в ранних своих произведениях, в романе служит едва ли не одним из истоков описания последнего полета Мастера («Боги, боги мои!» и т. д.): «...*Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!* Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными струями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия, вон и русские избы виднеют. <...> Ему нет места на свете! его гонят!» и т. д. Нелишне отметить, что в одной из редакций романа полет Мастера с Воландом происходит над морем.

В последней главе романа исчезает все *смешное* и остается только *серьезное*. Перемена эта не подспудна — она обпажена в преображении героев, происходящем на глазах читателя: на месте Коровьева-Фагота «теперь скакал, тихо звеня золотой цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом»; «тот, кто был котом, потешающим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажем...» и т. п. Гоголевский смех уходит со страниц романа, но исчезает не навсегда. Спустя полгода после завершения романа автор, будто почувствовав необходимость некоего равновесия, приписывает к нему эпилог, где не просто оживает смех — где он снова воплощается в формах, близких к гоголевским и особенно к эпилогу «Шинели» (переродившийся Варенуха — «значительное лицо»). Еще важнее несомненная, как кажется, связь с «Мертвыми душами» — эпилог представляется нам пародийной (в том смысле

сульты» второго тома в построении фигуры Воланда. Много ярких наблюдений было сделано Б. Б. Вахтиным 29 октября 1981 г. на юбилейных чтениях, посвященных 90-летию Булгакова (организованных Ленинградской писательской организацией), в докладе «Булгаков и Гоголь», которому суждено было стать последним докладом ученого и писателя (Б. Б. Вахтин скоропостижно скончался 15 ноября 1981 г.); кроме прочего, независимо от М. Иовановича (работу которого Вахтин не знал), в нем развернуто было сопоставление Воланда с «магом-юрисконсультантом».

слова, который сближает пародию с перепевом, вариацией) попыткой воссоздания замысла второго тома «Мертвых душ» — герои перерождаются нравственно, завоевывают «всеобщую популярность и любовь» и т. п.

Еще в «Записках на манжетах» характерный булгаковский герой соединял в себе черты некоторых гоголевских героев с чертами личности совсем иного, победительного склада. Быть может, один из главных эффектов «малой прозы» Булгакова 1920-х годов — в явном несоответствии уверенной и глубоко личной позиции и интонации рассказчика и собственного его жизненного положения, в котором этой литературно-традиционной (идущей еще от позиции фельетониста-бытописателя старой школы) уверенности будто бы нет и места: ведь герой «Записок», «Богемы» или «Необычайных приключений доктора» все время демонстрирует читателю зависимость своего существования от превратностей судьбы. И в московских фельетонах-хрониках герой-рассказчик подробнейшим образом разворачивает картину своей неустроенности, подчеркивает неустойчивость тех опор, на которых держится его существование, — и вместе с тем противопоставляет этому свою «энергию, неслыханную, чудовищную... Я не погиб, несмотря на то, что удары сыпались на меня градом, и при этом с двух сторон» («Сорок сороков»).

В герое булгаковской ранней прозы, демонстрирующем личную, индивидуальную судьбу, поставленную один на один с угрожающим самому ее существованию бытом, слились две важные темы отечественной литературы. Одна — это утверждение ценности *любой* человеческой жизни (тема, провозвещенная и разработанная русской литературой XIX века). Другая связана с ценностью творческой (или потенциально творческой) личности. Это — художник, творец, но еще не опознанный, себя не объявивший, однако знающий свою цену и провидящий свое будущее. Тема художника открыто войдет в творчество Булгакова только на рубеже 20—30-х годов (когда она станет заметной в работе целого ряда писателей) — в пьесе и романе о Мольере, в фигуре Мастера, в «Театральном романе», где ранний булгаковский герой-рассказчик явится уже не как *будущий*, а как *свершившийся* писатель, художник, и тем открыто мотивируется узурпация героем *авторского* повествовательного тона. А в «Мастере и Маргарите» повествователь снова теряет обличье героя и возвращается к гоголевскому повествователю, глубоко трансформировав свой образец, но вместе с тем он *удваивается*, воплотившись и в одном из героев, который, тоже будучи ав-

тором романа. бросает ответ своего слова на слово того, кто повествует о нем самом.

В «Дьяволиаде» герой сходит с ума, увидев действительность отстраненным, непонимающим взглядом — как герой гоголевских «Записок сумасшедшего», почувствовавший приближение истины, но не имеющий сил разгадать ее до конца. Но далее, как уже говорилось отчасти, в гоголевскую тему маленького человека Булгаков вводит тему самоутверждения автора. В «Театральном романе» и последних редакциях «Мастера и Маргариты» две эти ипостаси сошлись в одном лице, и вторая, в «Записках на манжетах» и ранних рассказах остающаяся во многом загадочной, оказалась теперь расшифрованной: у Максудова, как и у Мастера, самосознание великого писателя, и именно оно определяет их отношения с действительностью — духовную победу над ней через физическую гибель. Мастер заболевает — но *успев* написать роман, успев запечатлеть угаданную им истину, — повторяя тем самым уже не судьбу героев Гоголя, а судьбу самого творца этих героев.

В 1940 году, составляя через несколько месяцев после смерти Булгакова его первый биографический очерк, П. С. Попов писал, рассказывая о ходе его смертельной болезни: «Жизнелюбивый и обуреваемый припадками глубокой меланхолии при мысли о предстоящей кончине, он, уже лишенный зрения, бесстрашно просил ему читать о последних жутких днях и часах Гоголя».

IV

В. В. БИБИХИН,
Р. А. ГАЛЬЦЕВА,
И. Б. РОДНЯНСКАЯ

*

ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ ЗАПАДА ПЕРЕД «ЗАГАДКОЙ ГОГОЛЯ»

1. Некоторые типичные подходы

В бесспорной славе Гоголя за пределами его родины есть элемент загадки. С неожиданной противоречивостью Гоголь-художник рисуется западному литературному сознанию в качестве фигуры, маячащей то на одном, то на другом эпохальном перепутье классического искусства и вместе с тем находящей свое подлинное место только в сегодняшнем дне. Далее: возможно ли «с того берега» распознать в нем великого комического автора, русского Рабле, Сервантеса, Свифта или Стерна, не живя в юмористической каллиграфии гоголевских образов, в перелпвах его речи как в своей природной стихии? Ведь в сравнении с Толстым, Достоевским и Чеховым — русскими классиками «второго призыва» — Гоголь (как и Пушкин) перемещается в иноязычную культуру с очень большими потерями¹. А между тем он становится в ней все более весомой величиной.

Быть может, им упиваются как вернейшим изобразителем русской жизни былых времен, сохраняющей для будущего свой живописный образ благодаря его перу? Вряд ли, если учесть, что зарубежный читатель черпает эти представления главным образом из «уравновешенных» картин Тургенева, Гончарова, Толстого и, сравнивая их с гоголевскими «карпкатурами», сильно колеблется, признать ли за последними верность патуре. Тогда не взошла ли звезда Гоголя — моралиста и проповедника? Пока для утвердительного ответа оснований недостаточно.

Возможно, Гоголь гипнотизирует своей «странностью» как одна из самых «обескураживающих фигур» в русской литературе², больше возбуждая жгучее любопытство, чем вызывая

¹ См. об этом в особенности: Сорока О. П. Жизнь классики (четыре перевода «Мертвых душ»). — В кн.: Контекст. 1976. М., 1977, с. 199—230.

² McMillin A. Рец. на кн.: Peace R. The enigma of Gogol. Cambridge, 1981. — In: The Slavonic and East European review, vol. 61, n. 3, July, 1983, p. 425.

сердечное понимание. Но само это тревожное любопытство, живущее независимо от разноголосицы подходов и методологий, за кулисами солидного академизма или самодовольного наукообразия, свидетельствует о том, что «проблема Гоголя» становится жизненно значимой и связывается с главными заботами современного культурного сознания.

Обозревая западную «гоголиану», мы попадаем, как правило, в круг профессиональных славистов со специальным (скорее чем живым и целостным) отношением к предмету. Конечно, закономерно, что Гоголь, воспринимаемый прежде всего в словесной материи, больше, чем кто-либо, нуждается в толмачах. И по сравнению с теми же Толстым, Достоевским или Чеховым, — с которыми европейская мысль имела более непосредственную встречу, в результате чего могла порождать идеи универсального размаха, — в случае Гоголя все-таки приходится констатировать известное понижение проблематики. Вдобавок западное гоголеведение крепко держится за однажды выбранные образцы, так что подчас мы из его рук получаем свое же и на сегодня уже «снятое», только с новыми акцентами.

Скажем, мало кто из западных гоголеведов выходит за пределы круга, образованного именами Д. Мережковского, В. Розанова, А. Белого, раннего Б. Эйхенбаума, В. Гиппиуса и, наконец, В. Набокова, издавшего книгу о Гоголе по-английски¹. Эта традиция лишь укрепилась после появления критической антологии, составленной ведущим американским русистом Р. Мэгвайром²: одиннадцать статей или отрывков — Д. Мережковского, В. Брюсова, В. Переверзева, И. Ермакова, Вяч. Иванова, Гиппиуса, Эйхенбаума, Д. Чижевского, А. Слонимского, Л. Штильмана — в переводе составителя. В предисловии к сборнику Мэгвайр склонен преувеличивать нерешенность гоголевской проблемы на родине писателя, намекая на относительность всякого высказывавшегося до сих пор принципиального суждения о нем. «Гоголь объявляется реалистом и фантастом; тонким знатоком человеческого сердца и создателем одномерных персонажей; революционером и реакционером; любителем низменного и жрецом всего прекрас-

¹ Nabokov V. Nikolai Gogol. Norfolk (Conn.), 1944.

² Gogol from the twentieth century: Eleven essays. Select., ed., tr. and introd. by R. A. Maguire. Princeton (N. J.), 1974. Мэгвайр также — переводчик и комментатор известной книги В. Гиппиуса (Gippius V. Gogol. Ann Arbor, 1981), которая, по словам рецензента перевода (Маклина, коллеги Мэгвайра), «давно является библией всякого исследователя, посвятившего себя Гоголю» («Slavic review», Berkeley, 1982, vol. 4, n. 3, p. 572—573).

ного; патологическим лгуном и честнейшим анатомом человеческой природы; самоутверждающимся честолюбцем и приносящим себя в жертву страдальцем; типичным русским и типичным малороссом; узким националистом и носителем вселенского духа; пустым балагуром и трагическим поэтом»¹.

Мэгвайру видятся три этапа освоения Гоголя в России. В первом, прижизненном, он выделяет центральную тему дебатов — «верность изображения русской жизни». С точки зрения одних, сообщает американский автор, гоголевское искусство являлось вернейшей копией с оригинала; другие же утверждали, что отсутствие благообразных элементов в гоголевском искусстве только доказывает, что оно не реализм, а низкая карикатура. Белинский, по Мэгвайру, возвышался над обеими крайностями, когда рассматривал художника как социального критика, стремящегося продемонстрировать разрыв между действительным и идеальным миром, вызвать своим «смехом сквозь слезы» гражданское негодование и приблизить общественные реформы. Белинскому же как главной фигуре «первого периода» Мэгвайр приписывает, в связи с реакцией на «Выбранные места из переписки с друзьями», инициативу расчленения образа Гоголя. «Тут был настоящий раскол между двумя ликами творца. Один Гоголь выступал гением искусства и соответственно служил возвышенным, гуманистическим (и политическим) идеалам; другой, мыслитель, демонстрировал недостаток интеллекта, здравого смысла и даже пристойности, и потому его следовало сбросить со счета при рассмотрении художественных достижений первого»². Тезис о «двух Гоголях», по словам Мэгвайра, оказался самым стойким из расхожих мнений о писателе.

Белинский укорял Гоголя за отказ от интуитивного художнического дела ради чужеродной задачи учительства, и не вполне корректно приписывать критику концепцию принципиальной раздвоенности художника на изобразителя и идеолога. Впрочем, к эссе Мэгвайра следует отнести как к продукту не теоретизирующей, а проводящей мысли. Мэгвайр напоминает о том, что никем, включая самого Гоголя, до конца не засыпана биографическая и идейно-жанровая пропасть между автором «Ревизора» и «Переписки с друзьями». «Мало изученной, — пишет он, — осталась подлинная связь этих двух миров, связь, которая состоит не в переводе идей

¹ Gogol from the twentieth century..., p. VIII.

² Maguire R. The legacy of criticism.— In: Gogol from the twentieth century..., p. 11.

из одной системы в другую, но коренится... в создавшем их едином творческом воображении»¹.

Следующий этап русского гоголеведения — «этап Чернышевского» Мэгвайр прямо противопоставляет «этапу Белинского», выделяя момент смены «двух Гоголей» на одного, всегда одушевленного горячею неизменною целью — мыслью об исправлении «общественных недостатков»², но, естественно, ограниченного условиями своего времени. И только XX век, то есть третий этап осмысления писателя, давший «сдвиг на передовых позициях — в воззрениях на гоголевский реализм»³, радуется американского ученого разнообразием и оригинальностью подходов к «непонятому» Гоголю. В качестве бросивших вызов защитникам Гоголя-реалиста Мэгвайр называет С. А. Венгерова («Гоголь совершенно не знал русской жизни», делал ошибки в описаниях провинциального быта, смотрел на Россию глазами иностранца⁴) и В. В. Розанова (Гоголь, создатель не живых лиц, а «восковых фигурок», на деле скорее воспитывал у русских читателей отвращение ко всему действительному⁵). Очередной вехой на новом пути Мэгвайр считает «гоголевский манифест» символистов — юбилейный номер журнала «Весы» за апрель 1909 года, эпиграфом к которому, по мнению автора, могут послужить слова Андрея Белого: «Мы еще не знаем, что такое Гоголь». Наступило время Гоголя — «мечтателя, фантаста», визионера со страстью к гиперболам (каким он встает из напечатанной в «Весах» статьи В. Брюсова «Испепеленный»).

Однако на передний план американский литературовед,

¹ Maguire R. The legacy of criticism..., p. 51.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., в 15-ти т., т. IV, 1948, с. 640.

³ Maguire R. The legacy of criticism..., p. 16.

⁴ См.: Венгеров С. А. Писатель-гражданин: Гоголь. — В кн.: Гоголь Н. В. Собр. соч., т. 2. Спб., 1912, с. 123—139.

⁵ Оценка Гоголя Тургеневым и Достоевским, существенная для посмертной судьбы писателя в России, вообще не останавливает внимания Р. Мэгвайра. Этот неоправданный пробел отчасти восполняется недавней статьей известного американского специалиста по Достоевскому Р. Л. Джексона «Два взгляда на Гоголя и критический синтез» (Jackson R. L. Two views of Gogol' and the critical synthesis: Belinskij, Rosanov and Dostoevskij. — «Russian literature». Amsterdam, 1984, vol. 15, n. 2, p. 223—242). Автор видит в «Бедных людях» (привлекая и позднейшие мысли Достоевского о Гоголе) художественно воплощенный комментарий к особенностям гоголевского искусства, учитывающий исторически конкретную правдивость гоголевских «отрицательных типов» (точка зрения Белинского), но при этом уже ставящий вопрос об «односторонности» этих типов и о духовно-нравственной красоте русского человека.

из симпатий к соответствующей методике, выдвигает русскую формальную школу, «которая сделала Гоголя своим любимцем» и тоже занималась пересмотром вопроса о реализме гоголевского искусства.

По сделанной Мэгвайром выборке из русских авторов XX века можно заранее догадаться и о раскладе среди подходов к Гоголю в текущем западном литературоведении. Социально-исторический анализ находится в явном дефиците. Социологический примитивизм В. Переверзева числится в качестве наиболее корректного образца такого анализа или, при недружелюбном отношении, служит поводом к пародированию. (Так, С. Карлинский, будучи сам приверженцем крайне примитивного фрейдизма, с видом превосходства пронизывает: «С появлением русской марксистской критики «Женитьба» была положена на соответствующую социологическую полку, которая оказалась, пожалуй, даже более упрощенческой, чем взгляды на пьесу в XIX веке: в Агафье теперь увидели символ новорожденного капитализма, пытающегося одолеть феодализм — Подколесина, но встречающего определенное сопротивление»^{1*}.) Не приходится считать социологически перспективными и мимоходом брошенные слова А. Труайя (автора известной биографии Гоголя на французском языке) о том, что создатель «Вечеров на хуторе близ Диканьки» «как бы не замечает крепостничества, его совершенно не шокирует произвол самодержавия» и поэтому «читатель, закрывая книгу, не задается ни одним социальным вопросом»^{2*}, — или о том, что в глазах позднего Гоголя крепостное право было почтенной и полезной традицией, но в «Мертвых душах», показывая «животную глупость мужиков и патриархальную бестолковость хозяев, он тем самым выносит приговор общественному строю России»^{3*}. К этому же разряду относятся банальности М. Брауна, в целом солидного западногерманского биографа Гоголя, — вроде тех, что в личности Чичикова предугадан «тип беспардонного капиталистического дельца в его авантюрном варианте»^{4*}.

Более любопытны соображения о социальной позиции Гоголя, принадлежащие Р. Мэгвайру и американской исследовательнице Р. Собел, автору недавней монографии о «Вы-

¹ Karlinsky S. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.), L., 1976, p. 67. Перевод В. Никитина. (Материалы, отмеченные звездочкой, подготовлены референтами ИМЛИ АН СССР).

² Troyat H. Gogol. P., 1971, p. 106. Перевод В. Ерофеева.

³ Ibid., p. 371—372.

⁴ Braun M. N. W. Gogol: Eine literarische Biographie. München, 1973, S. 183 Перевод С. В. Рожновского.

бренных местах из переписки с друзьями»¹. Комментируя консервативный утопизм «Переписки» в том смысле, что взгляды Гоголя в течение его жизни не претерпели существенных перемен и негодующая реакция общественности на последнюю гоголевскую книгу явилась лишь следствием «крушения мифа» о «передовом» Гоголе, Мэгвайр вместе с тем замечает: «Эта книга была на свой лад столь революционна, как только мог мечтать о том Белинский, но путь Гоголя не был его путем»². Собел заходит еще дальше, возводя главный пафос «Переписки с друзьями» к влияниям на Гоголя современного ему западного утопического социализма. Подобная точка зрения, будь она убедительно продумана, могла бы оживить социально-исторические подступы к Гоголю, но в настоящем виде оригинальность такой заявки существует за счет ее малой обоснованности. По-видимому, можно согласиться с ламентацией Мэгвайра, что «социологический анализ» Гоголя не получил на Западе удовлетворительного развития.

Зато в первые десятилетия нашего века писателя охотно подвергали бесцеремонному психоаналитическому обследованию. (Как известно, одним из застрельщиков подхода к текстам Гоголя как к кладезю символов бессознательного оказался опять-таки русский, фрейдист-литературовед И. Ермаков, ныне знакомый у нас только специалистам, а на Западе канонизированный в пределах этого направления.) Вообще говоря, фрейдистская волна в литературной Европе сравнительно быстро спала. Так, автор работы о восприятии русского писателя во Франции Х. Штольце³ свидетельствует, что несостоятельность психоаналитической интерпретации Гоголя как невротика была понята здесь довольно быстро. Однако в США мы сталкиваемся со сравнительно новыми образцами этого мистифицирующего метода. Х. Маклин и уже упоминавшийся С. Карлинский стремятся — первый в небольшом докладе, второй в пространной книге — уложить весь литературный и духовный путь Гоголя в схемы аномально складывающейся эротики. Маклин посвящает свои размышления анализу повестей «Миргорода» в связи с «бегством Гоголя от любви»⁴. Пока он, пользуясь общезначимым язы-

¹ Sobel R. Gogol's forgotten book: «Selected passages» and its contemporary readers. Washington, 1981.

² Maguire R. The legacy of criticism..., p. 10.

³ Stolze H. Die französische Gogolrezeption. Köln; Wien, 1971.

⁴ McLean H. Gogol's retreat from love: Toward an interpretation of «Mirgorod». — «Amer. contributions to the Fourth International Congress of Slavists. Moscow. Sept., 1958». 's-Gravenhage, 1958.

ком жизненной реальности, заявляет: «Символический переход от любви к нелюбви, или скуке¹... фактически составляет одну из ведущих тенденций на протяжении всей литературной деятельности Гоголя»², — это можно воспринять в качестве спорной и нуждающейся в оспаривании, но законной психологической гипотезы. Однако когда гипотеза эта переводится на кондовый язык психоаналитических концепций и мы узнаем, что у Гоголя налицо «регрессивное развитие либидо», вместо «нормального формирования Эдипова комплекса», и что с этой точки зрения четыре повести «Миргорода» — это четыре регрессивные фазы, знаменующие движение от более зрелого к более инфантильному выбору «сексуального объекта», — то мы теряем интерес даже к тем наблюдениям автора, которыми он обязан не фрейдистской схематике, а собственному здравому смыслу.

Около двадцати лет спустя после «медицинского заключения» Маклина Карлинский предпринял эскалацию сексопатологического разоблачительства. Достаточно сказать, что сам автор описывает свою задачу по анализу гоголевских текстов как «разгадывание сложной символической шарады на сексуальные темы»^{3*}, и орудием ему служит методически применяемая низкопробная подозрительность. А религиозно-проповедническую стезю писателя Карлинский считает способом компенсировать неудачу своих неестественных поползновений⁴. Фрейдистские мотивы остаются общепринятыми в рядовых академических работах по частным вопросам, входя в число стандартных признаков учености. Например, один из американских русистов, касаясь кульминационного эпизода повести «Коляска», когда герой прячется от гостей внутри своего экипажа, не может удержаться от того, чтобы не перетолковать это бегство с его кошмарным конфузом как

¹ Вступительная и заключительная фразы «Миргорода»: «Я очень люблю...» и «Скучно на этом свете, господа!» — таковы, по Маклину, положительный и отрицательный полюса лирического напряжения в рассматриваемом цикле повестей. Пока панорама залита жарким украинским солнцем, замечает автор, в ней присутствует эротика, и она изображается с энтузиазмом, пусть даже ироническим. Но по возвращении повествователя в Миргород он видит мрачную дождливую картину, которая предвещает «всеобъемлющую скуку», то есть отказ Гоголя от любви в какой бы то ни было форме.

² McLean H. Gogol's retreat from love..., p. 1.

³ Karlinsky S. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol..., p. 71.

⁴ «Именно после того, как провалились планы его пожизненного союза с Языковым, Гоголь начал систематически вставать в позу религиозного пророка, находящегося в непосредственном контакте с ~~волей~~ небес» (Ibid, p. 240).

подсознательную глубинную тягу к возвращению в материнскую утробу. Такие бродячие мифологемы «остаточного» фрейдизма часто заменяют проникновение в конкретную художественную ситуацию.

Обрастая мифологическими и символическими наслоениями, фрейдистская интерпретация переходит в «экзистенциальный» психоанализ, который стремится изобличить «тайное» внутреннего мира, не сводя его, однако, к элементарным физиологическим стихиям. Ч. Бернхаймер (опять-таки американец) проецирует жизненный мир «Шинели» на личность ее творца, с тем чтобы вывести наружу то, что он считает сквозной психологической тактикой Гоголя: поиски уединения путем «смены масок»^{1*}. При этом он старается применить доктрину левого «контркультурного» психиатра Р. Д. Лэнга, рассматривающего патологию личности как ее законный, хоть и подсознательный, протест против «ненормального общества». Такого рода произвольные упражнения на первых порах останавливают удивленное внимание, но потом оставляют нас — в лучшем случае — с пустыми руками.

Религиозно-метафизический взгляд на Гоголя, как уже было упомянуто, имеет своих «отцов-основателей» в лице русских мистико-философских эссеистов. Одна их ветвь занималась феноменологией зла и «чертовщины» у Гоголя, втянутого, согласно этому взгляду, в роковой демонический круг. Это, конечно, отчасти Розанов и главным образом Мережковский, автор книги «Гоголь и черт», но преломленные в западном литературном сознании через обширный очерк о Гоголе В. В. Набокова, где, в духе присущего автору «Приглашения на казнь» гностического отращения к материи, зло у Гоголя отождествляется с массивной земной реальностью, а избавление от него — с прорывом в иной, «звездный» план бытия. Набокову вторит Ф. Рав на языке перекочевавшего в послевоенную Америку экзистенциализма: «Современники не заметили в Гоголе фантастической широты его юмора и его способности выходить за пределы ограниченной социальной тематики силою завораживающего и поистине метафизического пафоса таких непревзойденных творений, как «Шинель». Ведь Башмачкин, мелкий чиновник-переписчик... вырастает

¹ Bernheimer Ch. Cloaking the Self: The literary space of Gogol's «Overcoat». — P.M.L.A., Menashe, 1975, vol. 90, n. 1, p. 53—61. Об «уклончивом гении Гоголя» немало говорится в сборнике критических статей, специально посвященных «Шинели»: Gogol's «Overcoat»: An anthology of critical essays. Ed. by E. Trahan. Ann Arbor: Ardis, 1982. 105 p.

до фигуры намного более внушительной, чем простая жертва несправедливой социальной системы. Он — всевременный символ человечества *in extremis*, образ человека бездомного не только в обществе, но и во вселенной¹.

В связи с этим кругом мыслей назовем статью известного американского исследователя русской литературы В. Терраса «Набоков и Гоголь»², где Гоголь изображается как «метафизик небытия», проникающий в преисподнюю область «пустого и полого» и выражающий свой неопишуемый опыт в антропоморфных формах. Террас видит гоголевский мир расположенным вдоль вертикальной оси, по которой творческий дух писателя совершает не только нисхождение, но и восхождение к идеальной полноте бытия³.

Реабилитация Гоголя-проповедника и стремление доказать неразрывность «двух Гоголей», общность художественных и учительных целей писателя, «постоянство веры и убеждений» Гоголя с ранней юности — становятся темой диссертации западногерманской исследовательницы Х. Шрайер, ученицы гейдельбергского профессора Д. Чижевского. Дав своему труду название: «Религиозная картина мира у Гоголя и его литературное творчество: К вопросу о противоречии между искусством и тенденцией»⁴, немецкая славистка утверждает, что подобного противоречия для писателя, по существу, не могло быть. Шрайер ставит вопрос о связи между романтизмом Гоголя и «средневековой» окраской его мирозерцания. С одной стороны, она отмечает его благочестивую осведомленность в сочинениях христианских учителей веры, но с другой — считает гоголевский «мистицизм» «восставшем против окаменевшей в условностях, поверхностной религиозности того времени»⁵ и сближает «радикальные эсхатологические и экзистенциальные воззрения» Гоголя с романтичес-

¹ Rahv Ph. Gogol as a modern instance.— In: Rahv Ph. The myth and the powerhouse. N. Y., 1965. p. 103.

² Terras V. Nabokov and Gogol: The metaphysics of Non-being.— In: Poetica slavica: Studies in honour of Zbigniew Folejewski. Ottawa, 1981, p. 191—196

³ При этом Террас ссылается на вдохновенные соображения Вяч. Иванова статью Г. Снайдера «Парящие образы в «Мертвых душах» Гоголя» (Snyder H. Airborne imagery in Gogol's «Dead souls».— «Slavic and East Europ. J.», 1979, vol. 23, p. 173—189), где демонстрируются изобразительные символы порыва ввысь и их принципиальное место в гоголевской поэме.

⁴ Schreier H. Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk: Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. München, 1977.

⁵ Schreier H. Gogol's religiöses Weltbild..., S. 19.

ким христианством его ровесника Кьеркегора (в судьбе обоих мыслителей ей видятся важные параллели).

В сходном ключе, насколько можно судить по краткой рецензии в «Canadian-American Slavic studies», за 1981 год¹, написана книга Дж. Зелдин «Николай Гоголь в поисках красоты»², где автор пытается продемонстрировать единство между эстетическим идеалом, религиозными взглядами и национальным чувством Гоголя. Но хотя ввиду намечающегося перемещения интересов от психологической подоплотной к извлечению «духовных уроков» число подобных работ на Западе, видимо, будет расти, ни это, ни какое-либо другое направление гоголевских исследований не может конкурировать по влиятельности и прочному захвату позиций с идущим от формализма структуралистским подходом и совмещающейся с ним «новокритической» герменевтикой в стиле «пристального чтения».

Гоголь — при его уклончиво-игровом и вместе с тем художественно-абсолютном слове — продолжает по почину Б. Эйхенбаума³ оставаться полигоном для отработки опознавательных формул этого «сдвоенного» направления. Во-первых, даже в добротных монографиях (например, у вышеупомянутого М. Брауна) до сих пор считается хорошим тоном воздавать формалистам 20-х годов сверх всяких заслуг, уверяя, что, пока они не принялись за «Шинель», «настоящие достоинства» Гоголя пребывали для мира под спудом. Во-вторых, «языку Гоголя» во многих интерпретациях предназначается роль единственной темы, единственного героя и единственной реальности, занимавших писателя. Можно считать едва ли не общим местом рассуждение английского русиста де Йонга: «Подобно тому, как в «Ревизоре» один герой — смех, в «Мертвых душах» один положительный персонаж — сам язык Гоголя»^{4*}. «Искусственная реальность языка» (которая, по де Йонгу, служила Гоголю главным компенсирующим средством в его будто бы бесплодных поисках позитивного) перекликается с другим подобным же обозначением: «словесная контрреальность» — ключевым для литературного образа Гоголя, каким он нарисован в труде Д. Фэнгера, одной из ведущих фигур американской русистики. Эта книга — «Творчество Ни-

¹ Vol. 15, n. 4, p. 557—559.

² Zeldin J. Nikolai Gogol's quest for beauty: An exploration into his work. Lawrence (Kan.), 1978.

³ Хотя западные слависты нередко склонны вести формалистическое гоголеведение еще от Андрея Белого.

⁴ Jonge A. de. Gogol.— In: Nineteenth-century Russian fiction Ed. by J. Feknel. L., 1973, p. 25.

колая Гоголя»¹ — получила в прессе похвалы не за некоторые пронизательные штрихи к авторскому облику и авторской драме Гоголя, а за хлесткое повторение старых заповедей формализма: «Форма произведений Гоголя и есть их содержание»; «суверенная независимость писателя от материала»; «темой лучших сочинений Гоголя в конечном счете является их собственное литературное бытие»; «поскребите гоголевский персонаж, и вы обнаружите голую словесную ткань».

Само обращение Гоголя к пошлости жизни, к предметам и людям ничтожным и никчемным — то, что снискало ему славу реалиста и вызывало нарекания его литературных врагов, — Фэнгер хотел бы объяснить его поэтической установкой на «творчество из ничего»²: чем презреннее предмет, тем удивительнее, мол, способность искусства превращать его в драгоценность, в «перл созданья». И даже нехватку жизненного опыта, недостаточное знакомство с бытом провинциальной России (Фэнгер опять-таки ссылается на пашумевшее выступление С. А. Венгерова в 1913 г.), согласно этому взгляду, Гоголь стремился восполнить «лингвистически». Достоевский вносил в записные книжки идеи романов, Толстой — дневниковые заметки, Чехов — сюжетные заготовки, а Гоголь — перечни слов и выражений, редких по употребительности и звучанию. Пародийный ключ к правильному обращению с гоголевским текстом Фэнгер видит в манере чтения, присущей тем персонажам Гоголя, которые самозабвенно погружаются в автономный мир буквенных начертаний, то есть — Петрушке, Акакию Акакиевичу, Чичикову, читающему каждую строчку афиши. Эта своеобразная рекомендация, как читать Гоголя, заставляет вспомнить притчу о правилах эстетической игры из авангардистского манифеста Ортеги-и-Гасета «Дегуманизация искусства»³. Беда малограмотного Петрушки превращена в мандат на квалифицированность: истый ценитель тот, кто остается в пределах «самоотражающейся» (по выражению Фэнгера) языковой реальности, смакуя, подобно Петрушке, технологическую сторону дела. С пониманием искусства как «чистой инструментальности» Фэнгер связывает и гоголевскую иронию, считая,

¹ Fanger D. The creation of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.), 1979.

² Фэнгер переадресует Гоголю фразу, сказанную Л. Шестовым о Чехове.

³ Ortega y Gasset J. La deshumanización del arte.— In: Ortega y Gasset. Obras completas. Madrid, 1950, t. 3, p. 353—428. На русском языке: Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства.— В кн.: Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. Вып. 2. М., 1980, s. 111—158, см. особенно с. 117.

что природа ее — стилистическая (игра слов), а не интеллектуальная (игра ума) и что всего ближе она подходит под определение Р. Барта (одного из вождей левого французского структурализма): это «вопрос, обращенный от языка к языку». Такой, чисто каламбурный, комизм, по Фэнгеру, торжествует в повести «Нос», которую он педаром выдвигает вперед как декларацию гоголевской эстетики, оттесняя ее в группе петербургских повестей одно из главных размышлений о миссии художника — «Портрет».

Из книги Фэнгера можно убедиться в родстве результатов, доставляемых традиционным формализмом и современным структурным анализом, который развернут автором в разделе «Гоголевская вселенная». Казалось бы, выделение структурных узлов текста должно увести от «словесных приемов» в глубь творческого смысла и душевного мира творца. Но тут-то, в процессе разбора, заключенные в произведении бытие и ценность подменяются произвольным исчислением признаков, сетью взаимоотношений между абстрактными, индифферентными значимостями (движение — неподвижность, неопределимость — узнавание, ускользание — пригвожденность к месту и пр.).

Структурализм любит даже частные свои разработки ставить в пример традиционному литературоведению — как передовую практику рутине. К примеру, западногерманский славист Ф. Дич, выбрав вполне законную, но подсобную тему: «Начало «Сорочинской ярмарки»¹, — видит в этом предприятии (изучении отдельного структурного элемента) новейший и к тому же универсальный путь к постижению художественного предмета.

Параллельно структурализму (и даже несколько ранее) сложилась методика пристального чтения, тоже смещающая исследовательское внимание по касательной, в сторону от жизненного плана вещи: если интерес структурного анализа чаще концентрируется вокруг позиции повествователя, «стратегии его точек зрения» (А. де Йонг), то второй подход занят искусственным домисливанием иносказательного слоя, который в ходе дешифровки заменяет собой непосредственно явленное художником. Своим метафорическим и гиперболическим мышлением Гоголь искушает новокритических толкователей рассматривать его творчество как «гигантский троп» (опять де Йонг), как сквозную метонимию («еда», по А. Обо-

¹ Dietsch V. Der Anfang von «Soročinskaya yarmarka». — «Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen», Braunschweig, 1976, Bd. 213, 1. Halbjahresband.

лепскому, — репрезентация всей жизни и творчества Гоголя^{1*}).

Разумеется, оба подхода часто комбинируются в границах одного и того же поля упражнений, сообщая усугубляя ученое фантазерство. К примеру, французский автор Ж.-П. Вебер, как водится в структуралистских реестрах, насчитывает среди персонажей «Ревизора» ровно 22 модификации «носа» (не был ли в таком случае первым структуралистом сам мапор Ковалев, герой повести «Нос», предполагавший жепиться «ровно» в 42 года?). И тут же под пристальным взглядом Вебера архетипом этого самого «носа» оказывается... «церковный купол»^{2*}.

Врожденный дефект «пристального чтения» явно связан с тем, что оно налагает табу на выход к внеположным произведениям реальности. Экцессы «пристальной» герменевтики, — в частности, почти гротескный ее образец, представленный американцем Дж. Вудвордом, рассматривающим поэму Гоголя как «аллегория порчи русской души»³, — вызывают чуждовольствие среди здравомыслящих славистов. К. Ланц (русист, специалист по П. Лескову) в рецензии на книгу Вудворда⁴ проирирует над характеристикой «Мертвых душ» как «замысловатого лабиринта деталей»⁵ и над предпосылкой автора, состоящей в том, что поэма содержит хитро закодированное сообщение, к которому только теперь подобран ключ. Неумное выискивание символов, по мнению рецензента, ведет лишь к искажению гоголевского произведения⁶.

Английский специалист по русской литературе XIX века Р. Пийс тоже упрекает Вудворда за то, что он превратил «Мертвые души» в «символическую тайнопись». И все же на практике — в своей монографии «Загадка Гоголя»⁷ — Р. Пийс

¹ Obolensky A. Food-notes on Gogol.— Winnipeg (Canada), 1972.

² Weber J.-P. Les transpositions de nez dans l'oeuvre de Gogol.— Nouvelle revue Française, P., 1958, n. 79, p. 108—120.

³ Woodward J. B. Gogol's «Dead souls» Princeton (N. J.), 1978.

⁴ Canadian-American Slavic studies, 1981, vol. 15, n. 4.

⁵ Woodward J. B. Gogol's «Dead souls»..., p. XIV.

⁶ Ланц приводит следующий пример «угаданных» Вудвордом удивительных сближений: чиновник Иван Петрович, мелькнувший в третьей главе поэмы, — Прометей среди подчиненных, но песчинка в присутствии вышестоящих, — объявляется (на основании одинакового отчества!) покойным мужем Коробочки, которого она свела в могилу своим властным нравом.

⁷ Peace R. The enigma of Gogol. An examination in writings of N. V. Gogol and their place in the Russian literature tradition. Cambridge, etc., 1981.

сам не раз оказывается под гипнозом ходовых навыков «пристального чтения», столь же неосновательно, как и Вудворд, сопоставляя разрозненные компоненты. Снова из нечувствия к мере гоголевской инсказательности вытекает аллегоризация и рационализация стихийно-живых деталей. Например, два мотива, вперемешку издаваемые шарманкой Ноздрева: «Мальбруг в поход поехал» и знакомый вальс, — толкуются как две «озвученные» черты его природы: агрессивность и фамильярность...

Мы ограничились беглой описью паличного на Западе литературоведческого вооружения, не ставя своей целью общепублицистическую критику этих методов, поскольку с ними надо разбираться безотносительно к их конкретному объекту (в данном случае Гоголю) что уже, кстати, неоднократно предпринималось). А главное, перед нами здесь стоит скорее положительная, чем «обличительная» задача: обнаружить в западной рецепции Гоголя те напряженные зоны интереса, откуда и к нам могут прийти живые импульсы.

2. Тайна комического зрения

Спор о том, похож ли мир Гоголя на реальный, его Россия — на историческую Россию, его персонаж — на человека как такового, ведется давно, и его источник — не только в исходном разномыслии толкователей, но и в непосредственном удивлении, которое у любого читателя вызывает физиономия гоголевского искусства, вобравшего житейскую пестроту знакомого и вместе с тем почему-то невозможного бытия. Если Булгарин, Сенковский или Полевой отрицали всякое сходство гоголевских изображений с отечественной действительностью, это легко объяснить внелитературными, мещански-официозными интересами их «партий». Когда современник Гоголя — немецкий рецензент первой постановки «Ревизора», наивно сверяя свои впечатления от России с увиденным на сцене, писал: Гоголь дает нам «примеры нравственного падения, которого мы у русских людей этих классов, даже если они живут в глубокой провинции... в действительности уже больше не встречаем¹», — то в этом неприятном замечании заезжего человека уже трудней усмотреть политико-идеологические и сословные мотивы. Проходит столетие, и в гоголевских картинах с еще большей эстетической бесчувст-

¹ Цитируется по: Reissner E. N. W. Gogol' und die natürliche Schule.— In: Reissner E. Deutschland und die russische Literatur: 1800—1848. Berlin, 1970, S. 215. Перевод Е. Владимировой.

венностью ищут чуть не инвентарно-статистического соответствия предполагаемой натуре, а когда такового не обнаруживается, их с удовольствием объявляют *сюр*-реальными: «Земля Украины, может быть, и плодородна, но она не обладает столь буйной, тропической плодовитостью, какую изобразил Гоголь»; «Ни одно имение не могло бы расхищаться в таком масштабе и продолжать функционировать» (о «Старосветских помещиках»); «Никто в XIX веке не осознавал, что то, в чем Булгарин и Сенковский видели порок, на самом деле было... открытием в области творческого воображения, позволившим Гоголю предвосхитить как сюрреализм, так и искусство абсурда»^{1*}. Очевидно, на неуподобляемости гоголевского мира действительно бывшему можно настаивать, руководствуясь очень несхожими социальными и художественными идеологиями, и всякий раз под слоем целенаправленных искажений остается некий осадок неподдельного недоумения.

Отношение искусства Гоголя к реальности описывается с удивительно упорным повторением одного и того же противоречия: гоголевское изображение жизнеподобно, и оно же призрачно. «Гоголь лишь исходит из фактов жизни, но не держится за них» (М. Браун); у Гоголя дается «ложная кажимость, сквозь которую просвечивает истинная реальность» (Х. Штольце); «с одной стороны... видимость атмосферы бытового реализма... с другой... искажение реальности» (А. Оболенский). А. Труайя воодушевленно пишет о том, как Гоголь, вооружась увеличительным стеклом, пристально и сосредоточенно разглядывает каждую деталь, словно забывая об остальных; но страсть к фотографической фиксации образа, придавая вещам галлюцинаторную яркость, в конечном счете словно расплавляет их, и поэтому, чем больше писатель уточняет, тем дальше уходит, по словам Труайя, от достоверности изображения. В общем, за правдоподобием, которое во всех приведенных случаях тщательно подчеркивается, тем не менее почему-то не признается никакой субстанциальной подлинности, заслуживающей наименования реализма. Как будто все выпуклое, осязаемое, яркое, увесистое в прозе Гоголя под пронизательным взглядом должно рассеяться как мираж, обнаружив за собою неузнаваемую космическую панораму.

В англоязычной славистике этот тон задал Набоков, которому хотелось не только развеивать — как ненавистнику материи — гоголевские картины, но и, вслед за Розановым, отмежевать их от тогдашней России. В «Ревизоре», утверж-

¹ Karlinsky S. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol..., p. 67, 167.

дает Набоков, нет никакого изображения действительности; персонажи комедии «это кошмарные фигуры одного из тех сновидений, когда кажется, что мы уже проснулись, тогда как на самом деле мы пока еще только вступили в самую страшную (страшную своей поддельной подлинностью) область сна»¹. О «Шинели» Набоков пишет: герой повести, наспех замаскированный под мелкого чиновника, приходит посетителем из бездонных глубин другого, непривычного, но первопричинного мира, который просвечивает сквозь ткань описываемой повседневности, словно сквозь изветшалое сукно старого капота Башмачкина. «На этом заоблачном уровне искусства, конечно же, литература не озабочена жалостью к угнетенному или обличением угнетателя. Она говорит той тайной глубине человеческой души, где тени других миров проходят, словно тени безымянных и бесшумных кораблей»². Вообще в Гоголе часто предпочитают видеть создателя вечных образов. К. Джакони, автор вышедшей в Чили книги о Гоголе, в патетических тонах пишет: «Башмачкин, хотя он и привязан к обстоятельствам окружающего его мира, замешан на крупице вселенских дрожжей, которые придают этому человеку какую-то вечность, делая его жителем всех времен и позволяя его духу перевоплощаться в создания любой эпохи. Он привязан к своему времени и вместе универсален, как еще пикто после Санчо Пансы, и в любую эпоху и в любом месте всегда будет свой Башмачкин, как всегда будет свой Дон-Кихот и Гамлет»³. Все это, надо думать, справедливо, но по расстановке акцентов чувствуется, что автору только и интересны эти самые «вселенские дрожжи» (которые разве не питаются родной, тутошной почвой?), а о прочем он говорит с безразличноступительной интонацией. На свой манер развоплощает гоголевский мир Д. Фэнгер. По его логике, единственно автономный и полноценный образ в прозе Гоголя — это

¹ Nabokov V. Nikolai Gogol..., p. 41—42. То, что Набоков сорок лет назад набросал быстрым росчерком пера, сегодня повторяется с тяжеловесным педантизмом и притом выдается за новинку. «Мир Гоголя почти исключительно сновидческий; сновидение вторгается в реальность и овладевает ею; передко иллюзорный мир Гоголя — это сон во сне». Так пишет современный автор, именующий свои упражнения сочетанием структурализма с нейропсихологией (Barksdale E. C. *Daggers of the mind: Structuralism and neuropsychology in an exploration of Russian imagination*. Lawrence (Kan.), 1979.

² Nabokov V. Nikolai Gogol..., p. 143, 149.

³ Giacóni C. *Un hombre en la trampa (Gogol)*.— Santiago de Chile, 1960, p. 35. Ср. с аналогичным, но более прямолинейным высказыванием М. Брауна о петербургских повестях: бюрократия здесь — «символ человеческой жизни вообще» (Braun M. N. V. Gogol..., S. 113).

фигура самого повествователя, в чьей речи — в потоке ее — все остальное получает весьма относительную меру бытия, подобно тому как в театре одного актера мир дан безобъемно, лишь намеком, в единоличной передаче исполнителя. Повествовательная манера Гоголя определяется Фэнгером как полумонолог-полурассказ, строящий произвольный предметно-речевой космос, чье соотношение с опытом повседневности остается дразняще невыясненным.

Есть, наконец, чрезвычайно удобный, как бы санкционированный поздними авторскими объяснениями Гоголя способ игнорировать реальное измерение его образов: объявить их проекциями писательской психологии, рожденными не из контакта с миром, а под давлением внутренних конфликтов. Так, норвежец Э. Краг без оговорок утверждает, что Гоголь облек «свои собственные черты в плоть и кровь помещиков-крепостников»¹*. Француженка С. Мельшиор-Бонне, автор статьи о Гоголе в ответственном издании — Большой энциклопедии Ларусс — переубеждает читателя, готового предположить связь между «Мертвыми душами» и русским обществом: «Гоголь извлекает свои карикатуры из собственного подсознания, а ошибается читатель потому, что карикатуры эти до странности жизнеподобны»². Уже знакомый нам английский автор Р. Пийс ищет в жестоких душевных передрыгах Хомы Брута, майора Ковалева и Акакия Акакиевича моменты исповеди, прикровенные личные признания. Искусство, утверждает Пийс, служило Гоголю для «примирения с жизнью» (первоначально он так собирался назвать свою «авторскую исповедь»), но это было «отрицательное» примирение — самоочищение души от преследующих ее демонов, изгоняемых вовне, в изображение социальной действительности³.

¹ Krag E. Nikolaj Vasiljevic Gogol.— In: Russisk litteratur historie. 1700—1970. Oslo, 1974, S. 76. Перевод Л. Еськиной.

² Melchior-Bonnet S. Nikolai Vassilievitch Gogol.— In: La Grande Encyclopédie. P., Larousse, vol. 9, 1974, p. 5469. Перевод В. Никитина.

³ Справедливости ради отметим наличие и таких мнений, согласно которым Гоголь все-таки не изымается из национально-исторической почвы, не разлучается с реальным бытием. Ф. Рав на сей раз даже возвышает голос против такого мэтра, как Набоков: последний, пишет он, «не учитывает плебейской энергии гоголевского гения. А ведь именно это позволило Гоголю достичь радикальной новизны в отборе материала и освоить в качестве изобразительного средства стихию повседневного существования в ее непритязательных и непритязательных подробностях, исключавшихся до того аристократическими литературными условиями в России, как и везде» (Rahv Ph. Gogol as a modern instance..., p. 104).

Странным образом во всех этих суждениях упущен из вида тот ключ, каким, вероятно, и открывается дверь в самобытно-реальный мир Гоголя, ключ, лежащий на глазах у всех, у любого непредвзятого читателя. Это — единая комическая перспектива, в которой располагаются изображаемые Гоголем люди и вещи. Нельзя сказать, чтобы смешное у Гоголя совсем проходило мимо внимания западных исследователей, — они как раз сосредоточены на литературной классификации смеха применительно к его искусству: прония, юмористический взгляд на вещи, комический мимесис, раблезианский смех; причем чаще подчеркивается склонность Гоголя к крайним и опять-таки «ирреальным» формам комического — гротеску и карикатуре. Но когда читаем, что «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — это «лжеидиллия, пропитанная ядом гротеска» (М. Браун), что «Ревизор» — «гротескная трагедия» (он же), что «Мертвые души» — это не роман, а итальянский ренессансный *готтопзо*, род комического эпоса (Дж. Зелдин), что метод обрисовки персонажей у Гоголя представляет собой «утонченный психологический примитивизм» (Д. Фэнгер), — то возникает впечатление: авторы инстинктивно прибегают к «мерцающим», хитроумным определениям гоголевского метода и жанров, чтобы уклониться от прямой встречи с великой проблемой комического изображения как сопутствующего ранним и более вольным типам европейского реализма.

Ведь начиная с античности и включая Ренессанс комическое не только не противоречило реалистическим показателям литературного образа, а, напротив, очень долго было единственной формой подачи материального, бытового, характерологического. Комическое придает реальности необычный наклон, но одновременно несет в себе некую обратную поправку посредством смеха, некий коэффициент условности, позволяющий мысленно вернуть изображение из статуса невероятного в положение естественного и допустимого в жизни. Деформация без комического освещения предстает как жуть, которая гипнотизирует и парализует нас своим уродством и алогической безысходностью. Комизм между тем оставляет непоработанной способность суждения, расковыывая воображение, не обрывает его трезвой связи с реальностью. Разгуливающий по улицам Нос был бы анатомическим кошмаром Сальвадора Дали, если бы не только он, но и владелец его коллежский ассессор Ковалев, и дирижёр Иван Яковлевич, и весь административно-бытовой Петербург не были

целikom перенесены в условную сферу смешного, сквозь которую проступают не надзвездные пространства Набокова, а, наоборот, четкие контуры времени и места. Напрашивается мысль, противоположная тому, как поставлен вопрос во многих западных работах: комизм гоголевского искусства, стадияльно принадлежащего столько же к постромантической, сколько к средневеково-ренессансной эпохе, является не уклонением от реалистической достоверности, а как раз ее залогом (ведь так обстоит дело и с Сервантесом, сопоставления которого с Гоголем¹, к сожалению, слишком редки).

Только найдя для комического сдвига, учиняемого Гоголем над жизнью, приуроченность в большом культурно-историческом времени, можно, по-видимому, ответить на типичные недоумения западных литературоведов: как же могло случиться, что родоначальником русской художественной прозы XIX века, всемирно прославленной своим психологическим реализмом², оказался такой склонный к гротеску и словесной игре писатель, такой эксцентричный изобразитель как бы лишенных психологического измерения недочеловеков, каким представляется Гоголь. Ощущение недостаточности, ущербленности «низкого» и житейского — главный источник смеха у Гоголя — естественным образом предшествует зрелому психологическому роману и даже подготавливает такой роман, где и совершается искомое «серьезное» восполнение жизни, но уже не в исключительных, героизированных ее образцах, составлявших предмет прежней высокой классики, а на демократическом, массовом полюсе³. Разрушительные же, распыляющие бытие формы комизма, которые теперь нередко примериваются к Гоголю, действительно не могли бы проложить дорогу полноценному психологическому реализму и возможны лишь как спутники его сравнительно позднего кризиса на переломе веков.

Именно в эту кризисную эпоху, в России утверждается (укоряясь потом, как мы видели, на Западе) особая трак-

¹ Эта аналогия, кажется, импонировала самому Гоголю. Ср. в «авторской исповеди»: Пушкин «привел мне в пример Сервантеса, который... если бы не принял за Донкихота, никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями...» (VII, 439 — 440).

² Мысль Вирджинии Вулф (а одновременно и Д. Лоренса): «Душа — главная героиня русской литературы», — давно уже стала трюизмом для западного читательского сознания.

³ Этот путь от «Шинели» к «Бедным людям» неоднократно анализировался.

товка гоголевского человека, сфокусировавшая спор о достоверности гоголевского зрения. Напомним, что, по Д. С. Мережковскому, в глаз Гоголю — словно андерсеновскому Каю — попал волшебный осколок дьявольского зеркала, и это предопределило его недобрый, искажающий взгляд, под которым действительность теряет стройность и лад, а человек превращается в чертову куклу. По следам этих мыслей на Западе пошло представление о дегуманизирующей антропологии Гоголя: «не любя себе подобных» (А. Труайя), скрывающая за своими насмешками глубокий пессимизм в отношении человека (С. Мельшиор-Бонне), Гоголь был занят «изображением мертвецов, обладающих видимостью жизни» (Х. Штольпе), «усечением и приближенным человеческого» (Дж. Джерард); люди у него — «недочеловеки, занимающие своим ничемным существованием место, где высшим смыслом бытия требовалось бы что-то совершенно другое» (А. Труайя). В персонажах Гоголя усматривается, как правило, автоматизм, механистичность, подчиненность манипулирующей воле творца. «Роковая ошибка Гоголя состояла в том, — пишет Д. Фэнгер, — что он доверился замечанию Пушкина относительно своего, основывающегося на наблюдательности, дара «угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего как живого». Такого никогда не было. Вопрос состоял не в точности зарисовки. Это был дар к созданию все новых занятых сувениров из коллекции «мертвых душ»¹.

Вообще, к Гоголю-художнику крайне редко прилагается слово «психолог», и когда Р. Пийс, стремящийся установить определенную связь Гоголя со средневековым искусством, пользуется формулой Д. С. Лихачева «психология без психологии»², характеризующей метод изображения человека в древнерусской литературе, он заставляет задуматься. Действительно, формула эта остроумно указывает на возможность обрисовки внутреннего мира косвенным путем — через внешние и даже вещные обозначения и символы, в чем, казалось бы, и состоит важная черта, роднящая Гоголя с ранними литературными эпохами (о каковом родстве уже говорилось). И все-таки, пожалуй, у Гоголя психология обходится без привычных для нас более поздних форм психологического анализа прежде всего по законам комического, которое может

¹ Fanger D. The creation of Nikolai Gogol..., p. 189.

² Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1979, с. 77.

быть занято душой, и даже специально ею, но душой недостаточной, не возвысившейся до полноты человеческих данных и через то способной вызывать смех.

Гоголь представлен в роли психолога с особыми задачами в упомянутом ранее философском труде Х. Шрайер. Писатель видит в человеке неудовлетворительную данность и одновременно прозревает в нем чаемую целостность — этот подход охарактеризован западногерманской исследовательницей как *негативная* (или прописческая) *антропология*. «Поэзия, — пишет Шрайер, — стоит перед задачей, с одной стороны, обязательно показать идеальное состояние, но, с другой, — сделать это так, чтобы не утрачивалось присутствие действительной реальности, к которой предстоит приложить мерку идеала... Смех сталкивает реальность лицом к лицу с утопией, отчего идеал, который, будучи непосредственно введен в реальное изображение, остался бы «двухмерным», невоплотимым, приобретает «доходчивость»; т. е. смех неким косвенным путем все же преодолевает разрыв между противоположностями, примирить которые на рациональных путях было бы невозможно»¹.

По словам Шрайер, ссылающейся здесь на авторитетный для Гоголя источник — сочинения Ефрема Сирина, извечный комизм «падшего человека» состоит в перепаде между самоощущением и наличным положением: в том, что, будучи связан дьяволом, человек мнит себя свободным, шатаясь без опоры — полагает себя парящим и в результате не попадает в абсолютную точку ориентации, «как пьяный ключом — в замочную скважину»². Подмечающий эту несообразность смех обходным путем указывает, что «шаткому» человеку надо искать прочное основание не внизу, куда его и так пригибает повседневная обыденность, а сверху, в не обозначенном прямо абсолюте. Шрайер, как видим, решила преодолеть иперцию взгляда на сообщество гоголевских героев как на «царство мертвых», управляемое одними механическими законами. Она не без успеха показала неизменную апелляцию творчества Гоголя к нашей памяти об идеале. Но ради этого ей невольно понадобилось представить обитателя гоголевского мира без его специфической отрицательной доминанты. Он оказывается носителем «среднечеловеческих» страстей и заблуждений, в границах и размерах, привычных для нашего житейского опыта. Опутанность страстями, с точки зрения

¹ Schreier H. Gogol's religiöses Weltbild..., p. 120.

² Ibid, S. 121.

Шрайер, — это главное зло в антропологии Гоголя, и смех разрывает паутину страстей (характерно, что образ «незримых миру слез» так ни разу Шрайер и не потребовался).

Но Гоголь знал, что делал, когда и смеялся, и плакал при взгляде на своих «странных героев». В чем же может состоять их «странность», пзумлявшая самого их творца? Непосредственное впечатление от этих существ подсказывает, что в их лице мы встречаемся не с «чудовищами Фрапкенштейна», не с заводными куклами или самодвижущимися истуканами и вообще не с характерным для литературы романтиков демонизмом человекоподобных машин, а с теплокровными и, значит, в каком-то смысле одушевленными созданиями. Гоголь между тем говорит о мертвепости их душ и о мертвепости складывающейся вокруг них жизни. «Мертвая душа», «безжизненная жизнь» — необходимо найти феномен, который в художественном бытии удовлетворял бы условиям этой, по видимости невозможной формулы. Искомым ответом может стать образ человека, подобосущного животному. В механическом материализме XVIII века, как и в современном бихевиоризме, делались попытки приравнять животное к машинообразному устройству, однозначно отвечающему на сигналы извне. Но Гоголю совершенно чужд такой взгляд на живое: его комический бестиарий в «Мертвых душах» — маниловский петух, Дон Жуан, много потерпевший «по известным делам волокитства», но духом не падающий; псы-концертанты в поместье Коробочки, с чувством ведущие каждый свою партию; чичиковская тройка, конская артель, где соседствуют усердные трудяги и лукавый ленивец, — это компания норовистых, смекалпстых и предприимчивых тварей, наделенных радующей нас «животной душой». Однако этот «бестиарий» входит у Гоголя как бы в единый животно-людской коллектив («от дворовой девки до дворовой собаки», VI, 244), и там, где бессловесный скот выглядит предельно живым, человек, ограниченный теми же характерными атрибутами, предстает в мертвящем свете.

Еще Шевырев обратил внимание на анималистские аналогии у Гоголя и интерпретировал персонажей поэмы в аллегорически-басенном духе. В наши дни Р. Пийс рассматривает эти уподобления как одну из усвоенных Гоголем черт средневековой поэтики. Но, как нам кажется, сходство человека с животным проводится у Гоголя не по логике басенного олицетворения темпераментов и пороков, а по логике комической гипотезы: что случилось бы с человеческой душой, если бы она не была одухотворена, проникнута духовным пачалом?

Психологию такой, впавшей в животность, души Гоголь знает и чувствует несравненно — освещается ли она юмором невинности, как бы дальним отблеском духа, в «Старосветских помещиках» и «Шинели» или целиком отдана в смехотворное услужение телу, как это происходит с помещиками из «Мертвых душ». Бездуховная душа, художественно полагаемая Гоголем, — это душа, редуцированная к принципу удовольствия и принципу среды. Даже язык, исключительный атрибут человека, призванный оформлять в нем духовное, идет здесь на потребу однообразным телесно-рефлекторным жестам по элементарной схеме «стимул — реакция» (скажем, в сцене шашечной партии между Чичиковым и Ноздревым). Гоголевский заповедник людских экземпляров стал бы отрадой для убежденного бихевиориста — если бы не был смешон, да и плачевен. Окинув взглядом историю новейшей литературы, мы можем найти примеры той же концепции человека, но принимаемой за само собой разумеющуюся и единственно реалистичную норму существования. Каким бы произвольным ни показалось сопоставление человеческой ситуации у Гоголя с таковой же у психологического детерминиста Пруста или социального детерминиста Драйзера, на деле эти антропологические миры различаются не мотивами поведения их обитателей, а лишь освещением: у названных писателей — неукоснительно серьезным и потому прозаически-безыдеальным, у Гоголя же — комическим и потому поэтически указывающим на идеальную полноту телесно-душевно-духовного человека.

Представление о человеке у Гоголя вовсе не так пессимистично и уж тем более не злорадно, как пытались перетолковать на исходе прошлого века. Животное начало души, смешное и плачевное в своей антропологической недостаточности, в своем отрыве от духовных, облагораживающих свойств, еще не грозит, однако, необратимым искажением личности, не закрывает путей к совершенствованию. Люди у Гоголя не испытывают недовольства собой (знаменитая «пошлость пошлого человека» — пошлость души без духа), но они не вынашивают и адской злобы. На Западе, как правило, мало чувствительны к тому, что в гоголевских персонажах, при всем их удалении от идеала личности, есть своеобразное богатство: завидное здоровье, веселая чрезмерность сна, аппетита, гостеванья, наконец — изображаемое с комической патетикой, когда речь идет о народных фигурах, — простодушное доверие к судьбе, беспечность и ухарство («Эх, русской народец! не любит умирать своею смертью!»),

VI, 137). Это, даже в самых отталкивающих разновидностях, дает нерастленный тип человека — хотя порой и застывающий по лености своей животно-отяжелевшей души в какую-то скособоченную диковину¹. Если бы о таких «диковинах» писал какой-нибудь модный философ «пра-бытия», он, вероятно, успокоился бы на том, что перед ним хтонические существа, не отделимые от стихийных сил земли и тем оправданные в своей самодостаточности. Но Гоголь мыслил человека как личность, как не сводимое к стихиям лицо². Поэтому не вполне человеческое побуждает его к тревоге, а не к эпическому благодущию. В его комически-негативном зеркале дефектность души отражается в виде физиономии «байбака» и «тюрюка» с дремлющим умом и непробужденным самосознанием, с печатью «человеческой бедности». Однако сама земля, которая произвела этих «байбаков», пусть не «обра́женная» и не ухоженная, являет собой некий архетипический рог изобилия — источник даровых или естественно приумножаемых благ (неоскудевающее имение малороссийских помещиков, картина хлебной пристани и «громадно выглядывающего хлебного арсенала» в седьмой главе «Мертвых душ», VI, 139). В мире Гоголя нет черт скудости, и потому в его человеке, лишенном духовного богатства, все-таки нет черт ожесточения. И хотя по ходу работы над «Мертвыми душами» Гоголю приходило на ум соотнести первый том задуманной трилогии с «адам», получившаяся картина вовсе не отсылает в преисподнюю. Образ безграничного, неогороженного пространства и беспрепятственного движения никак не вяжется с захлопнутой адской клеткой. Он оставляет перспективу благоустроенного космоса для населения этих просторов — для народа с невыявленным еще, но зато и нерастращенным жизненным фондом. Оттого-то в пределах гоголевской России мелькает фольклорно-бытовая фигура «черта» с его вполне одолимыми пакостями, а не романтически-обманная тень лермонтовского «демона» и тем более не опустошительный рой «бесов» Достоевского.

Раздумывая над апокрифической формулой, относимой к творчеству Гоголя: «смех сквозь слезы», — Р. Пийс определяет здесь «смех» как начало средневековое, ритуально-тра-

¹ Одна из подмеченных Гоголем форм этой перекошенности человеческого образа — расплывчато-бабье в мужских персонажах: Манилове, Плюшкине, рукодельничавшем губернаторе. Это опять-таки деформация в сторону размягчения, а не злостного очерствения.

² См. в настоящем сборнике: Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица, с. 180.

диплошное, всепародно-казнящее, свидетельствующее о невычлененности Гоголя из «патриархальной общины», где смех обычно исполняет функцию «социального экзорцизма»¹. Гоголевские «слезы», согласно Пийсу, — начало сентиментально-гуманистическое, идущее от новой чувствительности, новой, постренессансной «слезности». Безжалостная старозаветная сила смеха — элемент у Гоголя основной, провизывающий собой слезы. Это смех не примиряющий, а карающий, «моральная сила, призванная оберегать общественные ценности за счет ценностей индивидуальных»². Вот почему, довершает свою рискованную конструкцию Пийс, «в произведениях Гоголя очень немного истинного сострадания»³.

Пийс тут мало того что некорректен как историк культурного сознания, но и ошибается при соотнесении смеха Гоголя с его идеалом. Гоголевский «смех» не только не противоборствует «слезам», но педагогически взывает к ним как к своему последствию в сотрясенной этим смехом душе читателя или зрителя. С нашей точки зрения, гораздо ближе здесь к истине Д. Фэнгер. По его словам, чисто физические и чисто социальные типы, которые преобладают в гоголевском комическом письме, служат там как бы «негативным идеалом», и в художественную задачу Гоголя входит не столько высмеивание их слабостей и пороков, сколько обнаружение их ущербности — по контрасту с магической яркостью и живостью языка. «Комическая вселенная Гоголя может быть соотнесена с сердечным миром авторских упований, в конечном счете, как озвученный негатив, где все яркое на самом деле черно, и только ритм — таинственная, прихотливая, несравненная поступь повествования — дает знать о преобразующем этот комический мир призмизме»⁴. Гоголь, соответственно четкому резюме Фэнгера, ставит высшие вопросы духа *«не в своем искусстве, а своим искусством»*.

Х. Шрайер формулирует ту же проблему радикально: положительный, идеальный смысл многих произведений Гоголя никак не выражен в их непосредственном содержании, а вынесен за его пределы, в область восприятия. Так, повесть «Нос» — словно бы бессмысленная игра, но содержательная

¹ Тут Пийс ссылается на работу Д. С. Лихачева и А. М. Панченко «Смеховой мир Древней Руси» (Л., 1976). Концепция М. М. Бахтина, связывающая мир Гоголя с народной «карнавальной» культурой, видимо, прошла мимо внимания автора.

² Pease R. The enigma of Gogol..., p. 8.

³ Ibid, p. 9.

⁴ Fanger D. The creation of Nikolai Gogol..., p. 187.

ее суть тем не менее налицо: она должна выразиться в предполагаемой читательской реакции на комизм рассказанного. «Произведение развертывает себя в момент соприкосновения с читателем»¹. Шрайер с ее уникальной, пожалуй, позицией среди западных коллег по-настоящему припирает к сердцу намерение Гоголя воззвать «к прекрасному, по дремлющему человеку» (VIII, 280) и мысль о том, что смех «излетает» из его «светлой природы» (V, 164).

Эти, во многом убедительные, размышления все же страдают очевидным изъяном: Шрайер сглаживает в Гоголе расхождение дидактического и художественного, за которым в конечном счете нельзя не обнаружить разрыв между должным и сущим, преследующий сознание романтика. Связь Гоголя с романтизмом — как комического художника, втайне ориентированного на высокое и прекрасное, — выговаривается им самим в формуле: «восторженный смех» (седьмая глава первого тома «Мертвых душ», VI, 134). Казалось бы, его практическая поэтика смешного мало соответствует этому несколько взвинченному определению. Но Гоголь, как всегда, окольным образом точен. Дело в том, что «восторг» и «смех» у него относятся к двум разным предметам: к идеалу совершенства в душе творца и к видимому миру. «Восторженный смех» принадлежит к богатой многообразными возможностями сфере серьезно-смешного — в ее контрасте с двумя полюсами безнадежной однозначности: с циническим высмеиванием тотальной неленицы мироустройства и с невозмутимо серьезным приятием «железных законов» действительности. «Восторженному смеху» в таком понимании не противопоказана горечь и даже язвительность, хотя он и не переходит в каноническую сатиру, имея своим объектом не столько пороки текущей действительности, сколько общую нехватку в ней высших начал².

И вместе с тем «восторженный смех» чем-то сродни романтической разорванности сознания, отчего вряд ли он способен стать смехом торжествующим. (А ведь Гоголь надеялся

¹ Schreier H. Gogol's religiöses Weltbild..., S. 121.

² К слову заметим, что Д. Фэнгер, следуя в этом вопросе традиции Беллинского, отказывается считать «Ревизора» сатирой и подкрепляет свое мнение остроумной иллюстрацией: образчик сатиры в комедии надо искать не у Гоголя, а у Хлестакова, который в своем письме к петербургскому приятелю дает уездным чиновникам бесцеремонные клички, как будто и меткие, но поразительно однобокие по сравнению с теми исполненными живости лицами, которых мы наблюдаем на сцене.

«посмеяться над чертом».) Достаточно сравнить осязаемый меланхолический осадок от самой игривой «шутки» Гоголя — повести «Нос» с настроением нравственно оправданного торжества, какое умеет внушить Достоевский в «Скверном анекдоте» — не менее гротескной насмешке над самовлюбленным героем-чиновником. У Гоголя комическая перспектива без ущерба для художественности не может быть нарушена введением положительного лица или вдохновительной ситуации. Источник всего позитивного такой художник носит в сердце как мечту о должном, и она прорывается наружу не в пластике лиц и положений, а в лирическом пафосе и утопической проповеди. Достоевский, уверенный, что идеал соприсущ жизни, позволяет себе в отношении осмеиваемого персонажа и более откровенное злорадство, и, с другой стороны, большее милосердие, выводя его за пределы чисто комической стилистики и устраивая ему — без какого бы то ни было художественного диссонанса — встречу с реальным носителем добра (в «Скверном анекдоте» — мать Пселдонимова). Прекрасные слова Белинского о юморе Гоголя: «комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния» (I, 284) — как раз касаются его романтической струны, той тоски, какую наводит на него земное.

Однако это настроение романтизма, общее литературной эпохе, не насыщало потребности русского писателя в искусстве, приближающем жизненное воплощение идеала, что и обнаруживается при сравнении Гоголя с таким общеевропейским эталоном романтического художника, как Э.-Т.-А. Гофман. Этой параллели, которая занимала еще современную Гоголю русскую критику, посвящено капитальное исследование М. Горлина¹, литературоведа, работавшего под руководством выдающегося немецкого слависта М. Фасмера. Горлин многое пересматривает в сопоставлении двух писателей. Он показывает, что, вопреки стойкому мнению о большом содержательном сходстве «петербургских повестей» с созданиями гофмановской фантазии, Гоголь почти не заимствовал сюжетных мотивов и положений у немецкого писателя-сказочника².

¹ Gorlin M. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann. Leipzig, 1933.

² Прямые реминисценции из Гофмана — разве что интрига наброска «Страшная рука» (1830—1833), повторяющая эпизод из «Повелителя блох», и бегство согрешившего художника в монастырь в первой редакции «Портрета», как и в гофмановском «Эликсире дьявола». «Гофманические рассказы Гоголя — не заимствования, а свидетельство борьбы и освобождения» от влияния немецкого писателя (Gorlin M. Hoffmann en Russie.— In: Gorlin M. et Bloch-Gorlina R. Etudes littéraires et historiques P., 1957, p. 195).

При этом Горлин все-таки считает и «Невский проспект», и «Портрет» попыткой перенести гофмановскую сказку-реальность на русскую почву — попыткой «улететь на луну», как говорится в одном письме Гоголя¹. Общее заключено в атмосфере — в подверженности человеческой жизни губительным демоническим силам, которые внезапно вторгаются в повседневность. В «вечном раздоре мечты и существенности» равно живут петербургский художник Пискарев и герои «Золотого горшка», «Принцессы Брамбиллы» или «Повелителя блох». На фоне такого сходства Горлин показывает, что для Гоголя неприемлем гофмановский путь спасения художника в творческой мечте. Так, героям Гофмана неважно, кем на деле является их прекрасная избранница: земная любовь все равно не имеет и не может иметь осуществления; все ее назначение в том, чтобы вдохновить художника-творца. А в «Невском проспекте» Пискарев сразу же становится участником судьбы своей «Перуджиновой Бианки» и гибнет, как только догадывается о непоправимом падении ангела своих снов. Действительность «Невского проспекта», замечает М. Горлин, суровее мира Гофмана, подернутого сказочным флером и озаренного светом волшебной страны Атлантиды.

В «Записках сумасшедшего» Горлин видит дальнейшее расхождение с немецким романтиком, доходящее до спора с ним: еще определеннее, чем в «Невском проспекте», здесь говорится о бесплодии мечты. Крик: «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней!», раздающийся в конце «Записок...», — крик самого Гоголя, как считает вслед за Александром Блоком М. Горлин, — разрывает фантастический гофмановский полумрак лирическим порывом туда, где небо, где лес, где месяц и сизый туман, где море и Италия, где «русские избы виднеют» (III, 214). Приходит «тоска... по действительности светлого преображения, какую Гоголю предстала в «Вечерах на хуторе...» его идеализированная Украина. Он не хочет довольствоваться лишь... игрой собственного воображения, эстетической созерцательностью; он не может утешиться той Испанией, которую каждый из нас и, больше того, каждый петух носит в себе, как это обнаружил Поприщин. Джилио Фава, ассирийский принц Корнелио Кьяппери², счастлив, но Поприщин, Ферди-

¹ 7 ноября 1836 г. Гоголь писал М. И. Балабину из Рима: «Иногда находит минута, когда хотелось бы из среды табачного дыма и немецкой кухни улететь на луну, сидя на фантастическом плаще немецкого студента...» (XI, 180).

² Герой сказочного романа Гофмана «Принцесса Брамбилла», вообразивший себя ассирийским принцем.

наид VII, кричит из своего испанского королевства в глубочайшей душевной пучде»¹.

«Лестница, подставленная Серапионовыми братьями², не смогла заменить поддерживаемую архангелами лестницу Диканьки. Гоголь ближе, чем какой бы то ни было русский писатель... подошел к самому существу гофмановского творчества... к конфликту между мечтой и действительностью, который был глубоко присущ и ему самому, но в заветных недрах души отверг решение немецкого фантаста»³. Отталкивание от Гофмана происходило и внутри самой немецкой литературы. Но если Brentano и Эйхендорф, «страшась поэзии, которая отражает лишь саму себя», противопоставляли гофмановскому спасению в мечте только религию, то у Гоголя против субъективно-фантастического исхода восставали «как религиозность, так и прирожденное русское чувство реальности», «органическое тяготение русского духа к объективности, к осуществлению божественного начала в повседневной жизни, невозможность отрешиться от бытия и искать себе избавление в воображаемом мире», хотя, «стремясь к воплощению заветного идеала в действительности, слишком часто, как это и случилось с Гоголем, преобразователь оказывается тут раздавлен колоссальностью своей задачи»⁴.

Любопытный эпизод книги Р. Пийса посвящен сравнительно поздней попытке Гоголя перестроить свою эстетику таким образом, чтобы искусство не воспаряло романтически над жизненной данностью, а брало на себя ответственную задачу углубления в реальность и ее смысловые основания. Под этим углом зрения сопоставляются две редакции «Портрета». Ранняя редакция, утверждает Пийс, создавалась тогда, когда искусство, стремящееся проникнуть за внешность, вооруженное анатомическим ножом, представлялось Гоголю величайшим эстетическим и даже мегафизическим преступлением. Недостаточность «внешнего», по этой логике, должна быть восполнена не заглядыванием «внутри», а уклончивым полетом лирико-патетической фантазии (как это и получается у повествователя в «Невском проспекте», не дерзающего заглянуть «под шляпку» и за фасад). Грех художника, изобразившего на холсте сатанинского ростовщика, согласно первому варианту повести, состоял в том, что художник углубился в злую натуру, «выкрыл» ее и через образовавшуюся

¹ Gorlin M. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann... S. 78.

² Имеется в виду одноименный роман Гофмана.

³ Gorlin M. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann..., S. 86.

⁴ Gorlin M. N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann... S. 87—88.

цель выпустил антихристово зло наружу, в мир. Глаза ростовщика на роковом портрете одновременно и слишком натуральны и — именно поэтому — супернатуральны, сверхъестественны в зловещем смысле. Во второй версии «Портрета», как считает Пийс, решающим становится не полагание искусству границ, а просвещенность художественного ока идеалом. «Натурализм» (как выразились бы мы на привычном языке) теперь для Гоголя опасен уже не тем, что он вторгается в область недозволенного, а тем, что он в своей безучастности оставляет вскрытую им сферу непросветленной. Тем самым художник ответствен не за предмет, а за метод изображения. Натура, представленная без художественного сочувствия (сопонимания), оказывается наделена призрачной вампирической энергией, несущей зло. Симптоматично, что Гоголь говорит об этом «сочувствии» артиста предмету там, где он раньше говорил о работе воображения, замечает Пийс; если воображение помогало унести от реальности, то артистическое сочувствие, напротив, предполагает попытку проникнуть в нее и ее объяснить. У Гоголя рождается недовольство своими прежними шедеврами комической имитации. Совет, полученный в переработанном «Портрете» художником от отца: «покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль» (III, 135), — имеет заметное сходство с положениями шеллингяно-гегельянской эстетики, которого не было в прежней редакции. «Постигать во всем внутреннюю идею — это поворот фундаментальной художественной процедуры Гоголя на 180 градусов: комическая неудовлетворенность миром, каков он есть, в этом случае обращается в религиозную и политическую философию примирения»¹.

Однако ряд авторов отмечают, что в числе прочих причин Гоголя подтолкнула в сторону религиозной дидактики не столько перемена отношения к действительности, сколько огромные трудности, вставшие на его пути при практическом освоении новых эстетических требований. По словам размышляющего над тем же предметом В. Терраса, Гоголь приготовился изображать действительность в свете идеи, соединяя «конечное с бесконечным», но «изнемог при попытках перевести это стремление в подвиг творческого воображения»². Американский автор подкрепляет свою мысль ссылкой на Вяч. Иванова³, доказывавшего, что Гоголю не удалось аде-

¹ Pease R. The enigma of Gogol... p. 119.

² Terras V. Nabokov and Gogol... p. 10.

³ Террас знаком с работой Вяч. Иванова по антологии Мэргвайра: Ivanov V. Gogol's «Inspector General» and the comedy of Aristophanes.— In: Gogol from the twentieth century... p. 204.

кватное нисхождение от идеала к художественным формам реальности.

Но тут мы вступаем в область споров о духовной и художественной драме Гоголя.

3. «Странный Гоголь!..»

Все в Гоголе, начиная с его юношеских мечтаний о влиятельном государственном поприще и кончая сожжением своей выношенной рукописи и аскетическим уходом из жизни, не может не приковывать удивленного внимания. Человек, который напряжение творческого духа всегда переводил в работу пера, тем не менее оказывается непригодным в героическо-литературной биографии — и возникает повод искать какие-то иные, тщательно, быть может, укрываемые мотивы его поступков. Однако все дело в том, чтобы понять, что именно поддается и даже подлежит выяснению, а что должно сохраниться в своей потаенности — не только потому, что не предназначено для сторонних глаз, но и потому, что принадлежит к принципиально непостижимым глубинам душевного склада. Видимо, надо ограничить себя преимущественно тем знанием о великом человеке, которое он, прямо или косвенно, сам завещал нам.

Между тем в западных исследованиях сферы, где уместна, а где тщетна любознательность, часто разделены противоположным образом: из числа ведущих мотивов личности вычеркивается сознательная духовная работа Гоголя и тратятся усилия на толкование его неверифицируемых психических побуждений. При таком распределении внимания реально присущие Гоголю скрытность, уединенность, «неуловимость» гипертрофируются не без попутной мысли: растворить в чудачествах и странностях внутреннюю логику гоголевских стремлений¹.

Гоголь аттестуется как «самый иррациональный и таинственный русский писатель» (А. Труайя), как «одна из самых эксцентрических и причудливых фигур эпохи» (Р. Мэгвайр). По Д. Фэнгеру, жизнь писателя складывалась в «категориях отсутствия», бегства, ускользания от всякой окончательности. Страсть к мистификациям... Гоголь, меняющий маски (Ч. Бернхаймер)... Гоголь как великий лицедей

¹ По верному замечанию одного из биографов, жизненной задаче Гоголя «можно сочувствовать... или ее оспаривать, но игнорировать ее нельзя» (Мочульский и К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934, с. 5).

(В. Эрлих)... Опыянение фразой (А. Труайя)... При отсутствии респекта к духовному содержанию личности ничто уже не может остановить перед тем, чтобы это своеобразие душевной пластики было представлено как глубокая лжливость. И слово «ложь», действительно, звучит — не однажды. А. Труайя, будучи одним из ведущих биографов Гоголя, заявляет, что «в образе Хлестакова Гоголь довел до апогея страсть обманывать свое окружение»¹. И если Труайя ограничивается выводом о знакомом Гоголю «искусе лжи ради лжи» и его «мифомании», то Х. Мучник судит решительнее: «Гоголь лгал самому себе так же, как и другим, ибо ложь составляла стиль его жизни, сущность его гения»².

Ну а нравственную аномалию нетрудно — в духе привычных психопатологических штудий — перевести в аномалию медицинскую, в серию невротических срывов. Что и делает, к примеру, даже умеренный в этом отношении Р. Пийс. Симптомами невроза, пишет он, пронизана вся жизнь Гоголя, не говоря уже об обстоятельствах его смерти. Таковы: его мнительность относительно своих недугов, его видимая асексуальность, его непрерывные странствия, его судорожные поиски поприща — служебно-государственного, актерского, писательского, педагогического, наставнического; наконец, сожжение рукописей и навязчивые попытки перетолковать прежние произведения. В поисках «психической травмы» у Гоголя (М. Браун) его нередко изображают как существо, вечно гонимое необъяснимым страхом — то ли мистическим, то ли болезненно-маниакальным. По Б. Зелински (ФРГ), экзистенциальный страх — это задний план гоголевского комизма; даже комик он — поневоле: согласно Труайя, он «подбадривает себя, как ребенок в темноте. Чем сильнее страх, тем громче смех»³. С. Мельшпор-Бонне в предельно профанирующем тоне высказывается о молодом Гоголе, распространяя то же представление и на дальнейшие годы его жизни: «Что удивляться непопятливости современников, когда Гоголь был недоразумением для самого себя... Против посягательств извне он прибегает к оружию слабых: к скрытности и проницанию... Он ускользает... лжет с такой же легкостью, с какой дышит... играет роли в различных регистрах, предпочитая, впрочем, напыщенность и сентиментальный пафос... Он расширяет

¹ Troyat H. Gogol..., p. 190.

² Цитируется по: Karlinsky S. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol..., p. 186.

³ Troyat H. Gogol..., p. 104.

свой актерский репертуар, пополняет коллекцию своих прихотей, манер и причуд, которые вскоре, помимо его воли, завладеют его мозгом и начнут обескровливать его, подобно пиявкам... Странный Гоголь! Вот и определились основные черты его характера, которым предстоит затвердевать в течение двадцати лет, пока он не превратится в высохшую мумию: воспринятый с детства страх перед адом, страх перед женщинами... любовь к мистификациям, психоз пораженчества, комплекс неполноценности, связанный с непомерной гордыней и верой в свою миссию. И бегство как единственное лекарство против всех этих болезней...»¹

Быть может, тех, на кого весь этот перечень синдромов производит отталкивающее впечатление, обвинят в желании идеализировать человеческий образ писателя, выбросить из паучьего обихода хорошо известные факты о сложном, отягощенном внутренними конфликтами и малообщительном его характере. Но вся загвоздка в тоне, который, как известно, делает музыку: высокомерно-снисходительная отстраненность этих речей не оставляет Гоголю даже простого человеческого достоинства, не говоря уже об отсутствии уважительной дистанции по отношению к гению или о нехватке сочувствия его драме. Странный Гоголь.— Лживый Гоголь.— Больной Гоголь. А ведь с не меньшим основанием можно было бы назвать «увертливое лицедейство» стыдливой скрытностью, «психоз пораженчества» — обостренным чувством вины и неисполненного долга, «асексуальность» — болезненным целомудрием, «лживость» — фантазерством, часто свойственным людям художественного склада. Поражает безразличие к духовной одаренности Гоголя: его выслушивают не как собеседника, а только как пациента или разглядывают как экспонат.

Что касается борьбы мнений вокруг духовной драмы Гоголя, то, к сожалению, значительная часть авторов рассматривает отношение Гоголя к миру как плод врожденной аберрации, которая придает эксцентрическую остроту его таланту и вместе с тем переходит в болезнь, этот талант в конце концов угасившую. По словам С. Карпинского, Гоголь, как и Эль Греко, страдал астigmatизмом в восприятии действительности, которую он изображал. Эстетически прихотливые замечки Набокова сводятся к той нехитрой мысли, что единственной настоящей бедой Гоголя было невозвратное угасание творческих сил: «он утратил магическую способность создавать жизнь из ничего»²; будь гению поэта дано еще раз свободно

¹ Melchior-Bonnet S. Nikolai Vassilievitch Gogol..., p. 5467—5468.

² Nabokov V. Nikolai Gogol..., p. 132.

разыгаться на просторе, он снова, как прежде, своевольно смел бы все религиозные и моралистические предписания. Но он уже не мог возродиться, его источники иссякли»¹.

Интереснее и важнее выслушать те версии, в которых Гоголь предстает не жертвой биологического дряхления, а сознательным и правомочным субъектом собственной трагедии. В центре этой группы мнений — диалог Гоголя, художника и мыслителя, со своей эпохой и своими соотечественниками. Гоголь был, как призывает осознать итальянский славист Э. Папачена, «степным Паскалем», постижением которого «требуется духовной высоты и неослабного вдумчивого внимания»². По мысли М. Горлина, Гоголь вел речь о негодности всего жизненного стиля измельчавшей эпохи, пугающей не в отдельных реформах, а во всеобъемлющем преображении. С этой точки зрения перелом в писательской судьбе Гоголя после 1836 года (год постановки «Ревизора» и отъезда за границу) связывается с повышением чувства ответственности за свою художественную работу: отныне его неопределенные романтические чаяния концентрируются в мысль об искусстве как служении. Так, по мнению Фэнгера, Гоголю в не меньшей мере, чем Пушкину, было присуще «чувство своей литературно-исторической миссии», поступательное созидание себя как писателя, а также своей читательской публики. И вот в 1836 году резко поднимается гоголевский «уровень притязаний», предполагающий теперь постановку больших ценностных вопросов — эстетических, нравственных и особенно национально-исторических. Э. Папачена даже в тогдашней разлуке Гоголя с Россией видит некое «послушание» художника, связанное с его новыми целями: «Как только Гоголь понял, что его литературная деятельность может оказаться полезной для его страны, он оставил все другие занятия... оставил Петербург... удалился даже от самой России... чтобы стать истинным гражданином своего отечества и подлинно послужить ему... На этом пути Гоголь исподволь, как бы незаметно для себя, восходит к самому Христу»³. К. Джакони пережитый писателем сдвиг рисует в более катастрофических тонах: это для Гоголя был год, когда он перестал смеяться прежним, оптимистическим смехом над состоянием совре-

¹ Положительные персонажи продолжения «Мертвых душ» кажутся Набокову чем-то вроде непрошенных пришельцев, бессмысленно толпящихся в покинутом настоящим хозяевами, запущенном и выстуженном доме.

² Pappacena E. E. *Gogol (Opere-vita)*. Milano, 1930, p. 488, 574.

³ Ibid, p. 673.

менного мира, над суетностью его целей. Гоголь бросил как бы воспитующий вызов всему свету, но тот не откликнулся, и «этим пресекалась всякая возможность беззаботного, как прежде, веселья»¹.

При несколько другом ходе мысли, у Гоголя подчеркивается романтическое самосознание, романтическое понятие о своей миссии поэта и художника («пророк», «наследник Пушкина»). В стилизованном изображении Р. Мэгвайра жизненная история писателя «может служить образцом самочувствия, вскормленного на романтизме. Как украинец он явился из мест, овеянных для русского восприятия романтической дымкой. С городом — Петербургом — он демонстрирует характерные для романтиков отношения любви-ненависти. Личная жизнь Гоголя выдавала в нем психологию неукорененного мечтателя — оставшегося холостяком, не имевшего любовных связей, с трудом находившего друзей и хронически жаловавшегося на непонимание. Его клинообразное лицо, вытянутый нос и уклончивая повадка — все предполагало демоническую тайну. Он отправился в добровольную ссылку и поселился в Риме — одном из наиболее романтических городов... Смерть его... многими была воспринята как жест протеста против нестерпимости жизни»². Гоголь, цитирует М. Горлин одно из его выражений, отвергал бесцветную повседневность «европейско-американской колонии» Петербурга (VII, 179).

Зерно драмы, согласно некоторым из наших авторов, с самого начала состояло в том, что возвышенный романтизм *понятий* об искусстве и компетентный дар, реализуемый в творческой *практике*, оспаривали в Гоголе друг друга. «У этого архитектора была душа разрушителя, он хотел быть Рафаэлем, а был Босхом»³; он оказался жертвой «глубокого раскола между спецификой своего таланта и тем, к чему он стремился» (Э. Краг⁴). «Гоголь ощущал в глубине души, что величайшее искусство есть то, какое в Италии возвестили и осуще-

¹ Giacconi C. Un hombre en la trampa (Gogol)..., p. 81. Ср. с мнением известного французского слависта А. Мазона: подобно Мольеру и Диккенсу, Гоголь тщетно пытался исцелить человечество смехом.

² Maguire R. The legacy of criticism..., p. 7—8.

³ Troyat H. Gogol..., p. 372, 550. На ту же мысль работает неожиданное сопоставление Гоголя с поздними романтиками — носителями «несчастливого сознания» Э. По и Ш. Бодлером (Muchnic H. The unhappy consciousness: Gogol, Poe, Baudelaire.— In: Muchnic H. Russian writers: Notes and essays. N. Y., 1971, p. 22—46).

⁴ Krag E. Nikolaj Vasilijevic Gogol..., p. 80.

ствили Данте и Манцони, каждый по-своему; и Гоголь хотел, особенно в своих «Мертвых душах», приблизиться к этому идеалу спасительной и общезначимой всеобщности... С невыразимой горечью думал он о том, что предощущаемое им безмятежное высшее искусство для него остается недостижимым!.. И он просит прощения — без вины!» (Э. Паппачена¹).

Американский славист П. Дебрецени, последователь прижизненной репутации Гоголя в России, выдвигает соображения об огромном давлении литературно-общественной среды на его путь. Согласно Дебрецени, современная Гоголю критика, поглощенная идеологическими заботами (неважно, консервативными или прогрессистскими), не оценила природы его комического дара и побудила его свернуть с дороги юмориста в сторону «серьезной», позитивной, проповеднической литературы, что привело его к трагическому концу. В своей знаменитой статье 1836 года Беллинский создал Гоголю славу «поэта жизни действительной», но вместе с тем к Гоголю впервые была здесь отнесена идея художника-провидца. «К несчастью, гоголевский талант, единственный в своем роде, был несовместим с романтической концепцией мессианского искусства... Комический стиль ироническая дистанция, создаваемая этим стилем, были обречены на гибель под давлением противоположенной им эстетической теории... Аксаков возвел Гоголя в сан, приличный Гомеру и Шекспиру, Шевырев предсказал величественное развитие в грядущих томах поэмы... Призыв к торжественному, вселенски-значимому, боговдохновенному творчеству был для Гоголя так же внятен, как и долг отказаться от юмора и натуралистического правдоподобия... Чтобы стать достойным высокого призвания, он иссушил себя и подверг бичеванию свою музу»². Талант великого художника, уязвимого в силу своего темперамента и философской неспоконченности, был сначала направлен в ложную сторону, а потом поднят критиками, принадлежавшими «эпохе, когда эстетические и социальные ценности неизбежно и непоправимо смешивались воедино»³.

Д. Фэнгеру представляются «трагикомедией ошибок» отношения позднего Гоголя не столько с критикой, сколько с публикой. После успеха «Мертвых душ», под обращенными с надеждой на их творца взорами русского образованного об-

¹ Pappacena E. Gogol..., p. 487—498.

² Debrezeny P. Nikolai Gogol and his contemporary critics.— «Transactions of the American philosophical society». Philadelphia, 1966, vol. 56, part 2, p. 24, 50.

³ Ibid, p. 63.

щества. Гоголь оказался в положении ученика чародея, будучи бессилен совладать со взрывной реакцией, какую вызвала его поэма в культурной жизни России. Фэнгер склонен усматривать в «Переписке с друзьями» первый исторический набросок того предприятия, которое вылилось впоследствии в «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского. Но не дано Гоголю было вести разговор на патриотические и нравственно-религиозные темы «от сердца к сердцу»; он мог только подготовить почву для такого разговора, доставшегося в удел Достоевскому и Толстому. Пожертвовав своей свободой художника, резюмирует Д. Фэнгер, Гоголь сменил позицию Сервантеса на позицию Дон-Кихота.

Однако не нужна ли и такая система оценок, по которой Дон-Кихот окажется не ниже, а, может быть, даже выше Сервантеса? Западные критики Гоголя правы в том, что его отречение от юмора поневоле стало отречением от искусства как такового (хотя ему, в отличие от Льва Толстого, писательское поприще никогда не представлялось противным религиозной совести). Гоголь большую часть жизни искал, но так и не нашел убедительного для себя нравственного освящения комической изобразительности. Романтические теории юмора, воссоединяющие смешное с серьезным, субъективное с универсальным, земное с возвышенным и ставящие комически воодушевленного художника на исключительное и почетное место, — а не «в презренный угол в ряду писателей» (VI, 134), — так и не перевесили в его сознании той сомнительной репутации, какую имел в силу старинной русской традиции смех и всякого рода пересмешничество¹. Произошла огромная культурно-эстетическая потеря — Гоголь последних лет стал как писатель неузнаваем, и новая его стезя действительно обещала оказаться нереалистичным «донкихотством». Западные ценители гоголевского искусства не без основания оплакивают сам факт потерп. Но они равнодушны к другой стороне дела: к высокой ценности стоящих за этим фактом мотивов. «Неоправданное смещение» эстетического и социального не только «навязывались» Гоголю общественным окружением, но и, к последующей славе русской прозы, жило в нем самом. Мало того, что Гоголь донкихотствовал, стремясь к неорганичным для него формам передачи идеала, — донки-

¹ Ср. его жалобу: «...Ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением и что целая пропасть между ним и кривлянием балаганного скомороха!» (VI, 134).

хотством было и содержание его проповеди. Морально-административная утопия Гоголя, безусловно, имела некую связь с его художественной антропологией, согласно которой русский человек, обладая в существе своем неспорченной природой, пребывает в дремотном состоянии полуневедения. Отсюда — вывод о достаточности пробуждающего слова или даже сурового окрика, «взбучки» для того, чтобы каждый в сословно-административной иерархии, обретя «сознательность», украсил свое место честным служением.

При всем своеобразии гоголевской утопии ей, усилиями Х. Шрайер, нашлась убедительная параллель в немецкой культуре XVIII века: это «Патриотические фантазии» Юстуса Мёзера — публициста и историка, просветителя, поборника отечественного языка и литературы, защитника народного юмора. По мнению немецкой славистки, название мёзеровского цикла статей вполне подошло бы и для «Переписки с друзьями»: и в том, и в другом случае мы встречаемся с радикальной утопической «фантазией», не нацеленной, однако, на создание новых организационных форм, развивающей, по определению Шрайер, «философию своего места», то есть мыслящей саму себя в консервативных понятиях и, значит, не сознающей всей решительности своего утопизма.

В истории независимой русской мысли трудно отыскать «проект», который вызвал бы большее неприятие, чем гоголевский, пропавший, по видимости, втуне. Однако самоотрицание Гоголя и предание им себя безжалостному общественному суду — одна из вех нравственного пути русской литературы XIX века.

4. Предшественники? Наследники?

Как можно было убедиться, артистический образ Гоголя окружен для западного литературного сознания атмосферой экзотичности; в нем подчеркивается архаика, его гораздо охотнее, чем других русских классиков, сближают с античной комедией и эпосом, с готическим средневековьем, с Ренессансом и барокко¹. А с другой стороны — ощущают в нем досрочного модерниста, который, перешагнув через современное ему искусство, оказался своим в XX веке, в обществе Кафки и Ионеско.

¹ Сопоставление Гоголя с Рабле приходило на ум еще Просперу Мериме.

Существует и стремление видеть в гоголевском искусстве нечто возвышающееся над неизбежной ограниченностью даже самых широких направлений: по Т. Липдстрем (США), он сочетает в себе романтика и реалиста с символистом; для М. Брауна русский писатель синтезирует романтизм, реализм и сентиментализм. Эта в общем справедливая идея получит историко-литературное подкрепление, если вспомнить, что у начала новоевропейской культуры стояла эпоха художественно универсальная, эпоха Ренессанса в широком смысле слова — от предвозрождения до барокко. Под таким углом зрения уместна параллель между основателями национальной высокой классики в ренессансной Италии и в России прошлого века, тоже переживавшей взлет национальной культуры: между Петраркой и Боккаччо, с одной стороны, Пушкиным и Гоголем — с другой¹.

Подобно Гоголю, Боккаччо беззаветно и усердно служит духу поэзии — но из культа поэзии у него рождается образцовая итальянская проза, и главные черты ее те же, что у гоголевской: поэтическая основа; тщательная пластическая медлительность периода, обстоятельная внимательность к деталям; гибкость стиля, вмещающего и высокую патетику, и фамильярную приземленность; широта обзора, обеспеченная у Боккаччо неостановимой чередой новелл, как у Гоголя — добротностью колеса чичиковской брочки, способной, «если б случилось», докатить очень далеко. Напоминаая раннего Гоголя, Боккаччо в свой южный неаполитанский период тяготеет то к приключению, то к идиллии, отдается фантазии, нагромождает образы мифологии, местного фольклора, французской рыцарской литературы; и только внедряющийся прямо посреди сказки, как у Гоголя, реализм позволяет распоз-

¹ Сходство между Гоголем и Боккаччо доходит до любопытных деталей: оба были на девять-десять лет моложе своих поэтических кумиров, Петрарки и Пушкина; оба заимствовали у них темы, сюжеты и приемы; оба, сравнивая себя с учителями, кляли ущербность своего образования, оба неустанно старались восполнить его, оба, как прилежные ученики, любили работу переписки; оба стремились послужить отечеству; оба страдали непонятными приступами телесной немочи; оба умерли бедняками, и перечень имущества в предсмертном завещании Боккаччо («дощечка... скатерти... бочоночек вместимостью в три сальмы вина... оловянная ваза... небольшая драповая подстилка...») — цит. по: М. Cesare, Vossaccio, Milano, 1975, p. 303) напоминает опись вещей умершего Гоголя. Оба, и Гоголь, и Боккаччо, на пятом десятке лет были потрясены, получив от «людей святой жизни» совет готовиться к кошине, спасти душу и покаяться в литературных амбициях.

нать в безудержном мечтателе будущего знатока человеческой души. Как гоголевским «Мертвым душам», внутреннее напряжение «Декамерону» придает контраст между, казалось бы, беззаботным изображением слепых человеческих страстей и порывом к просветлению и преображению, между растекающимся богатством содержания и обручем скрытого замысла.

Памятуя о возможности такого, «ренессансного», места для Гоголя, можно признать логичной попытку Р. Пийса представить его переходной фигурой и в русской культурно-исторической ситуации — соединительным звеном между старой, допетровской и новой, «цивилизованной» Россией. Как утверждает автор, «до XIX века в русской литературе не существовало гуманистической традиции... Россия не имела опыта Ренессанса. У нее не было своих Шекспира и Монтеня, которые выразили бы принцип богатства и сложности человеческой личности... Но в последней четверти XVIII столетия, когда идеи энциклопедистов в Европе привели... к краху «старого порядка», в России тоже стала готовиться своего рода революция: запоздалый русский Ренессанс. Под влиянием литературного веяния с Запада — сентиментализма — в русском сознании произошел подлинный сдвиг»¹. Выделяя в художественной генеалогии Гоголя сентименталистскую струю (в то время как гораздо чаще внимание привлекается к романтическим компонентам), Пийс, несомненно, высказывает нечто свежее и провоцирующее. Сентиментализм, заслоненный впоследствии протуберанцами романтизма, значил не только для русской литературы «петербургского» периода, но и для всей европейской культуры, видимо, больше, чем обычно полагают².

Если английский славист акцентирует у Гоголя в качестве ренессансной черты новую гуманистическую чувственность, противопоставляя ее другому «полюсу» гоголевского духа — народно-религиозной «старозаветной» общинности, то Д. Фэнгер обращает внимание на иную, решаемую Гоголем, ренессансную задачу — создание языкового и художественного по-

¹ Pease R. The enigma of Gogol..., p. 2—4. Автор не видит иных истоков гуманизма, кроме возрожденческих, и с этим, в частности, связана его недооценка гуманистического наследия древней и средневековой русской культуры.

² Об эпохальном, переломном значении европейской сентиментальной и предромантической литературы 60-х годов XVIII в. см.: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. — В кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с. 7.

тепцвала национальной прозы. В монографии Фэнгера подчеркивается, что и Пушкин, и Гоголь принадлежат к тому золотому веку русской культуры, когда создавались еще не «произведения» и не идеологемы, пусть сколь угодно значительные, а творилась прежде всего сама национальная литература как таковая, когда впервые без скидок утверждался ее мировой уровень. Гоголю предстояло раскрыть духовные и эстетические возможности русской прозы в ее экстенсивности, как Пушкин сделал это для русской поэзии. Впервые в России, пишет американский автор, проза с такой полнотой ответила на вопрос: «как вообще возможно искусство прозы», — открыв подход к любому материалу и задав высочайшую норму для всех жанров. Гоголь удовлетворил насущный запрос национальной культуры, объединив воспринятые от литературных предшественников идеалы поэзии с практикой прозы.

Итак, для точки зрения Фэнгера характерно сближение Пушкина и Гоголя — по их особому месту завершителей-зачинателей в литературном процессе и по решению сходных культурно-национальных задач (хотя Фэнгер тут же отмечает, что именно Гоголь первый в плеяде великих русских писателей стал видеть в литературе орудие преобразования России). Его коллега Р. Мэгвайр в том же вопросе следует скорее взгляду, преобладавшему в нашей критике XIX века, — тенденции противопоставлять гоголевское направление пушкинскому или, по крайней мере, разводить их. Для него Гоголь в первую голову родоначальник новой послепушкинской эстетики, возвысивший прозу над поэзией, переключивший внимание на низшие слои общества, сделавший упор на социальной обусловленности человека, смело смешавший стили и жанры. Мэгвайр подчеркивает злободневность такого противопоставления для тогдашнего состояния умов. Но какая бы диспозиция литературных группировок ни рисовалась взорам современников, объективное положение вещей в данном случае, по-видимому, зафиксировано у Фэнгера, по чьим словам, Гоголь оставался вне главных литературных партий своего времени — «аристократической», к которой он склонялся по убеждению, и «мещанской», которая посредством снижения уровня и потворства читателю впервые в России создавала массовую читательскую среду.

Традиция разобщения пушкинского и гоголевского элемента в русской словесности не угасала в течение прошлого столетия и жива до сих пор как у нас, так и за рубежом. Но по мере того, как золотой век классики отстывает в область идеальных первообразов, все важнее становятся объ-

единяющие их черты совершенства, что побуждает завести речь о едином пушкинско-гоголевском «направлении». Сегодня из тени выдвигается пушкинская и ренессансная способность Гоголя: стягивание античной, средневековой и новой культуры в один духовно преображенный мир. Это выразил и сам Гоголь, прямо обращаясь к идеалу христианизированной античности (в статье о переводе Жуковским «Одиссея», где Гоголь, по верному замечанию Фэнгера, предвосхищает мотивы «Сна смешного человека» Достоевского — VIII, 236—244).

Наиболее горячие почитатели Гоголя на Западе ощущают в нем собирательную культурную силу, связывающую не только эпохи, но и цивилизации — «западную» и «восточную». «И мы, люди Запада, без русской эпикки имевшие бы ложное и уродливое понимание современного искусства, — пишет Э. Паппачена по поводу открытия в «Шинели» «новой сферы человеческого духа», — и мы, люди латинского мира, тоже взираем с глубоким уважением на этот архетип»¹. По К. Джакони, предсказание маркиза де Кюстина о синтезе, который дадут в России «европейское знание» и «азиатский гений», начало сбываться в творчестве современника Кюстина — Гоголя. «Вековой исторический вызов Запада, обращенный к России, породил себе в ответ великую русскую литературу, которая духовно заполонила западный мир, и все высшее, что в XX веке создается западным искусством, становится в свою очередь ответом на вызов России, началом диалога двух цивилизаций»². Первооткрыватель Гоголь, пишет Джакони, стоит у истоков всех главных направлений последующей литературы.

Впрочем, когда о том же свидетельствует С. Карлинский, утверждающий, что «по многим показателям Гоголь сейчас, пожалуй, самый живой из писателей XIX столетия»^{3*}, то приходится задуматься: что же в мировой славе Гоголя относится к усвоению его художественного духа, а что — к сознательным или невольным абберациям. Нет, кажется, значительного писателя из прошлого, вокруг которого скопилось бы столько «измов»: футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, абсурдизм. Без этих терминов не обходятся Карлинский, Фэнгер, де Йонг, Мучник, Линдстрем, Зелински и многие, многие другие. И доминируют среди этих прозвищ названия школ,

¹ Pappacena E. Gogol..., p. 247.

² Giacconi C. Un hombre en la trampa..., p. 149—150.

³ Karlinsky S. The sexual labyrinth of Nikolai Gogol..., p. 293.

практикующих наибольшую деформацию образа мира. Законодатели литературных мнений, констатирует Х. Штольце, ищут сегодня у Гоголя элементы, родственные модернистскому искусству: изображение мира как кошмара, как такого места, где отношение человека к действительности определяется страхом.

По контрасту со многими безответственно-размахистыми отождествлениями предстает более достоверным и в наши дни как бы даже напрашивающимся сравнение мира Гоголя с миром Кафки. К. Джакони, по-видимому, первым отметил эту аналогию¹. По его словам, Акакий Акакиевич — предшественник Грегора Замзы, а «контора бедного переписчика — не что иное, как прихожая кафкианского замка»². Гоголь действительно за сто лет до Кафки изобразил человека, затянутого в поле действия отчуждающих сил, недоступных его личной воле, морочащих его ум, заставляющих его чувствовать свою беспомощность и ничтожество. Эту ситуацию Гоголю подсказал Петербург — сбывшаяся петровская утопия регламентации жизни. Но у Гоголя заверченный бюрократической каруселью персонаж еще смешон: смехом этим с него спрашивается иная норма поведения, чем та, которой он подчинился. В мире Кафки смех исключен: и обитатели этого мира, и сам его создатель терроризированы непроницаемостью мистифицирующей завесы, неостановимостью механизма, в недра которого они попали. Кафкианское пространство — тесное и замкнутое; все совершается в коридорах, закоулках, углах, в помещениях, откуда не выбраться. У Гоголя же над всем господствует образ простора, открытого ветру, обзору и движению, выводящего из безнадежной осады. Кафка рисует мир, который не может быть другим, и как трагический пораженец XX века несопоставим с Гоголем.

Точно так же Гоголь не предвещает, а оспаривает даже наиболее искренних и пронзительных создателей «черного юмора». В комической картине Гоголя высмеяны все, но не за всё. высмеян каждый человек, но не человек вообще. Тем самым осмеяно наличное состояние мира, но не мир в его замысле. Смех, «излетающий» из *светлой* природы человека, как бы загодя противопоставляет себя грядущему «черному» смеху, черному юмору. Х. Шрайер указывает, что Гоголя чрезвычайно заботил правильный резонанс на комическое со

¹ См. также статью английского критика И. Парри (Parry I. Kafka, Gogol and Nathanael West.— In: Kafka: A collection of critical essays. L., 1962. p. 85—90.

² Giacconi C. Un hombre en la trampa..., p. 35.

стороны его читателей и зрителей. Ведь без нравственного здоровья читателя им не может быть уловлен тот угол отклонения, под которым мир смешного и недолжного стоит к норме бытия. Потому-то Гоголь-художник, принципиально полагающийся на читателя, уязвим для равнодушных к его идеалам интерпретаторов и легко поддается зачислению по чужому ведомству.

Однако это вовсе не значит, что современная слава Гоголя в мире питается недопониманиями и модными перетолкованиями. Его комически беспощадный спрос с человека, как никогда, уместен. Но он же оставляет надежду на то, что дело человека на земле не потеряно. Освещая Гоголя именно как правдоискателя, Р. Пийс в этой связи пишет: «Понадобилось XX столетие, чтобы мы открыли для себя жгуче современную литературу, созданную в России век назад»¹. Речь, конечно, идет о «современности», воодушевляющей и помогающей жить.

¹ Pease R. The enigma of Gogol..., p. 298.

В. А. ВОРОПАЕВ

*

ТРИ ЭТЮДА О ГОГОЛЕ

(Из архивных разысканий)

...Много еще протечет времени, пока узнают меня совершенно...

Гоголь — С. Т. Аксакову, август 1842 г.

Нередко думают, что все, связанное с писателем-классиком, давно известно и остается только осмыслить факты его творческой и житейской биографии. О Гоголе накопилась огромная, почти необозримая литература. Между тем и сегодня, спустя 175 лет со дня рождения писателя, мы не имеем его научной биографии. Литературное и эпистолярное наследие Гоголя дошло до нас далеко не полностью. И хотя разыскания продолжаются уже более ста тридцати лет, немало его творческих рукописей и писем до сих пор не обнаружено. В основу предлагаемой статьи положены новые, неизвестные ранее материалы о жизни и творчестве писателя, обнаруженные автором в московских архивах.

О библиотеках Гоголя

Каждому, кто захочет понять Гоголя, глубоко постигнуть его характер, не избежать серьезных раздумий о роли книг в его жизни. В «Авторской исповеди», рассказывая о работе над «Мертвыми душами», Гоголь так писал о характере своего чтения: «...Я обратил внимание на узнавание тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще. Книги законодателей, душевидцев и наблюдателей за природой человека стали моим чтением. Все, где только выражалось познание людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустычника, меня занимало <...>. Надобно сказать, что я получил в школе воспитание довольно плохое, а потому и не мудрено, что мысль об учении пришла ко мне в зрелом возрасте. Я начал с таких первоначальных книг, что стыдился даже показывать и скрывал все свои занятия» (VIII, 443).

Какие книги читал Гоголь? Вопрос этот, имеющий не только биографическое, но и важное историко-литературное значение, до сих пор не привлекал серьезного внимания ис-

следователей¹. Дело в том, что библиотека Гоголя не сохранилась и состав ее неизвестен. А всякая попытка реконструкции круга чтения писателя по его литературному и эпистолярному наследию необычайно трудоемка и сложна из-за библиографической нечеткости упоминаний названий, авторов, отдельных изданий. И тому же, пытаясь представить круг чтения Гоголя, определить книги, к которым он мог неоднократно возвращаться, следует иметь в виду не только его личную библиотеку, но и те библиотеки, которыми он пользовался в различные периоды своей жизни.

Любовь к книгам была страстью Гоголя. Первый биограф писателя П. А. Кулиш сообщает, что в бытность в Нежине юный Гоголь являлся хранителем выписываемой гимназистами на общую складчину библиотеки. Обязанности свои он исполнял необычайно ревностно. «Книги выдавались библиотекарем для чтения по очереди. Получивший для прочтения книгу должен был, в присутствии библиотекаря, усестись чинно на скамейку в классной зале, на указанном ему месте, и не вставать с места до тех пор, пока не возвратит книги. Этого мало: библиотекарь собственноручно завертывал в бумажки большой и указательный пальцы каждому читателю, и тогда только вверял ему книгу. Гоголь берег книги, как драгоценность...»²

Круг чтения Гоголя в нежинский период трудно восстановить с достаточной полнотой. В Нежинском лицее была казенная библиотека, насчитывающая ко времени обучения писателя несколько тысяч томов. Сведений о составе ее не имеется. Об общественной библиотеке, во главе которой стоял Гоголь, также известно очень мало. В числе выписываемых гимназистами изданий были: «Московский телеграф», «Северные цветы» Дельвига, отдельные сочинения Пушкина, Жуковского... Какова дальнейшая судьба библиотеки, вошла ли она в состав казенной или попала в частные руки, остается неизвестным.

Приезжая на каникулы домой, Гоголь-гимназист пользовался, как видно, книгами из библиотеки своего богатого родственника и соседа по имению Д. П. Трощинского. Так, в письме из Нежина от 13 июня 1824 года он просит родителей при-

¹ Из работ, непосредственно касающихся темы «Гоголь и книга», мне известна только одна: Чудаков Г. И. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908.

² Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. Т. 1. Спб., 1856, с. 28.

слать ему на дорогу для разогнания скуки «несколько книг из Кибинец» — имения Трощинского (X, 47).

Д. П. Трощинский владел богатейшей библиотекой, которая находилась в другом его имении — Кагорлыке Киевской губернии. Состав ее известен. Наследниками Трощинского библиотека была продана киевскому антиквару Е. Я. Федорову, издавшему в 1874 году ее каталог¹. По подбору русских книг конца XVIII и начала XIX столетия это была одна из лучших библиотек своего времени. Какая-то часть ее, безусловно, находилась в Кибинцах, где последние годы безвыездно жил Трощинский. Книгами из этой библиотеки и пользовались Гоголи.

В домашнем театре Трощинского в Кибинцах ставились пьесы Гоголя-отца. Известны две его бытовые комедии на украинском языке: «Собака-вівця» и «Простак, или хитрость женщины, перехитренная солдатом». Первая комедия до нас не дошла и записана П. А. Кулишом со слов матери Гоголя². Вторая издана была первый раз Кулишом в 1862 году³, по-видимому, с рукописи, хранившейся в библиотеке Трощинского⁴. В каталоге библиотеки значится и рукопись «Размышлений о божественной литургии» самого Гоголя⁵. Книга эта впервые была издана также Кулишом в 1857 году⁶. Рукопись, по которой печатались «Размышления», не имеет названия. Оно было дано С. П. Шевыревым⁷, готовившим к печати со-

¹ Каталог антикварной библиотеки книгопродавца Е. Я. Федорова, приобретенной после бывшего министра Д. П. Трощинского. Киев, 1874.

² Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, т. 1, с. 15—16. В своих воспоминаниях М. И. Гоголь рассказывала: «Муж мой писал много стихов и комедий в стихах на русском и малороссийском языках, но сын мой все выпросил у меня <...> и у меня не осталось ничего на бумаге...» (Из воспоминаний матери Гоголя.— Современник, 1913, № 4, с. 251).

³ Основа, 1862, февраль.

⁴ Каталог антикварной библиотеки книгопродавца Е. Я. Федорова, № 4228, с. 297.

⁵ Там же, № 438, с. 35. В Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина находится уникальный экземпляр этого каталога, в котором на полях карандашом проставлены цены имеющимся изданиям. Против рукописи гоголевских «Размышлений» стоит цена 4 рубля, рукопись комедии «Простак» оценена в 5 рублей.

⁶ Размышления о Божественной литургии Н. В. Гоголя. Издал П. А. Кулиш. Спб., 1857.

⁷ Н. С. Тихонравов в своем комментарии к «Размышлениям» не точен, когда говорит, что заглавие книге «дано было Кулишом» (Гоголь Н. В. Соч., 10-е изд., т. 4. М., 1889, с. 594). Еще задолго до публикации произведения Гоголя оно фигурирует под этим названием в письмах С. П. Шевырева (см.: Русская мысль, 1896, № 5, с. 184, 189 и др.).

чинения Гоголя, оставшиеся после его смерти («Авторская исповедь» также озаглавлена им). Вероятно, в библиотеке Трощинского хранился какой-то рукописный список гоголевских «Размышлений».

Любовь к чтению, пробудившаяся у Гоголя в юношеские годы, не ослабевала до последних лет жизни. Едва ли не каждый мемуарист, оставивший свои воспоминания о писателе, отмечает его интерес к книгам. «Гоголь, где бы ни был в России и за границей, — пишет в своих записках А. О. Смирнова, — заходил в книжную лавку и перелистывал каталог»¹. О посещении Гоголем книжной лавки Базунова в Москве рассказывает в своих мемуарах А. Д. Галахов: «Он просил показать ему вышедшие в его отсутствие литературные новинки. Базунов выложил на прилавок несколько книг, в том числе и новое издание моей «Русской хрестоматии», в трех книгах², из которых последняя, под названием «примечаний», заключала в себе биографические сведения о важнейших писателях и оценку их деятельности. Гоголь, разумеется, был превознесен... но и он польстил мне, когда в число отобранных им книг включил и мой учебник»³.

О личной библиотеке Гоголя сохранились случайные, отрывочные сведения. Собирать книги он начал, по-видимому, еще в гимназические годы. В письме к матери из Нежина от 6 апреля 1827 года 18-летний Гоголь сообщает: «За Шиллера, которого я выписал из Лемберга, дал я 40 рублей — деньги весьма немаловажные по своему состоянию <...> Не забываю также и русских и выписываю что только выходит самого отличного. Разумеется, что я ограничиваюсь одним только чем-либо, в целые полгода я не приобретаю более одной книжки, и это меня крушит чрезвычайно» (X, 91—92).

В годы странствия Гоголя по Европе его библиотека хранилась у Н. Я. Прокоповича, давнишнего приятеля писателя еще с нежинской поры, издателя его первого собрания сочинений. В письме к Н. Я. Прокоповичу из Рима от 3 июня 1837 года Гоголь писал: «...нужно тебе все рукописные мои книги, которые находятся в моей библиотеке в связках, сложить в ящик, запаковать и отправить ко мне» (XI, 101).

Осенью этого же года писатель, остро нуждавшийся тогда в деньгах, решает продать свою библиотеку в Петербурге. «Если у тебя не случится теперь 1500 рублей <...> пишет он

¹ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 471.

² Имеется в виду составленная А. Д. Галаховым «Полная русская хрестоматия» (ч. 1—3. М., 1844—1849).

³ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 404.

Прокоповичу, — то продай мою библиотеку <...>. Она мне стала до 3000, но если можно за нее выручить половину, то слава богу. Мне бы не хотелось ее сбывать, хотя я и не буду иметь случая ею пользоваться, но я знаю, что многие книги полезны тебе, и мне приятно воображать, что ты роешься, вместо меня, в них» (XI, 109).

Продажа библиотеки, однако, не состоялась. Прокопович занял полторы тысячи рублей и выслал их Гоголю. Что стало с петербургской библиотекой Гоголя, книгами, которые читал писатель до своего отъезда за границу, по сей день остается невыясненным. Известно только, что ряд книг исторического содержания на иностранных языках (по которым Гоголь готовился к лекциям в Петербургском университете) были подарены им своему другу А. С. Данилевскому¹.

Неразгаданной до сих пор остается и судьба московской библиотеки Гоголя, тех книг, которые окружали писателя в последние годы его жизни. В описи имущества, оставшегося после смерти Гоголя, под номерами с 29 по 32 значится: «Русских книг в переплетах восемьдесят семь и таковых же без переплетов шестьдесят три. Иностранных книг в переплетах пятьдесят семь, и таковых же без переплетов двадцать семь»². Списка гоголевским книгам составлено не было. Все они были оценены оптом по копейке за штуку. «Какие книги держал Гоголь при себе в последние месяцы жизни, — с горечью писал С. Н. Дурылин, публикуя опись, — что он читал — мы никогда не узнаем: мы знаем только, что при нем была библиотека в 234 тома»³.

Трудно поверить, что оставшиеся после Гоголя книги так никогда и не были описаны. Во всяком случае, едва ли можно судить об этом только на основании документа, опубликованного С. Н. Дурылиным. Нет ничего удивительного в том, что дошедшая до нас «Опись... учиненная имуществу, оставшемуся после умершего коллежского асессора (так в оригинале. — В. В.) Николая Васильевича Гоголя» (состоящая, кстати сказать, всего-навсего из 32 пунктов) содержит лишь суммарное количество книг, принадлежавших писателю. Подробное описание гоголевской библиотеки (как и определение ее действительной стоимости) не входило в компетенцию лиц, проводивших опись. Описывал имущество покойного

¹ См.: Гоголь Н. В. Соч., 10-е изд., т. 6. М.—Спб., 1896, с. 689.

² Дурылин С. Н. «Дело» об имуществе Гоголя. — В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 1. М.—Л., 1936, с. 369.

³ Там же, с. 371.

квартирный надзиратель Протопопов. При нем был «добросовестный свидетель» Страхов, который «по безграмотству своему приложил именную печать свою»¹. Присутствовавшие при составлении описи «чужестранные свидетели» граф А. П. Толстой (хозяин дома, в котором умер Гоголь), С. П. Шевырев и И. В. Каннист лишь подписали полицейский протокол.

Летом 1852 года, после многочисленных ведомственных проволочек, книги Гоголя вместе с его крепостным мальчиком Семеном были отправлены в Васильевку. 20 июня С. П. Шевырев извещал М. И. Гоголя: «На днях дворецкий графа Толстого отправляет к Вам с транспортом харьковского комиссионерства все вещи и книги Николая Васильевича, и при них отправится Семен. Я же привезу к Вам все оставшиеся бумаги»².

С. П. Шевырев всегда отличался добросовестностью и аккуратностью в делах по части Гоголя. Естественно предположить, что им был составлен список гоголевским книгам при их отправке на родину писателя. Нелегко примириться с мыслью, что опись предсмертной библиотеки Гоголя, если она действительно существовала, безвозвратно утеряна.

Сведения о дальнейшей судьбе книг, принадлежавших Гоголю, скупы и неопределенны. В конце XIX — начале XX столетия гоголевская библиотека (или какая-то часть ее) все еще находилась в семье писателя. В 1893 году литератор и этнограф В. П. Горленко, посетивший усадьбу Гоголей в Яновщине, писал в своих путевых заметках: «Из вещей, ему (Гоголю. — В. В.) принадлежавших, я видел стол, на котором он писал, да полки с разрозненными томами его библиотеки»³.

Летом 1901 года по инициативе председателя Исторического общества Нестора-летописца профессора Н. П. Дашкевича в Васильевке побывал В. А. Чаговец. О своей поездке он рассказал в статье «На родине Гоголя», напечатанной в юбилейном сборнике, изданном Обществом Нестора-летописца под редакцией Дашкевича⁴. Чаговцом был осмотрен семей-

¹ Дурыйли С. И. Дело об имуществе Гоголя, с. 367.

² Памяти Гоголя. Научно-литературный сборник, изданный Историческим обществом Нестора-летописца. Киев, 1902, отд. III, с. 60.

³ Горленко В. П. Миргород и Яновщина. Путевые заметки. — Русский архив, 1893, кн. 1., вып. 3, с. 302.

⁴ Памяти Гоголя, Киев, 1902.

ный архив Гоголей, хранившийся у младшей сестры писателя О. В. Гоголь (в замужестве Головни)¹. Среди вещей, принадлежавших Гоголю, он видел и «довольно значительное количество книг, хранящихся отчасти у Головни (О. В. Гоголь-Головни.— В. В.), а отчасти у г. Быкова (Н. В. Быкова, племянника Гоголя.— В. В.)»².

Чуть более подробные сведения о гоголевской библиотеке сообщает В. А. Гиляровский, посетивший Васильевку вслед за Чаговцом осенью 1901 года. В составленном им списке гоголевских реликвий, находящихся в семье писателя, имеется: «несколько книг Гоголя, преимущественно духовного содержания» (у О. В. Гоголь-Головни), и «небольшой дубовый книжный шкаф Гоголя, сделанный по его рисунку домашним столяром, с большою частью книг, принадлежавших Гоголю: итальянских, немецких, английских, французских и русских» (у Н. В. Быкова)³. Не зная, видимо, о том, что после смерти писателя его библиотека была отправлена в Васильевку, Гиляровский заключает по поводу виденных им книг: «Библиотека Гоголя была не велика, так как, бывая редко в деревне, она пополнялась привезенными с собою случайными книгами»⁴.

Новый след книг из библиотеки Гоголя обнаружился в архиве известного московского антиквара и книгопродавца П. П. Шибанова, хранящемся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

В 1909 году, когда отмечался столетний юбилей со дня рождения писателя, Шибанов вместе с другими реликвиями, связанными с именем Гоголя, купил и часть книг его библиотеки. В неотправленном письме в Париж, датированном 25 декабря 1909 года, Шибанов писал знаменитому коллекционеру А. Ф. Онегину (Отто): «Милый Онегин, не судите меня

¹ В дальнейшем некоторые материалы этого архива перешли к В. А. Чаговцу, а часть его была передана О. В. Гоголь-Головней в дар Обществу Нестора-летописца. В начале 20-х годов нашего столетия значительная часть семейного архива Гоголей была приобретена у сына О. В. Гоголь-Головни для Всенародной библиотеки Украины при Всеукраинской Академии наук (ныне Центральная научная библиотека Академии наук Украинской ССР). Среди поступивших в библиотеку материалов были и рукописные книги (см.: Назаревский А. А. Из архива Головни.— В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 1, с. 317).

² Памяти Гоголя, отд. V, с. 34.

³ Гиляровский В. А. На родине Гоголя. М., 1902, с. 28—29.

⁴ Там же, с. 29.

строго и не сердитесь за долгое молчание. Я целый месяц был в отсутствии, только на днях вернулся <...>

Ездил я на юг, главным образом в Киев, где меня интересовала обширная библиотека покойного профессора Дашкевича. Библиотеки пока не купил, по чрезмерной ее оценке, но зато вывез оттуда интереснейший архив семейный Гоголей, состоящий, между прочим, из 42 писем Николая Васильевича; его нателный крест, в котором он скончался; гербарий, им составленный; несколько книг из его библиотеки, с автографами; его фрак, кобза; предметы, вывезенные им из Иерусалима; кольцо с его волосами, две жалованные грамоты роду Гоголей; квитанции Нежинского лицея в получении денег за обучение Николая Васильевича, и пр. и пр. Покупка очень интересная»¹.

Приобретенные Шибановым реликвии, связанные с именем писателя, были предоставлены хозяевами Васильевки на гоголевскую выставку, устроенную Обществом Нестора-летописца в 1902 году². Некоторые предметы были затем пожертвованы в музей Общества, другие принадлежали, по-видимому, В. А. Чаговцу.

Письмо Шибанова к Онегину от 25 декабря 1909 года сохранилось в двух вариантах и, очевидно, так и не было отправлено. В знаменитой коллекции Онегина находились только две реликвии, связанные с именем Гоголя: бювар, принадлежавший писателю, и экземпляр «Новых стихотворений» Н. Языкова (М., 1845) с дарственной надписью автора: «Николаю Васильевичу Гоголю — Н. Языков»³. Подыскивая покупателя, Шибанов, видимо, не спешил сообщать Онегину о своем приобретении. 2 января 1910 года В. П. Кочубей писал П. П. Шибанову: «Письмо Ваше получил и очень заинтере-

¹ ОР ГБЛ, ф. 342, карт. 6, ед. хр. 83, л. 3. См. также: Федорова В. М., Червяков А. Д. Архив Шибановых. — Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 44. М., 1983, с. 52 и 53. Приношу сердечную благодарность старейшей сотруднице ОР ГБЛ Веро Михайловне Федоровой, указавшей мне на содержащиеся в архиве Шибановых материалы о Гоголе.

² Памяти Гоголя, отд. 1, с. IV. Сведения о некоторых гоголевских реликвиях, хранившихся в семье писателя и упоминаемых в письме Шибанова, можно найти также в изданной В. А. Чаговцом книге: Из семейной хроники Гоголей (Мемуары Ольги Васильевны Гоголь-Головки). Киев, 1909.

³ Выставка собраний А. Ф. Онегина. Февраль 1930 г. Л., 1930, с. 6. См. также иллюстрацию в кн.: Литературное наследство, т. 58. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1952, с. 635.

ресовался сообщением о покупке Вамп архива Гоголя. Надеюсь еще застать его хоть частью...»¹

В конце концов Шибанов нашел покупателя для своей коллекции. Им стал купец-старообрядец П. М. Мальцев, собиравший редкие книги и различные архивные документы, связанные с историей России. С Мальцевым, обладавшим значительным состоянием, Шибанов поддерживал активные коммерческие отношения, приберегая для него наиболее ценный товар.

В 1928 году в Государственный Исторический музей из бывшего коммерческого банка Юнкера поступила коллекция П. М. Мальцева. В ней находились и гоголевские реликвии: фрак Гоголя, золотое кольцо с вплетенными в него волосами писателя, письма Гоголя к родным, квитанция Нежинского лицея о получении платы за обучение Гоголя, документы семейного архива Гоголей: дворянская грамота Афанасия Демьяновича Гоголь-Яновского (деда писателя), выданная киевским дворянским депутатским собранием в 1792 году, духовное завещание Татьяны Семеновны Гоголь-Яновской, урожденной Лизогуб (бабки писателя), и некоторые другие бумаги. В коллекцию входили также гербарий из полевых цветов, собранный Гоголем, и три книги с автографами².

Гербарий Гоголя представляет из себя толстую тетрадь в самодельном картонном переплете зеленого цвета. На первой странице рукою Гоголя сделана надпись: «Дрок. Когда бешеная собака укусит». На листах имеются латинские названия цветов.

Одна из трех книг гоголевской коллекции Мальцева принадлежала О. В. Гоголь-Головце. Это лечебник Енгальчева³, подаренный Гоголем сестре, во время своего последнего приезда в Васильевку летом 1850 года. На книге Гоголь собственноручно написал: «Ольге Васильевне Гоголь».

Две другие книги — из библиотеки Гоголя. Это экземпляр драмы Н. В. Сушкова «Бедность и благотворительность» (М., 1847) с дарственной надписью автора Гоголю и отиск статьи Ю. Ф. Самарина «О мнениях «Современника» истори-

¹ ОР ГБЛ, ф. 342, карт. 25, ед. хр. 31, л. 2. От покупки архива В. П. Кочубей, однако, отказался. См. его письмо к П. П. Шибанову от 14 апреля 1910 г. — Там же, л. 3 об. — 4.

² ОПИ ГИМ, ф. 446, ед. хр. 41—42.

³ О продолжении человеческой жизни, или домашний лечебник, заключающий в себе средства, как достигать здоровой, веселой и глубокой старости... Составленный князем Парфением Енгальчевым, ч. 1. М., 1833. Книга эта была, видимо, подарена О. В. Гоголь-Головце В. А. Чаговцу. См.: Из семейной хроники Гоголей, с. 71.

ческих и литературных», помещенной в «Москвитяине» (1847, № 2), также с дарственной надписью автора¹. В статье Самарина некоторые строки подчеркнуты карандашом, имеются также отчеркивания красным карандашом на полях. На странице 47, против того места, где речь идет о героях «Мертвых душ», на полях сделана трудночитаемая запись карандашом.

В Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина хранится еще одна книга, принадлежавшая Гоголю: экземпляр третьей книжки журнала «Киевлянин» на 1850 год с дарственной надписью М. А. Максимовича Гоголю². Судьба остальных двухсот с лишним томов из библиотеки писателя до сих пор остается неизвестной.

Как ни мало знаем мы о предсмертной библиотеке Гоголя, кое-какие сведения о ней можно найти в письмах писателя последних лет и воспоминаниях современников.

Земляк и приятель Гоголя О. М. Бодянский, посетив его на московской квартире в мае 1850 года, так описывает в своем дневнике виденные им книги писателя: «На обоих столах несколько книг кучками одна на другой: тома два «Христианского чтения»³, «Начертание церковной библейской истории»⁴, «Быт русского народа»⁵, экземпляра два греко-латинского словаря (один Гедеринов), словарь церковно-русского языка⁶, библия в большую четверку московской новой печати, подле нее молитвослов киевской печати, первой четверти прошлого века; на втором столе (от внешней стены), между прочим, сочинения Батюшкова в издании Смирдина «русских авторов», только что вышедшие⁷, и проч.»⁸.

¹ См. иллюстрации в кн.: Литературное наследство, т. 58, с. 689 и 721.

² См. иллюстрацию там же, с. 727.

³ Журнал, издававшийся с 1821 г. Петербургской духовной академией.

⁴ Имеется в виду книга Филарета (Дроздова) «Начертание церковно-библейской истории» (1-е изд. Спб., 1816, 8-е изд. М., 1844).

⁵ Имеется в виду книга А. В. Терещенко «Быт русского народа» (т. 1—4. Спб., 1848). С. Т. Аксаков рассказывает в своих воспоминаниях, что после возвращения в Россию зимой 1848/49 года Гоголь часто читал у них вслух «русские песни, собранные Терещенкою, и нередко приходил в совершенный восторг, особенно от свадебных песен» (Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, с. 197).

⁶ Имеется в виду, вероятно, «Словарь церковно-славянского и русского языка» (т. 1—4. Спб., 1847).

⁷ Имеется в виду «Полное собрание сочинений русских авторов. Сочинения Батюшкова» (т. 1—2. Спб., 1850).

⁸ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 428—429.

В январе 1851 года Гоголя, жившего тогда в Одессе в доме А. А. Трощинского, посетил Н. Д. Мизко. «Я представил ему,— рассказывал он,— экземпляр моего сочинения: «Столетие русской словесности»¹, сказав, что для меня очень лестно, если книга моя будет находиться в его библиотеке. Он благодарил меня пожатием руки и потом спросил: «Вы, кажется, еще что-то издали в Одессе?» Я ответил, что напечатал «Памятную записку»² о жизни моего отца, в небольшом количестве экземпляров, собственно для родных и друзей, и просил его принять от меня экземпляр <...> Он благодарил меня и сказал: «Я описываю жизнь людскую, поэтому меня всегда интересует живой человек более, чем созданный чьим-то воображением, и оттого мне любопытнее всяких романов и повестей биографии или записки действительно жившего человека»³.

С годами читательские пристрастия Гоголя изменялись, подобно тому, как изменялся и облик писателя. С конца 40-х годов в чтении Гоголя преобладают книги религиозного содержания. А. С. Данилевский, один из ближайших друзей писателя еще по Нежинской гимназии, рассказывал, что в 1851 году «можно было видеть Гоголя, проводящего по несколько часов сряду за какими-то книгами в кожаном переплете с застежками, которые он тщательно прятал»⁴.

В конце января 1851 года монах Оптиной пустыни Порфирий (П. А. Григоров), проживавший в обители с 1834 года и положивший начало ее издательской деятельности, писал Гоголю в Одессу: «Препровождаю к вам обещанные мною книги Затворника задонского Георгия <...>⁵. Вы увидите, что и он был поэт и душа его стремилась к небу <...> Я надеюсь, что и жизнь его прочтете с удовольствием»⁶. В ответ Гоголь писал Порфирию 6 марта 1851 года: «Много благодарю вас и

¹ Имеется в виду книга «Столетие русской словесности. Сочинение Николая Мизко» (Одесса, 1849).

² Имеется в виду книжка Н. Д. Мизко «Памятная записка о жизни Дмитрия Тимофеевича Мизко» (Одесса, 1849).

³ Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, т. 2, с. 246.

⁴ Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя, т. 4, М., 1898, с. 719.

⁵ Имеется в виду изданная П. А. Григоровым книга «Письма в бозе почивающего затворника Задонского Богородицкого монастыря, Георгия, с присовокуплением краткого известия о жизни его, составленные из записок живших при нем келейных. Собранные Козельской Введенской Оптиной пустыни иноком Петром Григоровым» (2-е изд. 1844; 3-е изд. 1845).

⁶ Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя, т. 4, с. 831—832.

за письмо и за книгу Затворника. Как она пришлась мне кстати в наступивший великий пост!» (XIV, 225)

Многое можно понять в человеке, когда знаешь, что и как он читал. Дошедшие до нас книги из библиотеки Пушкина, Жуковского, Чаадаева с пометами и другими следами чтения представляют драгоценный материал для изучения духовной жизни и творческой деятельности их владельцев. Хотя мы и не располагаем достаточным количеством книг из библиотеки Гоголя, кое-какое представление о манере его чтения все же можно составить. В письме из Баден-Бадена от 8 июля 1843 года Гоголь советовал Н. М. Языкову приняться за чтение церковных книг «как рыбак, с карандашом в руке, читай скоро и бегло и останавливайся только там, где поразит тебя величавое, неожиданное слово или оборот, записывай и отмечай их себе в материал» (XII, 205). С «карандашом в руке» читал и сам Гоголь, выписывая в специальные тетради все, что ему особенно нравилось (в бумагах писателя сохранились целые рукописные сборники, составленные им из прочитанных книг).

Книга порою производила столь сильное впечатление на Гоголя, что влияла даже на характер его творческого замысла. Так было, например, с книгой Исаака Сирина, которую он прочитал в библиотеке Оптиной пустыни.

Одно из самых загадочных мест первого тома «Мертвых душ» — размышления автора в 11-й главе о «прирожденных страстях»: «Но есть страсти, которых избранье не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них» (VI, 242) и т. д.

Прочитав книгу Сирина, Гоголь против этого места собственноручно написал карандашом на экземпляре первого издания «Мертвых душ», принадлежавшего А. П. Толстому: «Это я писал в «прелести» (обольщении. — В. В.), это вздор — природженные страсти — зло, и все усилия разумной воли человека должны быть устремлены для искоренения их. Только дымное надмение человеческой гордости могло внушить мне мысль о высоком значении природженных страстей — теперь, когда стал я умнее, глубоко сожалею о «гнилых словах», здесь написанных. Мне чужалось, когда я печатал эту главу, что я путаюсь, вопрос о значении природженных страстей много и долго занимал меня и тормозил продолжение «Мертвых душ». Жалею, что поздно узнал книгу Исаака Сирина, великого душеведца и прозорливого инока»¹.

¹ Матвеев П. Гоголь в Оптиной пустыне. — Русская старина. 1903, февраль, с. 303.

Авторские размышления в 11-й главе были встречены Pastorоженомногими читателями поэмы. Признание Гоголя, сделанное на полях «Мертвых душ», свидетельствует, что главу эту он создавал неуверенной рукой.

Поиск книг, оказавших влияние на формирование личности Гоголя, его эстетику и мировоззрение, затрудняется одним специфическим обстоятельством его писательской судьбы. Художник, чье слово стало школой русской прозы, образцом ее национальной самобытности, наиболее зрелые в творческом отношении годы (около одиннадцати лет) провел за границей... Главными нитями, связывающими Гоголя с отечеством, стали его обширнейшая переписка и книги, получаемые из России. Писатель внимательно следил за новыми русскими изданиями, порою запрашивая книги, которым еще только предстояло выйти в свет. «Если вышел перевод Славянской истории Шафарика¹ или что-нибудь относительно славян или мифологии славянской... — писал он 2 ноября 1837 года Н. Я. Прокоповичу из Рима, — все это возьми у Смирдина... Если вышло Снегирева описание праздников и обрядов², пришли...» (XI, 116). В письмах Гоголь постоянно просит своих друзей и знакомых присылать ему книги по филологии, истории, богословию, географии, фольклору, этнографии, статистике России. Интенсивно изучая русскую жизнь по книжным источникам, писатель пользовался самыми полными по тому времени каталогами русских книг. В письме из Франкфурта от 10 мая 1844 года он просит П. В. Анненкова: «Пришлите мне каталог Смирдинской бывшей библиотеки для чтения, со всеми бывшими прибавлениями³, он полнейший книжный наш реестр. Да присокупите к тому реестр книг всех, напечатанных синодальной типографией⁴; это можете узнать в синодальной лавке <...>. Каталог Смирдинский есть, кажется, мой у Прокоповича» (XII, 299).

О том, что читал Гоголь, о круге его интересов мы отчасти

¹ Имеются в виду «Славянские древности» П. И. Шафарика, изданные М. П. Погодиным в переводе О. М. Бодянского. Первые две книги вышли в 1837-м, третья — в 1838 г.

² Имеется в виду книга И. М. Снегирева «Русские простонародные праздники и суеверные обряды», выходившая в выпусках (I—IV. М., 1837—1839).

³ Имеется в виду составленная В. Г. Анастасевичем «Роспись российским книгам для чтения, из библиотеки А. Смирдина» (Спб., 1828). В 1829 и 1832 гг. вышли два прибавления к этой росписи.

⁴ Имеется в виду «Каталог книг, продающихся в синодальных книжных лавках в С.-Петербурге и Москве» (М., 1840 и 1844).

знаем из его собственных писем, отчасти из свидетельств близко знавших его людей. Но каждый новый факт, расширяющий наши представления о круге чтения писателя, имеет несомненное значение для исследователя.

Просматривая фонды Центрального государственного архива литературы и искусства, я обратил внимание на документ, представляющий большой историко-литературный интерес. В описи архива он внесен под названием «Список книг и журналов, отправляемых в Рим для Н. В. Гоголя»¹. История поступления этого документа такова. До сравнительно недавнего времени он хранился в коллекции литературоведа, собирателя автографов и писем известных литераторов П. А. Попова (1894—1943) и в 1972 году был передан вместе с другими собранными им материалами в ЦГАЛИ его вдовой А. А. Гаевской.

В подлиннике документ имеет следующее название:

«Реестр книгам
отправленным из Москвы в Рим.
1841 года Июля 11 дня».

На первом титульном листе документа после слов «из Москвы в Рим» карандашом приписано «Гоголю».

В оригинале список представляет собой девять сшитых листов рукописного текста, исписанных с обеих сторон четким, убористым почерком середины прошлого столетия. В нем более четырехсот названий книг, составляющих в общей сложности около тысячи томов. На листах имеются многочисленные черпильные и карандашные пометы, приписки и исправления, сделанные другой рукой. Весь список разбит на IX тематических разрядов. Составитель «реестра», судя по пометкам на листах, пытался систематизировать его и переносил книги из одного разряда в другой. Можно предположить, что «реестр» был переписан с учетом этих пометок и в таком упорядоченном виде отправлен вместе с книгами в Рим. Оставшийся у автора «черновик», вероятно, и является тем документом, который хранится ныне в ЦГАЛИ.

Отдельный, десятый лист документа, озаглавленный «Разные дела по части Гоголя» и относящийся к более позднему времени (1844 году), непосредственного отношения к «реестру» не имеет. Записка эта, как выяснилось, написана рукой самого Гоголя. Полный текст ее гласит:

¹ ЦГАЛИ СССР. Список книг и журналов, отправляемых в Рим для Н. В. Гоголя, к-во листов 10, ф. 2591, оп. 1, ед. хр. 385.

«1. У Жуковского во Франкфурте узнать, послал ли письмо Смирновой в Баден.

2. В Петербурге купить Христианское чтение за 1840 год.

3. Чрез Веневитинова попросить у Краевского за пынешний 1844-й год Отечественные Записки.

Если не случится Христианского чтения за 1840 год, то сочинения Дмитрия Ростовского в 3 частях».

Содержание записки становится более понятным при сопоставлении ее с перепиской писателя 1844 года. В письме из Баден-Бадена от 20 июня 1844 года Гоголь писал В. А. Жуковскому: «Пришлите мне, сделайте милость, письмо Смирновой, которое отправила к вам графиня Вьельгорская, но только как можно скорее, потому что оно мне очень нужно <...> Графиня Вьельгорская будет дня через два у вас во Франкфурте, проезжая в Петербург на месяц, для свидания с дочерью» (XII, 327).

В свою очередь Л. К. Вьельгорская извещала Гоголя в том же июне 1844 года: «Посылаю вам, почтеннейший Николай Васильевич, письмо Александры Осиповны (Смирновой.— В. В.) и уведомляю вас, что я еду в Петербург совершенно одна»¹. Таким образом, гоголевская записка предназначалась, по всей видимости, для графини Л. К. Вьельгорской, намеревавшейся быть во Франкфурте по дороге в Петербург, и ее следует датировать июнем 1844 года. Гоголь, как известно, был дружен с Вьельгорскими и нередко пользовался услугами с их стороны, в том числе и по части пересылки книг.

Речь в записке, как видим, идет главным образом о книжных делах писателя. И, видимо, именно поэтому автограф Гоголя был приложен к «Реестру книгам, отправленным из Москвы в Рим» Гоголю в июле 1841 года.

Были ли книги действительно отправлены в Рим? Кто мог летом 1841 года посылать Гоголю целую библиотеку?

Поиски целесообразно было начать среди ближайшего московского окружения писателя. Проезжая в Москву, Гоголь обычно останавливался и жил у М. П. Погодина в его доме на Девичьем поле. Как удалось установить, приписки карандашом и чернилами на листах «Реестра» сделаны рукой М. П. Погодина. Список книгам составлял, как видно, один из писцов Погодина. Сам же он, просматривая «Реестр», вносил свои изменения в заглавия разделов, делал пометы добавления к написанному.

¹ Вестник Европы, 1889, № 10, с. 483.

Что за книги мог отправлять Погодин Гоголю из Москвы в Рим в июле 1841 года? Собрать такую библиотеку в короткий срок нелегко, да и стоила бы она немалых денег.

Летом 1841 года в Риме вместе с Гоголем жил П. В. Анненков, переписывавший под диктовку автора главы первого тома «Мертвых душ». В своей известной статье «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года» Анненков так писал об умонастройении писателя в этот период: «...Взлелеянный уединением Рима, он весь предался творчеству и перестал читать и заботиться о том, что делается в остальной Европе. Он сам говорил, что в известные эпохи одна хорошая книга достаточна для заполнения всей жизни человека. В Риме он только перечитывал любимые места из Данте, «Илиады» Гнедича и стихотворений Пушкина»¹.

Анненков выехал из Рима в начале июля (по ст. ст.) 1841 года. Вне всякого сомнения, большой библиотеки у Гоголя в это время не было. Иначе это не укрылось бы от Анненкова, жившего в соседней с ним комнате. Возможно, что в определенную эпоху Гоголю и была достаточна «одна хорошая книга». Но, как видно, наступала такая эпоха в жизни писателя, когда ему была необходима целая библиотека. По свидетельству того же Анненкова «в эту эпоху он (Гоголь.— В. В.) был занят внутренней работой, которая началась для него со второго тома «Мертвых душ», тогда же им предпринятого, как я могу утверждать положительно»².

С начала 40-х годов, в период создания второго тома «Мертвых душ», жизнь Гоголя отмечена какой-то неугасимой страстью к знаниям, духовному и нравственному совершенствованию. Переписка его буквально пестрит упоминаниями о книгах. В письме из Дюссельдорфа от 5 октября 1843 года Гоголь пишет Н. М. Языкову: «Благодарю тебя за желание наделить меня книгами, но предлагаемые тобою уже у меня есть. Но так как ты хочешь насытить мою жажду (а жажда моя к чтению никогда не была так велика, как теперь), то вот тебе на вид те книги, которых бы я желал: 1) Розыск, Дмитрия Ростовского³, 2) Трубы словес и Меч духовный, Лазаря Барановича⁴ и 3) Сочинения Стефана Яворского в 3 ча-

¹ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 273.

² Там же, с. 275.

³ Имеется в виду «Розыск о раскольнической брынской вере, учении их и о делах их» Дмитрия Ростовского. М., 1745 (был переиздан в составе его Сочинений. М., 1840 и 1842).

⁴ Имеются в виду два сборника проповедей Лазаря Барановича: «Трубы словес проповедных» (1674) и «Меч духовный» (1679).

стях, проповеди¹. Да хотел бы я иметь Русские летописи, издан<ные> Археографическою комиссиею², если не ошибаюсь, есть уже три, когда не четыре тома. Да Христианское чтение за 1842 год. Вот книги, которые я хотел бы сильно достать. Переслать мне можно их порознь с русскими, едущими за границу <...>. А если им и не по дороге мне завезть, то всегда почти встретятся с другими русскими, которым по дороге. А у меня два депо: в Дюссельдорф Жуковскому и в Рим Иванову и Кривцову <...>. Покупка этих книг может составить сумму, может быть, даже за 80 рублей, а потому уже это не должно быть в значении подарка, а отнесено просто на счет» (XII, 219—220).

Из Рима Гоголь выехал почти сразу же после Анненкова, в конце июля или начале августа (по ст. ст.) 1841 года. Проездом в Россию он заехал в Ганау к Н. М. Языкову и уже оттуда отправился в Москву хлопотать об издании первого тома «Мертвых душ». Покончив дела с печатанием поэмы, писатель летом 1842 года снова выехал за границу и пробыл там на этот раз вплоть до 1848 года. В Рим Гоголь вернулся вместе с Н. М. Языковым осенью 1842 года и поселился на своей старой квартире.

В 40-х годах в Риме жил русский художник-гравер Ф. И. Иордан, состоявший в приятельских отношениях с Гоголем. В его «Записках» есть чрезвычайно любопытное упоминание об «огромном сундуке с книгами, который привезли из таможни к Гоголю». Вот контекст, в котором упомянут этот сундук. «В это время приехал в Рим наш писатель (П. В.) Анненков, с которым я познакомился. Он остановился у Гоголя, с которым был дружен <...>. Спустя несколько времени я увидел приехавшего к Гоголю известного поэта (Н. М.) Языкова <...>. Он собирался, должно быть, долго пробыть в Риме, ибо я видел огромный сундук с книгами, который привезли из таможни к Гоголю, но болезнь заставила его поспешить обратно в Россию»³. Из слов Иордана следует, что книги привез с собой приехавший к Гоголю Языков. Гоголь вместе с Языковым проводил в Риме зиму 1842/43 года. В Рим, однако, они приехали вдвоем, путешествуя перед

¹ Имеются в виду «Проповеди блаженной памяти Стефана Яворского» (М., 1804—1805).

² Имеется в виду «Полное собрание русских летописей, издаваемое Археографической комиссией». К 1843 г. были изданы т. 2, 3 и 4 (Спб., 1841 и 1843).

³ Иордан Ф. И. Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. М., 1918, с. 212.

этим по Италию (с 1838 по 1843 год Языков по совету врачей жил за границей). Нордан начал писать свои «Записки» на склоне лет, в 1875 году, и мог перепутать, кому принадлежали привезенные к Гоголю из таможни книги. Наконец, он мог просто не знать этого. Но сам по себе факт получения Гоголем в начале 40-х годов «огромного сундука с книгами» весьма интересен и примечателен.

О библиотеке Гоголя в Риме не сохранилось почти никаких сведений. В письме из Ганау от 20 сентября 1841 года писатель просил А. А. Иванова: «Напишите мне, дал ли я вам ключ от сундука с моими книгами и заперт ли он или нет. Я совершенно позабыл¹ (XI, 346). В одном из черновых писем Гоголю Иванов сообщал: «Ключ от вашего сундука я нашел»².

В свой последний отъезд из Рима Гоголь оставил у Иванова два сундука с книгами и пакет с бумагами. В черновом письме Иванова к брату (свои письма А. А. Иванов, как правило, писал сначала начерно), датированном началом апреля 1858 года, в числе вещей, остающихся в римской студии художника, упомянуты и «два сундука с книгами Гоголя (в подлиннике слово «Гоголя» зачеркнуто.— В. В.)»³. В записной тетради Иванова сохранился черновик письма, адресованного, по-видимому, С. П. Шевыреву и написанному не ранее 1855 года: «Зная Вас лично как близкого приятеля Николая Вас<ильевича> Гоголя, я должен Вам сказать, что покойник пред последним отъездом оставил у меня два сундука и пакет с бумагами. Что в них находится, я не знаю да и не считаю себя вправе знать. Теперь прибегаю к Вашему совету, что мне делать с этими вещами, может быть весьма драгоценными для многих? (В подлиннике запись перечеркнута.— В. В.)»⁴.

Архив А. А. Иванова, состоящий из его рисунков и рукописного наследия, согласно завещанию С. А. Иванова, брата выдающегося живописца, поступил в 1877—1879 годах в Ру-

¹ По свидетельствам современников Гоголь тщательно оберегал свои книги и бумаги от постороннего глаза. «Даже книг у него на виду было мало, свои рукописи и книги он берег под замком...» — вспоминал, например, Д. М. Погодин, сын М. П. Погодина, хорошо знавший привычки Гоголя, подолгу жившего у них в доме. (См.: Мартынов П. К. Дела и люди века, т. 3. Спб., 1896, с. 118).

² Литературное наследство, т. 58, с. 808.

³ См. публикацию Е. Гусевой: Александр Иванов. Письма к брату.— Советское искусствознание. 74. М., 1975, с. 340.

⁴ ОР ГБЛ, ф. 111, карт. 2, ед. хр. 6, л. 50. Опубликовано: Литературное наследство, т. 58, с. 808, с неточностями в тексте и ошибочным отнесением к 1852 г.

мянцевский музей¹. Среди большого количества писем и бумаг художника в музей были переданы и сохранившиеся у него рукописи Гоголя. Судьба гоголевских книг, оставшихся, по всей видимости, в Риме, до сих пор не выяснена. Можно, однако, с достаточной долей уверенности предпологать, что книги эти находятся в личной библиотеке Иванова в Риме, принадлежащей ныне родственникам художника².

Новые сведения, проясняющие загадку книг, отправленных из Москвы в Рим летом 1841 года, удалось отыскать в архиве М. П. Погодина, хранящемся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Среди переписки Погодина сохранились три письма к нему П. И. Кривцова (секретаря русского посольства в Риме, назначенного в 1840 году попечителем над русскими художниками-пенсионерами в Италии)³. Речь в них шла о библиотеке для русских художников в Риме. Суть дела заключалась в следующем. Кривцов, используя свои связи при дворе, ходатайствовал о представлении к ордену московского купца-миллионера А. И. Лобкова⁴, взамен чего последний обязался пожертвовать деньги на библиотеку для русских художников в Риме. Посредником между ними и выступал Погодин. С Кривцовым он познакомился, по-видимому, во время своего пребывания в Риме весной 1839 года⁵. С Лобковым, известным своим собранием старопечатных книг и редких рукописей (платившим по семисот рублей ассигнациями за книжную редкость)⁶, Погодин сблизился на почве общего увлечения русскими древностями. Из писем Кривцова и записей в дневнике Погодина следует, что Лобкову был пожалован орден Станислава 3-й степени, книги отправлены в Рим и получены там в начале января 1842 года.

О роли Гоголя в этой истории на основании имеющихся данных можно высказать следующие предположения.

¹ См.: Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1879—1882 гг. М., 1884, с. 43—49.

² См.: Коваль Л. М. Русские библиотеки в Италии в начале XX в.— В сб.: Книга. Исследования и материалы. Сборник XXXVII. М., 1978, с. 194.

³ О П. И. Кривцове и его взаимоотношениях с Гоголем см.: Гершензон М. Декабрист Кривцов и его братья. М., 1914.

⁴ С Лобковым Гоголь познакомился в 1848 г. См.: Дневник Ивана Михайловича Снегирева, т. 1 (1822—1852). М., 1904, с. 419 (запись от 21 октября 1848 г.); Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 9. СПб., 1895, с. 474—475.

⁵ См.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 5, с. 246.

⁶ См. там же, кн. 9, с. 197.

Известно, что в 1840 году Гоголь усиленно хлопотал через своих влиятельных друзей о должности секретаря при Кривцове (см., например, его письма к В. А. Жуковскому от 3 мая и П. А. Плетневу от 25 июня). Можно предположить, что мысль о библиотеке для русских художников в Риме возникла во время пребывания писателя в Москве у Погодина (осенью 1839 года Гоголь вместе с Погодиным приехал из-за границы в Москву и остановился в его доме). Возможно, что сама идея библиотеки исходила от Гоголя. В 1840 году он вчерне закончил первый том «Мертвых душ» и приступил к работе над вторым. И тут ему нужны были книги, много книг... В случае, если бы Гоголь занял место секретаря при Кривцове, библиотека была бы в полном его распоряжении.

Хлопоты писателя, однако, успехом не увенчались. Вместо должности секретаря Кривцов предложил ему... «место библиотекаря еще покамест не существующей библиотеки» (из письма Гоголя А. А. Иванову от 20 сентября 1841 г.). «Место библиотекаря», разумеется, не могло обеспечить пребывание Гоголя в Риме, и он отказался. Но, видимо, не случайно именно ему предложил Кривцов заведовать «еще покамест не существующей библиотекой».

Обращает на себя внимание особый, гоголевский подбор книг в «реестре». Вполне возможно, что книги подбирались Погодиным с учетом рекомендаций самого Гоголя. Список как нельзя лучше отражает вкусы и интересы писателя. Наиболее значительно в нем представлены три раздела: книги исторические, книги духовного содержания, книги русских и иностранных писателей. Тематика остальных — путешествия, география, статистика, фольклор, этнография, теория и история словесности, биографии славных мужей, словари... С одной стороны, многотомные «Записки герцогини Абрантес» и «Записки Бурienна», знаменитое «Добротолубие», содержащее аскетические писания преподобных мужей, с другой, «Начальные правила русской грамматики», «Практические уроки» Н. И. Греча, его же «Ключ к практическим урокам». «Книги законодателей, душеведцев и наблюдателей за природой человека... от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустынноика» соседствуют в списке с книгами школьными, учебными (не этих ли книг «стыдился» Гоголь, «скрывая все свои занятия?»).

Первый раздел «реестра» включает в себя разнообразную богословскую литературу: справочные издания книг священного писания, творения отцов церкви, жития святых, описания памятников церковной старины и древнерусского зодче-

ства, а также труды общенсторического характера, как, например, трехтомные «Древности Иудейские» Иосифа Флавия. Из последующей переписки писателя видно, что многие из перечисленных в этом разделе книг вошли в его активный читательский обиход.

В подборе исторической литературы чувствуется, как представляется, рука М. П. Погодина. Эта часть библиотеки имеет вполне определенную направленность. Сюда входят, главным образом, книги и материалы по русской истории: летописи по различным спискам, деяния знаменитых полководцев и исторических деятелей, такие монументальные труды, как «История государства Российского» Н. М. Карамзина и «История русского народа» Н. А. Полевого и т. п.

И все-таки наиболее полно и разнообразно представлена в «реестре» русская словесность. Наряду с сочинениями классиков русской литературы — Ломоносова, Каптемира, Державина, Фонвизина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Боратынского, Языкова, Крылова, Пушкина — этот раздел включает и книги популярнейших романистов 1830—1840 годов: Вельтмана, Загоскина, Лажечникова, а также произведения ныне почти забытых литераторов: Иванчина-Писарева, Булгарина, Греча, Погодина, Ушакова, Свиньина, Масальского и многих других.

Гораздо скромнее выглядит перечень книг иностранных писателей. За исключением нескольких произведений Шекспира и Гете, он почти сплошь состоит из сочинений Вальтера Скотта. Здесь будет уместным привести свидетельство П. В. Анненкова, близко знавшего Гоголя и особенно часто встречавшегося с ним в эпоху создания первого тома «Мертвых душ». По словам этого мемуариста, более других, пожалуй, осведомленного в области того, что читал Гоголь в эту пору, «...он решительно ничего не читал из французской изящной литературы и принялся за Мольера только после строгого выговора, данного Пушкиным за небрежение к этому писателю. Так же мало знал он и Шекспира (Гете и вообще немецкая литература почти не существовали для него), и из всех имен иностранных поэтов и романистов было знакомо ему не по догадке и не по слухам одно имя — Вальтера Скотта. Зато и окружил он его необычайным уважением, глубокой почтительной любовью¹.

Вальтер Скотт был любимейшим автором Гоголя. Ни о ком из западноевропейских писателей он не упоминал так часто

¹ См.: Гоголь в воспоминаниях современников, с. 258—259.

в своих статьях и переписке, как о «знаменитом шотландце», считая его «полнейшим, обширнейшим гением XIX века» (VIII, 171). В письме из Женевы от 22/10 сентября 1836 года Гоголь сообщает М. П. Погодину: «Принимаюсь перечитывать вновь всего Вальтера Скотта, а там, может быть, за перо» (XI, 60).

Многие из книг, перечисленных в «реестре», упоминаются в письмах Гоголя как до, так и после 1841 года. На некоторые из них им написаны краткие рецензии для пушкинского «Современника» в 1836 году. Дошедшие до нас списки книг, выписанных Гоголем в 1834—1836 годах из «Росписи» Смирдина, равно как и «Реестр книг, остающихся в Москве», составленный им, по-видимому, в 1849 году (IX, 491—493), также включает в себя книги из числа тех, которые Погодин отправил из Москвы в Рим летом 1841 года.

Конечно, было бы неправильно сводить роль Гоголя в истории с библиотекой для русских художников лишь к его личным интересам. Долго живший в Риме среди художников, он, как известно, всячески старался поднять их авторитет на родине, нередко оказывал им свое покровительство и денежную помощь. А. А. Иванов, один из немногих близких Гоголю людей, часто жаловался в своих письмах на скудость знаний, полученных им в Академии художеств. Недостаточность своего образования Иванов, как и Гоголь, восполнял чтением книг. Любопытно, что в одном из писем 1847 года, излагая Гоголю несбыточный проект его участия в делах русских художников в Риме, Иванов ведет речь о книгах и библиотеке¹.

Обнаруженный список книг, отправленных Погодиным в Рим летом 1841 года², обогащает наши представления о круге чтения Иванова и других русских художников в Италии. Впервые также мы имеем возможность с такою полнотою ознакомиться с книгами, которые читал или мог читать Гоголь во время своего пребывания в Риме в 40-х годах.

Небезынтересна и дальнейшая судьба библиотеки, сохранившейся до наших дней. В 1902 году в Риме была создана русская читальня — первая русская общественная библиотека в Италии, получившая в 1909 году название «Читальня имени Н. В. Гоголя»³. Основу ее книжного фонда составили

¹ См.: Боткин М. П. Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806—1858 гг. СПб., 1880, с. 230.

² Начиная со второго раздела «реестр» опубликован в кн.: Прометей, т. 13. М., 1983.

³ См.: Русская читальня имени Н. В. Гоголя в Риме 1902—1912. СПб., 1913; Коваль Л. М. Русские библиотеки в Италии в начале XX века.

книги, поступившие в 1903 году из библиотеки бывшего Общества русских художников (хранившиеся до сей поры в русском посольстве в Риме). Как сообщал римский корреспондент газеты «Московские ведомости», библиотека эта в 1903 году насчитывала до тысячи томов. «Все это старые книги до 50-х годов, среди которых в особенности много старинных исторических изданий от XVIII в., представляющих известный библиографический интерес для любителей старых книг. Много книг религиозных, целая коллекция словарей и менее всего книг для искусства»¹. И поныне книги из библиотеки бывшего Общества русских художников находятся в Русской читальне имени Н. В. Гоголя в Риме.

К истории публикации «Мертвых душ»

История публикации «Мертвых душ» — один из драматических эпизодов биографии Гоголя. «Никогда, может быть, не употребил он в дело такого количества житейской опытности, сердцеведения, запскивающей ласки и притворного гнева, как в 1842 году, когда приступил к печатанию «Мертвых душ», — свидетельствовал П. В. Анненков и, не касаясь фактической стороны дела, не без остроумия замечал: «Тот, кто не имеет «Мертвых душ» для напечатания, может, разумеется, вести себя непогрешительнее Гоголя и быть гораздо проще в своих поступках и в выражении своих чувств»².

Сообщая П. А. Плетневу в письме от 7 января 1842 года о судьбе поэмы в московской цензуре, Гоголь писал: «Удар для меня никак неожиданный: запрещают всю рукопись. Я отдаю ее сначала цензору Снегиреву, который несколько толковее других, с тем, что если он находит в ней какое-нибудь место, наводящее на него сомнение, чтоб объявил мне прямо, что я тогда посылаю ее в Петербург. Снегирев через два дни объявляет мне торжественно, что рукопись он находит совершенно благонамеренной, и в отношении к цели и в отношении к впечатлению, производимому на читателя, и что, кроме одного незначительного места: перемены двух-трех имен (на которые я тот же час согласился и изменил) — нет ничего, что бы могло навлечь притязанья цензуры самой строгой. Это же самое он объявил и другим. Вдруг Снегирева сбил кто-то с толку, и я узнаю, что он представляет мою рукопись в комитет. Комитет принимает ее таким образом, как будто уже

¹ Московские ведомости, 1903, № 14, с. 4.

² Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960, с. 71—72.

был приготовлен заранее и был настроен разыграть комедию: ибо обвинения все без исключения были комедия в высшей степени» (XII, 28). И далее Гоголь в памфлетном стиле описывает эти обвинения.

Не случайно именно Снегиреву отдает Гоголь рукопись «Мертвых душ». Влиятельный цензор, бывший профессор Московского университета, Снегирев снискал всеобщую известность своими трудами по фольклору и этнографии. Биографы и исследователи творчества Гоголя редко упоминают это имя; между тем сочинения Снегирева оказали существенное влияние на писателя и в той или иной степени наложили отпечаток на его творчество. Есть основания полагать, что «Русские в своих пословицах», изданные Снегиревым в 1831—1834 годах, послужили Гоголю одним из книжных источников первого тома «Мертвых душ»¹.

Все московские друзья и приятели Гоголя хорошо знали Снегирева. Лично был знаком с ним и сам писатель. Первое упоминание о Гоголе в дневнике Снегирева имеется в записи от 6 ноября 1841 года: «Я ездил к Пассеку и Погодину, у которого встретил Николая Вас<ильевича> Гоголя, подарившего мне свою комедию с надписанием...»². Снегирев утверждал к печати второе издание «Ревизора» (цензурное разрешение дано им 26 июля 1841 года), и, вероятно, экземпляр этой книги и подарил ему Гоголь.

Цензором Снегирев был, по-видимому, благожелательным, хотя и осторожным. В его дневнике есть такие записи: «В комитете видел Кюхельбекера и кн. Одоевского, которые просили меня взять на себя цензурование их книг; я отговаривался тем, что назначение их от меня не зависит и что, беря на себя, могу дать подозрение» (11 декабря 1824 года, I, 117). «Поутру у меня был М. А. Максимович с листом Малороссийских песен, который я, прочитав с ним, подписал» (22 мая 1834 года, I, 170). Известно также, что Снегирев цензуровал первый сборник народных песен П. В. Киреевского. На рукописи приготовленной к печати, но не вышедшей в свет первой части «Песен свадебных» имеется разрешительная подпись цензора Снегирева. Причем дозволение на печатание сборника дано им чрезвычайно быстро, буквально на следую-

¹ См. об этом мою статью «Мертвые души» и традиции народной культуры. (Н. В. Гоголь и И. М. Снегирев.)— Русская литература, 1981, № 2.

² Дневник Ивана Михайловича Снегирева, т. I, (1822—1852). М., 1904, с. 309. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

щий день после поступления рукописи в цензурный комитет¹.

Цензорское поприще Снегирева не лишено было своего рода драматизма. Чуть было катастрофой не закончилась для него история с пропуском в 1835 году «Трех повестей» Н. Ф. Павлова. По личному распоряжению Николая I Снегирев, пропустивший книгу, был вызван в Петербург для дачи письменных объяснений. Ознакомившись с показаниями цензора, император приказал объявить ему строгий выговор и предупредить, что в случае повторения подобной оплошности он будет отдан под суд². В конечном итоге служба в цензуре закончилась для Снегирева вынужденной отставкой. К столетнему юбилею Московского университета им была написана и напечатана в «Московских ведомостях» статья «Очерк истории типографии Московского Университета»³, в которой достаточно подробно говорилось о деятельности и значении Новикова. Статья эта послужила поводом к увольнению Снегирева от должности цензора.

У Гоголя, таким образом, были основания считать этого цензора «несколько толковее других». Судя по всему, Снегирев казался автору «Мертвых душ» наиболее подходящим кандидатом среди тогдашних петербургских и московских цензоров.

Из дневника Снегирева известно, что рукопись Гоголь привез ему 7 декабря 1841 года. Целью этого визита было выяснить, может ли поэма быть пропущена московской цензурой или ее следует отправить в Петербург, где у писателя были влиятельные друзья. Через два дня, как это следует из письма, Гоголь снова встретился со Снегиревым, и многоопытный цензор дал свой в высшей степени благоприятный отзыв («нет ничего, что бы могло навлечь притязанья цензуры самой строгой»). Гоголь, вероятно, ожидал, что Снегирев самостоятельно пропустит рукопись, и «тот же час согласился» на все незначительные перемены. Мнение цензора, правда, должно было еще утверждаться цензурным комитетом, но, по-видимому, Снегирев мог и сам утвердить рукопись к печати. В его практике были прецеденты, когда он подписывал рукописи без ведома членов цензурного комитета. Все отношения Гоголя со Снегиревым до сих пор носили частный характер, и ру-

¹ См.: Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия. Ч. I, М., 1911, с. LXII.

² См.: Сухомятинов М. И. Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. 2. Спб., 1889, с. 452—454.

³ Московские ведомости, 1854, № 111. См. также № 117.

копись поэмы цензор прочел как частное лицо. По существующим же правилам Снегирев не имел права цензурировать «Мертвые души» без соответствующего постановления цензурного комитета. Он мог только высказать свое личное мнение о поэме («Это же самое он объявил и другим»). К тому же, наученный горьким опытом, Снегирев, несомненно, побаивался связываться с «Мертвыми душами».

Из слов Гоголя следует, что рукопись была представлена в комитет Снегиревым. Однако в книге рукописей московского цензурного комитета, хранящейся ныне в Центральном государственном историческом архиве г. Москвы, записано, что «Мертвые души» поступили в комитет «от Погодина»¹. Видимо, Снегиреву неудобно было самому представлять рукопись в цензурный комитет, и это сделал Погодин, в доме которого жил в это время Гоголь. Кстати сказать, после выхода «Мертвых душ» из печати гоголевская рукопись хранилась у Погодина в его знаменитом древлехранилище.

Согласно записи в книге рукописей «Мертвые души» поступили в комитет 12 декабря 1841 года и в тот же день были отданы цензору². Из журнала заседаний московского цензурного комитета (ныне находится в ЦГИА г. Москвы) известно, что на заседании, состоявшемся 12 декабря 1841 года, было принято постановление передать рукопись на рассмотрение цензору Снегиреву³. Мнения цензоров, пересказанные в гоголевском письме, не были занесены в протокол заседания. Не было вынесено комитетом и постановления о запрещении «Мертвых душ». Узнав (вероятнее всего, от самого Снегирева) о толках цензоров, Гоголь поспешно забрал у него рукопись и через Белинского отправил ее в Петербург. Вместе с рукописью, которую Белинский должен был передать В. Ф. Одоевскому, Гоголь вручил письмо к нему, в котором сообщал о «запрещении» «Мертвых душ». «Рукопись моя запрещена. Прodelка и причина запрещения всё смех и комедия <...>. Вы должны употребить все силы, чтобы доставить рукопись государю» (XII, 27). При личной встрече с Белинским Гоголь, вероятно, поведал ему о кознях московских цензоров. В письме из Петербурга от 20 апреля 1842 года критик писал Гоголю: «Во всякое другое время ваша рукопись прошла бы без всяких препятствий, особенно тогда, как вы были

¹ ЦГИА г. Москвы, ф. 31, оп. 1, д. 14, л. 121 об.

² Там же.

³ Об этом писал еще в 1889 г. Н. Тихонравов в своем комментарии к «Мертвым душам». См.: Гоголь Н. В. Соч., 10-е изд., т. 3, с. 458—462).

в Питере. Если бы даже и предположить, что ее не пропустили бы, то все же можно наверное сказать, что только в китайской Москве могли поступить с вами, как поступил г. Снегирев, и что в Петербурге этого не сделал бы даже Петрушка Корсаков (П. А. Корсаков — литератор и цензор.— В. В.), хоть он моралист и пиетист»¹.

Слух о «запрещении» рукописи в Москве быстро распространялся и приобретал, по-видимому, уже нежелательный для Гоголя оборот. В дело было вмешалось высшее начальство. В письме к В. Ф. Одоевскому, написанном в конце января 1842 года, Гоголь уже хлопочет за своего цензора («мой цензор» — так называет он Снегирева в письме Плетневу). «Гр. Строганов, — пишет Гоголь, — теперь велел сказать мне, что он рукопись пропустит, что запрещение и пакость случились без его ведома, и мне досадно, что я не дождался этого неожиданного для меня оборота, мне не хочется также, чтобы цензору был выговор. Ради бога, обделайте так, чтобы всем было хорошо...» (XII, 30—31).

Пересказанные в письме Гоголя к Плетневу «обвинения» цензоров не следует, видимо, расцепивать, как протокольное описание действительных событий, имевших место на заседании цензурного комитета. Выведенные писателем в письме «реальные» московские цензоры ведут себя в полном соответствии с логикой и характером «вымышленных» героев «Мертвых душ».

Судя по письму Гоголя, и в цензурном комитете Снегирев, как мог, защищал поэму. «Наконец сам Снегирев, увидев, что дело зашло уже очень далеко, стал уверять цензоров, что он рукопись читал и что о крепостном праве и намеков нет <...> что это ряд характеров, внутренний быт России и некоторых обитателей, собрание картин самых невозмутительных. Но ничего не помогло» (XII, 29). В черновом варианте письма к С. Т. Аксакову от 18 августа 1842 года Гоголь писал о первом благоприятном испытании поэмы, которое «произведено было над цензором», то есть Снегиревым (XII, 569). Вероятно, Гоголь заранее рассчитывал на благоприятный отзыв Снегирева, хорошо знакомого с тем фольклорно-этнографическим материалом, на котором строилась поэма. Действительно, что могло «возмутить» в «Мертвых душах» цензора-этнографа, увидевшего в них лишь «ряд характеров, внутренний быт России <...> собрание картин самых невозмутительных». Эту сторону гоголевской поэмы Снегирев был способен

¹ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 355.

понять лучше и глубже, нежели кто-либо из его современников.

Последнюю точку в цензурной истории «Мертвых душ» поставил все-таки Снегирев. Успешно пройдя петербургскую цензуру, гоголевская рукопись вернулась в Москву для напечатания. Билет на выпуск в свет поэмы Н. Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» был выдан цензором Снегиревым¹.

Новое о судьбе беловой рукописи второго тома «Мертвых душ»

Бесспорно, самая важная и сложная проблема «Гоголианы» связана с историей беловой рукописи второго тома «Мертвых душ». Гоголь не раз говорил, что только «Мертвые души» разрешат загадку его жизни. «Я решился твердо не открывать ничего из душевной своей истории...— писал он в «Авторской исповеди»,— в уверенности, что, когда выйдет второй и третий том «Мертвых душ», все будет объяснено ими и никто не будет делать запроса: что такое сам автор?..» (VIII, 463). Вместо обещанных томов, призванных «разрешить, наконец, загадку его существования» (XII, 58), Гоголь издал «Выбранные места из переписки с друзьями»...

Беловую рукопись второго тома «Мертвых душ» Гоголь сжег, как известно, в Москве, в доме графа А. П. Толстого на Никитском бульваре в ночь с 11 на 12 февраля 1852 года. После смерти писателя в его бумагах были найдены 5 черновых тетрадей, заключающих в себе 5 глав второго тома: 4 начальные главы, датируемые 1848—1849 годами, и первоначальный набросок одной из последних глав (условно называемой пятой) более раннего происхождения. Вся последующая работа Гоголя, результатом которой и явился сожженный перед смертью беловик, остается нам неизвестной. Ни одной рукописи, ни одного текста этой последней редакции, кроме незначительных отрывков, до настоящего времени не обнаружено.

В гоголевской литературе существует немало предположений и догадок о судьбе рукописей второго тома, высказывались даже сомнения по поводу сожжения автором окончательной редакции. Однако сколь-либо веских аргументов в пользу возможного существования неизвестных рукописей второго тома (беловых или черновых) до сих пор представлено не было.

¹ ЦГИА г. Москвы, ф. 31, оп. 5, д. 168, л. 71.

В архиве московского букиниста и антиквара П. П. Шибанова (речь о котором уже шла выше) сохранились два письма к нему некоего К. В. Сидоровича с предложением продать беловую рукопись первых глав второго тома «Мертвых душ». Письма представляют собой машинопись с подписью автографом. Публикуем их полностью.

Константин Викторович
Сидорович
8-я Рождественская ул.,
д. 28, кв. 22.
г. С-Петербург

мая «10» 1910 года
Господину П. Шибанову
в г. Москве

Милостивый Государь!

Я владею подлинною рукописью Гоголя, являющею из себя беловую тетрадь, в которой Гоголь за несколько месяцев до смерти начал переписывать начисто вторую часть своих «Мертвых душ» с черновой тетради, вскоре после того сожженной в доме Аксаковых (?! — В. В.). Эта рукопись, при параллельном сличении ее с главами второй части Мертвых душ издания А. С. Суворина, значительно рознится не только окончательной отделкой слога, но и новыми, совершенно никому не известными местами и оборотами и вообще представляет собою новую, неизвестную редакцию первых глав второй части, до сего времени имеющих в печати изданными по собранным отрывкам и записным книжкам Гоголя, и уже конечно только приблизительно соответствующим своему последнему виду.

Желая продать эту литературную редкость и за недорогую сравнительно цену какому-нибудь знатоку ценителю, имею честь первым долгом предложить ее Вам: или для приобретения в полную собственность оригинала рукописи, или только точной копии с него — для издания новой и уже окончательной редакции этого произведения Гоголя.

Рукопись эта со сделанными мною параллельными сличениями и примечаниями по ее особенностям находится у меня на дому и готова для обозрения Вашего лично или лица, которому Вы, ввиду проживания Вашего в г. Москве, сообразоволяете поручить.

Пользуясь приятным случаем, прошу Вас, Милостивый Государь, принять уверения в совершенном уважении Вашего покорного слуги

Конст. Сидорович.

Второе письмо Сидоровича, датированное 16 мая 1910 года,

написано, как это видно из его содержания, сразу же по получении ответа от Шибанова.

Господину Н. (так в подлиннике.— В. В.) Шибанову
в г. Москве
Милостивый Государь!

В ответ на почтенное письмо Ваше от 13 мая, спешу уведомить, что имеющаяся у меня рукопись Гоголя, очень хорошо сохранившаяся, представляет из себя тетрадь размером в четвертку писцаго листа в обыкновенном, простом переплете. Тетрадь эта очень толста, но заполнено в ней только 120 страниц, где письмо обрывается на половине фразы. Все это писано одною рукою Гоголя и настолько аккуратно, что при сличении с другими, черновыми, рукописями Гоголя, на первый взгляд может показаться совсем другим почерком, однако те места из черновиков Гоголя, где слова случайно выписаны им аккуратно и красиво, тождество почерка выступает воочию. Тождество это подкрепляется еще множеством орфографических ошибок, из коих немалая часть — ошибки «хохлацкие», напр<имер>: батыстовый, судъя, чернынькми, белинькими, судыриня, весенные (все выделенные курсивом места подчеркнуты автором письма чернилами.— В. В.) и др.

В сравнении с известными в литературе редакциями глав 2-й части Мертвых душ, рукопись эта, по окончательной отделке слога, является почти совершенством.

Есть Много (так в подлиннике.— В. В.) весьма существенных исправлений.

Есть места, показывающая, насколько неверно были изданы редакции этих глав по черновикам и отрывкам из записных книжек Гоголя, напр<имер>, вместо:

«Кажется, как бы он и не глядел, но как скрытый миг из недоступной сени следил он все наклонности их...» (см. изд. А. Суворина, с. 229, 230)¹.

в рукописи имеется:

«С виду, как будто бы он и не глядел, но как скрытый маг из недоступной сени следил он все наклонности и способности их...»

¹ Здесь и далее Сидорович цитирует Гоголя по изданию: Дешевая библиотека. Гоголь Н. В. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма. Том второй в двух редакциях — первоначальной и исправленной. Спб., Изд. А. С. Суворина, 1902. В данном случае опечатки суворинского издания Сидорович ошибочно приписывает неправильному прочтению рукописи Гоголя.

Имеется много мест, являющихся для всех совершенною новостью, так, напр<имер> (см. стр. 258 того же издания Суворина) — после имеющих в этой исправленной редакции слов: «высморкался в белый батистовый платок так громко, как Андрей Иванович еще и не слыхивал»

по рукописи идет:

«Борзой кобель, забравшийся под диван, так удивился, что долгом счел подойти к господину, обнюхать его между фалдами фрака и сесть перед ним, смотря ему прямо в глаза, в ожидании еще чего-нибудь необыкновенного...» и т. д.

Параллельные сличения рукописи с двумя известными редакциями мною сделаны и имеются у меня.

Также сделаны мною выборки и примечания по орфографии рукописи и по ее особенностям.

Что касается вопроса о сумме, за которую я согласился бы продать эту рукопись Вам в полную собственность, не оставляя себе даже возможности издания ее текста, то сумму эту я определяю в *пять тысяч рублей*, если же покупка этой рукописи будет совершена Вами теперь и может тем дать мне возможность отправиться на летнее время на Юг для поправления здоровья, то я готов сделать Вам *солидную уступку*.

Указывая в заключение на неверно заадресованное Вами письмо Ваше ко мне, из-за чего доставка его мне задержалась (мой адр<ес>: 8 Рождественская ул., д. 18, кв. 22), — прошу Вас, Милостивый Государь, принять уверение в совершенном почтении.

К. Сидорович¹.

Сведений о К. В. Сидоровиче удалось установить пока немного. В адресной и справочной книге «Весь Петербург» о нем сказано только, что он потомственный дворянин и литератор. Перу Сидоровича, как выяснилось, принадлежит книга «Дети и половой вопрос» (СПб, 1909). Как попала к нему рукопись Гоголя и какова ее дальнейшая судьба, остается неизвестным. Судя по тому, как быстро Шибанов откликнулся на письмо Сидоровича от 10 мая (ответ написан им 13 мая, видимо, в день получения письма), предложение о покупке рукописи его очень заинтересовало...

Сохранившиеся в архиве П. П. Шибанова письма К. В. Сидоровича — единственное на сегодняшний день документальное свидетельство о существовании после смерти Гоголя белого автографа второго тома «Мертвых душ». Естественно

¹ ОР ГБЛ, ф. 342, карт. 36, ед. хр. 50, лл. 1—4.

возникает вопрос: в какой степени можно доверять этому свидетельству?

Прежде всего об «ошибках» Сидоровича. Утверждение, что Гоголь сжег второй том в доме Аксаковых, думается, легко объяснимо. Для большинства людей московские друзья Гоголя ассоциировались с семьей Аксаковых, чему в большой степени способствовала публикация «Истории моего знакомства с Гоголем» С. Т. Аксакова. О графе А. П. Толстом, с которым в последние годы был особенно дружен Гоголь, знали лишь немногие.

То, как сличает Сидорович имеющуюся у него рукопись с известными главами второго тома, также выдает в нем «непрофессионала». Опечатки в суворинском издании он ошибочно принимает за неправильное прочтение оставшихся после Гоголя черновых рукописей. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к любому другому вышедшему к тому времени изданию сочинений писателя, не говоря уже об авторитетнейшем 10-м издании под редакцией Н. С. Тихонравова. Дело, видимо, в том, что дешевое суворинское издание, широко распространенное в те годы, было у Сидоровича под рукой, и он не счел нужным обратиться к другим, более серьезным изданиям гоголевских текстов.

В то же время даваемое Сидоровичем описание рукописи достаточно точно отражает одну из характерных особенностей автографов писателя. «Все это писано одною рукою Гоголя, — утверждает он, — и настолько аккуратно, что при сличении с другими, черновыми, рукописями Гоголя, на первый взгляд может показаться совсем другим почерком...»

Каждый, кто работал с рукописями Гоголя, знает, как разительно могут отличаться его беловые и черновые автографы. Начиная писать красивым, почти каллиграфическим почерком, он вдруг сбивается на свой обычный, неаккуратный и неразборчивый почерк, так что создается впечатление, будто пишет другой человек.

Сидорович ссылается на многочисленные орфографические ошибки, что также весьма характерно для гоголевских автографов. Приводимые во втором письме примеры «хохлацких» ошибок мною проверены по сохранившимся рукописям второго тома (ныне находятся в ОР ГБЛ); лишь в отдельных случаях аналогичные ошибки имеются и в рукописи. В написании отдельных слов Гоголь, правда, не был последователен. Так, например, слово «черненькими» он пишет то как «чорнинькими», то как «чорненькими».

Весьма убедителен приводимый Сидоровичем неизвестный

ранее отрывок из первой главы. «Борзой кобель, забравшийся под диван, так удивился, что долгом считал подойти к господину, обнюхать его между фалдами фрака и сесть перед ним, смотря ему прямо в глаза, в ожидании еще чего-нибудь необыкновенного...» Ни в одной из сохранившихся редакций второго тома этих строк нет. В дошедшей до нас черновой редакции первой главы есть эпизод, в котором упоминается этот борзой кобель: «К довершению содома <...> визжал борзой кобель, присев задом к земле, по поводу горячего кипятка, которым обкатил его, выглянувши из кухни, повар» (VII, 10).

Сопоставим сообщенные Сидоровичем сведения об имеющейся у него рукописи Гоголя с мемуарными источниками. Но прежде подчеркнем еще раз, что речь идет о неизвестной беловой рукописи *первых* глав второго тома. Сидорович сообщает о беловой тетради с заполненными в ней 120 страницами гоголевского текста. (Для сравнения укажем, что всего в 4-х сохранившихся тетрадях, представляющих собой 4 начальные главы второго тома, С. П. Шевыревым пронумеровано 100 страниц.) Рукопись эта, по утверждению Сидоровича, отличается от опубликованных редакций «не только окончательной отделкой слога, но и новыми, совершенно никому неизвестными местами и оборотами и вообще представляет собою новую, неизвестную редакцию первых глав второй части...».

О каких-либо сюжетных изменениях или новых героях Сидорович вовсе не упоминает, и, судя по всему, главным отличием принадлежавшей ему рукописи от напечатанных черновики была тщательная отделка текста. По его собственным словам: «В сравнении с известными в литературе редакциями глав 2-й части Мертвых душ, рукопись эта, по окончательной отделке слога, является почти совершенством».

По свидетельству современников, слушавших чтение Гоголем первых глав второго тома в период с 1849 по 1851 год, окончательный текст отличался от тех черновики, которые мы знаем по публикации 1855 года, сделанной наследниками писателя после его смерти¹. Отличия эти, однако, заключались главным образом в более тщательной отделке произведения.

¹ Уцелевшие главы второго тома были впервые изданы по копии С. П. Шевырева племянником Гоголя Н. Трушковским в книге: Сочинения Николая Васильевича Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя. Том второй (5 глав). М., 1855.

Летом 1849 года Гоголь читал главы второго тома А. О. Смирновой. К слушанию однажды был допущен брат Смирновой Л. И. Арнольди. Вот как он рассказывает об этом в своих воспоминаниях: «...Он (Гоголь.— В. В.) начал читать нам сначала ту первую главу второго тома, которая вышла в свет после его смерти уже. Сколько мне помнится, она начиналась иначе и вообще была лучше обработана, хотя содержание было то же»¹.

Более категоричен в своих суждениях Д. А. Оболенский, слушавший в чтении Гоголя главы второго тома вместе с А. О. Россетом осенью 1851 года. Касаясь, в частности, нашедшей подделки Ястржембского², Оболенский со всей категоричностью заявляет: «...материально невозможно, чтобы в чьих-либо руках могла находиться рукопись второй части «Мертвых душ», не согласная с теми вариантами, которые изданы были в 1855 году...» И далее Оболенский так рассказывает о чтении Гоголем первых глав второго тома: «Явился на сцену знакомый мне портфель; из него вытащил Гоголь одну довольно толстую тетрадь, уселся около стола и начал тихим и плавным голосом чтение первой главы <...>.

Хотя в напечатанной первой главе все описательные места прелестны, но я склонен думать, что в окончательной редакции они были еще тщательнее отделаны <...>.

Рассказ о воспитании Тентетникова, сколько мне помнится, читан был Гоголем в том виде, как он напечатан в первом издании 1855 года. Причина же выхода в отставку Тентетникова была гораздо более развита, чем в тех вариантах, которые до нас дошли <...>.

Затем приезд Чичикова, разговор его с Тентетниковым и весь конец первой главы, сколько мне помнится, Гоголь читал совершенно согласно с текстом издания 1855 года <...>.

Рукопись, по которой читал Гоголь, была совершенно на-бело им самим переписана; я не заметил в ней поправок»³.

Таким образом, сведения, сообщенные Сидоровичем в письмах к Шибанову, не противоречат тому, что мы знаем о белой рукописи второго тома по мемуарным источникам.

Известно, что Гоголь по несколько раз собственноручно переписывал свои произведения, каждый раз внося в текст

¹ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 483.

² Об этой фальсификации текста второго тома «Мертвых душ» см.: В и н о г р а д о в В. История одной литературной подделки.— Русская литература, 1958, № 3.

³ Гоголь в воспоминаниях современников, с. 544—552.

существенные исправления и добавления. Сохранившиеся тетради второго тома «Мертвых душ» имеют несколько слоев правки. В текст в разное время вносились исправления карандашом и чернилами, превратившие рукопись мало-помалу в черновик для последующей переписки. В первой половине 1850 года Гоголь читал Аксаковым переработанный вариант первых глав второго тома. Всего до отъезда из Москвы в Васильевку им было прочитано четыре главы, то есть ровно столько, сколько содержит уцелевшая рукопись...

Нет сомнения в том, что немало еще рукописей Гоголя находится в архивохранилищах и частных собраниях как у нас в стране, так и за рубежом. И разрешение вопроса об окончательной редакции первых глав второго тома «Мертвых душ» требует, видимо, дальнейших разысканий.

ПРИШВИН О ГОГОЛЕ

Есть у Михаила Михайловича Пришвина в дневнике такая запись: «— Что я делаю?.. Опомился и понял: «Я сверлю...» И дальше: «Друг мой, не бойся ночной сверлящей мысли, не дающей тебе спать. Не спи! И пусть эта мысль сверлит твою душу до конца. Терпи. Есть конец этому сверлению. Ты скоро почувствуешь, что из твоей души есть выход в душу другого человека, и то, что делается с твоей душой в эту ночь,— это делается ход из тебя к другому, чтобы вы были вместе».

Если опуститься к этим первоисточникам движения души, можно ясно увидеть связи между художниками, которые на поверхности могут показаться несхожими до противоположности.

И, главное, эти связи разновеликих по значимости в истории культуры художников сходятся в удивительном сотворчестве, здесь, на этой глубине.

На этих путях Пришвин близок Гоголю как продолжатель многих тем, намеченных в его творчестве.

У Пришвина не было своей отдельной жизни, из которой он «выходил» к Гоголю, Пушкину, Достоевскому, Толстому. Он жил как бы внутри *общей мысли*, которая двигала до него жизнь великих подвижников русской культуры. Ему как будто было дано «задание» сделать следующий шаг в духовном осмыслении нового времени, продолжить начатое его духовными предшественниками. С одной стороны, додумать, с другой — вновь и вновь проверять во времени достигнутое ими, каждым — своим подвигом жизни и творчества.

Записи о Гоголе появляются уже в ранних дневниках писателя, художественные образы гоголевских произведений своеобразно трансформируются и в произведениях Пришвина и на страницах его дневников и идут через всю жизнь писателя.

Судьба родины, народа, его будущее, судьба искусства, противоречие между культурой и цивилизацией (Пришвин разделяет эти понятия), природой и техническим прогрессом, роль художника в новом времени — вот те основные темы размышлений Пришвина, где одним из главных собеседников его был Гоголь.

Предлагаемые выборки из дневников Пришвина о Гоголе не являются исчерпывающими. Мы выделили наиболее существенные, характеризующие главные точки соприкосновения в общей мысли двух писателей. Некоторые из них были опубликованы в разные годы в различных изданиях, большая часть публикуется впервые.

Всякие выборки страдают одним недостатком — они вырваны из контекста размышлений писателя, вне связи с конкретными событиями, впечатлениями, которые явились толчком к той или иной дневниковой записи. Особенно страдают выборки, сделанные из дневника Пришвина, дневника, в котором предстает жизнь в ее нерасчлененном единстве. Но есть одна особенность у дневников Пришвина: как бы их ни «делили», она, эта малая часть, всегда имеет внутреннее единство и завершенность.

Первые дневниковые записи относятся к 1916 году, ко времени, когда Пришвин живет под Новгородом, много ходит «среди мужиков», изучает религиозные секты, во множестве возникшие в начале века. Во время первой мировой войны, в 1915 году, он едет военным корреспондентом на фронт от газеты «Русские ведомости». В душе писателя растет предчувствие надвигающихся перемен. Он записывает: «Россия разломится, скреп нет».

Происходит Великая Октябрьская социалистическая революция. Пришвин живет на Смоленщине, работает учителем в деревенской школе, устраивает в бывшем имении купцов Барышниковых музей усадебного быта. Как ни трудна жизнь, Пришвин не бросает своего главного дела — писательства. Он пишет повесть «Мирская чаша». Она рождается по горячим событиям революции в деревне. Писателя волнует сейчас нарушенное революцией привычное течение жизни; люди сдвинуты со своих мест, они заняты перестройкой и поиском своего дела. Пришвин записывает о себе: «Мне кажется так — я на пути к своему делу, хотя оно такое до смешного маленькое... мое писательство».

Повесть «Мирская чаша» являлась в некотором смысле прологом к автобиографическому роману «Кашеева цепь», к написанию которого Пришвин приступает в середине 20-х годов. Задача, которую он ставит перед собой, сформулирована в дневнике: «...осуществить свой гражданский долг не вне, а внутри своего дарования».

Приводимые записи 1927, 1928 годов непосредственно связаны с работой над романом. В поток мыслей, связанных с рождением нового произведения, вливаются внешние события, встречи с людьми, прочитанные в это время книги — все переплавляется, с одной стороны, в художественно преобразованную автобиографию писателя, с другой — в дневниковые записи — область его духовной работы — в область «чистой» мысли.

1927 г. 22 февраля. Вчера прочел «Современники»¹ Форш с большой радостью, казалось, будто продолжаю беседу в Питере с этой веселой в печали женщиной. Интересная книга. Да, я считаю, книга должна быть непременно интересной, это главное качество книги — быть интересной в том смысле, чтобы автор сдерживал печаль про себя (подвиг) и, обращенный к читателю, увлекал (жил). Один из основных признаков жизненности книги, если после чтения читателю кажется, что это про него писано. Так я взял из книги «миражи» (Иванова, Гоголя) и долго думал о своих миражах. Да, как ни вертись, а искусство, должно быть, всегда паразитирует на развалинах «личной» жизни. Но в этом и есть особенность подвига художника, что он побеждает личное несчастье. Весь «мираж» искусства, может быть, и состоит именно в этой славе победителя личного горя. Однако эта «слава» имеет такой же органический рост, как и жизнь, и непременно подводит художника к новому горю, которое для победы себя требует подвига иного качества. «Новое горе» состоит, по-моему, в том, что художник, мастерством своим постепенно уплотняя жизнь своего духа до физического его ощущения, начинает забывать только лично-духовное (ограниченное) происхождение своего подвига, начинает забывать свой срам в первоначальном жизненном пути, свой грех считает слишком рано искупленным и объявляет свое право святого вступления в органическую жизнь уже мимо своего художества (Гоголь, Толстой — типично, а частью — все).

1927 г. 30 октября. Выходить за пределы своего дарования под конец жизни свойственно всем русским большим писателям. Это происходит оттого, что посредством художества

¹ Имеется в виду роман О. Д. Форш «Современники» о Н. В. Гоголе и А. А. Иванове (М.—Л., 1926).

кажется нельзя сказать «всего». Вот в этом и есть ошибка, потому что «всего» сказать невозможно никакими средствами, и если бы кто-нибудь сумел сказать «все», то жизнь человека на земле бы окончилась. Поэтому пределом моего дарования я считаю свой художественный кругозор, т. е. способность заключать жизнь в свойственных моему дарованию формах. Я могу создать вечную форму своего личного бытия в том смысле, что эта форма будет необходимым звеном той цепи, которая соединяет всякое настоящее прошлого со всяким настоящим будущего и называется культурой. Никакой другой вечности творческого создания быть не может, и последнего слова сказать никому не дано.

1928 г. 20 февраля. Достоевский и Гоголь — писатели с воображением, Пушкин, Толстой, Тургенев исходили от натуры. Я пишу исключительно о своем опыте, у меня нет никакого воображения.

1928 г. 28 августа. На странице 86 «Искусство видеть мир» Воронского¹ говорится, что религия убила художников в Толстом, в Гоголе... Я сам думал раньше приблизительно так же легко, но теперь думаю, что не художника убивает религия, а то надменное самолюбивое гордое существо, которое вырастает в человеке, питаясь его общественной славой художника. Художник остается, но ему невозможно бывает творить в искусстве такого, раньше незамечаемого «черта», и сила его устремляется не на творчество «художественной болтовни», а на борьбу с чертом. Если бы художник начинал свое дело в согласии с Богом и постоянно озирался на свое поведение в жизни, то и создавал бы без встречи с чертом, как создавали эллины свои статуи богов и христиане свою литургию в картинах.

Свои эстетические позиции Пришвин излагает в книге о творчестве «Журавлиная родина», написанной в 20-е годы. Пришвин отстаивал свой собственный путь в литературе в борьбе против установок господствовавшего в то время направления, которое возглавлялось литературной группировкой РАПП. В явлении РАППа Пришвин видел «смертельного

¹ Имеется в виду сборник статей критика, публициста и писателя А. К. Воронского «Искусство видеть мир» (М., 1928). В 1923—1926 гг. Пришвин активно сотрудничал в журнале «Красная новь», редактором которого был Воронский. Переписка Пришвина с Воронским частично опубликована в «Литературном наследстве», «Из истории советской литературы. 1920—1930 гг.», т. 93. М., 1983.

своего врага, существо вроде Робота, для которого сказки и, может быть, даже и живая жизнь не нужны». Он писал: «Что остается надолго, то рождается от цельной личности в муках и радости, совершенно так же, как в природе рождается жизнь».

Исследованию нравственной природы художественного творчества посвящены страницы дневника писателя, здесь приводимые:

1929 г. 2 апреля. ...самоутверждение себя имеет значение только к обществу, где судят по «больше и меньше».

Но в себе самом о себе совершается тоже какой-то суд по возможностям. Так, если бы мне пришло в голову спросить себя: «а что если я докачусь до того, что буду значить, как Лев Толстой?» На это был бы ответ равнодушный: «У меня есть детские и охотничьи рассказы не хуже даже толстовских, есть свое «детство и отрочество», чем черт не шутит, не махнуть ли эпопею гибели купеческого города Ельца в 19-м году?» Очень возможно, что стоит мне взять в руки книгу Толстого, и все это самомнение окажется глупостью, я только потому говорю это, что возможно, мелькает в голове. Но если спросят меня: «а можешь ли ты, как Гоголь?» И тут нет меня, от всего меня, как писателя, ничего не остается, я только читатель с почтительным трепетом, с готовностью не только стать в последнюю категорию, но и как-нибудь потихоньку переслать ему свой паек. Из всего этого выходит вовсе не то, что Гоголь выше Толстого, но что Толстой ближе мне. Не то, что я в самом деле себя равняю с Толстым, а что я сосед его, привык и как себя самого сужу по соседям, по-родственному. Напротив, Гоголь постигает мир по-иному, мне его постижение недоступно, я смертный, он — бог. В этом нет раболепства, а очень хорошее и нужное всем удивление.

1930 г. 4 апреля. Когда говорят о детях, как о цветах, то значит, в глубине себя исходят от своих детей, от собственного своего чувства жизни. Само собой поводом могут быть и чужие дети, в которых и выражается свое чувство жизни.

Но бывает взгляд на детей как бы со стороны и как на чужих, тогда через лицо ребенка просвечивают бесчисленные пороки его предков. Эти дети очень страшны. Вообще это прозрение очень страшно. У меня это было лишь раз (мистически), а как для всех это понятно, если смотреть на детей беспризорных.

Гоголь такими глазами смотрел на русских.

1930 г. 3 июля. Условием истинного творчества должна быть его органичность, т. е. сознание творцом цельности, единства в происхождении мира, связи себя самого со всеми живыми и мертвыми. Это условие присутствия чувства общей жизни или мира всего мира необходимо для творчества, как рычаг, если даже творец хочет, как Гоголь, изобразить нам зло или пролетарский писатель победу своего пролетарского класса.

1931 г. 23 ноября. Привычка.

Читал «Старосветские помещики» и вот теперь только на старости лет понял, из-за чего написана эта вещь: сила привычки религиозно противопоставлена рациональным начинаниям...

Выходит так, что страсть бессильна, самая любовь, и любовь сильная рождается в привычках. И еще: люди живут бессмысленно — и это не важно: важно, что они, привыкая друг к другу, любятя и от этого весь внешний мир приходит с ними в согласие: двери поют.

1931 г. 1 декабря. Все возвращаюсь к «Старосветским помещикам» — вот удивительный, почти какой-то научный, химический эксперимент: писатель устранил все факторы быта, оставил одну привычку и показал нам, что истинная, прочная, настоящая любовь держится привычкой...

1934 г. 8 апреля. Читаю Гоголя и думаю о смехе, что вот Гоголь смеется, а все ученики его уже смеяться не могут: А. Белый, Ремизов, Мейерхольд и все, и это их всех ставит под вопрос. Мне кажется, новейшая литература тоже характерна отсутствием смеха. Вещь может быть, конечно, талантливей и без юмора, но юмор есть признак таланта, и почти безошибочно можно сказать, что автор вещи смешной талантливый человек.

1935 г. 27 января. Есть общий ум, который состоит не из одного ума в смысле разума, и даже скорее тут очень даже мало разума и гораздо большая доля чутья, которое главным образом и составляет этот «ум» народный и всюдный, благодаря которому между всеми ступенями образования и развития все-таки существует общение. У нас из Руси этот ум и лег в основу литературы. Благодаря этому получается тот язык намеков, как у Гоголя, Достоевского: читаешь и все время чувствуешь нечто большое, стоящее за словами, тогда как у Тургенева, например, уже читается, без просвета в этот мир того общего ума: хорошо очень, ясно, легко, но слишком словесно... А у тех, кто Гоголю подражает, у Ремизова, Белого, кто хочет сделать, как у тех *выходило*, получается ка-

кое-то неприятное для нас привыкание к языку общего ума, подчинение высшего низшему, вроде того, что литература как бы служит живописи...

1935 г. 17 марта. Жаль, никак не могу я овладеть и пользоваться всегда, по своему желанию, тем особенным вниманием к тем подробностям в жизни, которые, как самые верные слова, говорят через ничтожество о ходе всей жизни (Гоголь умел так внимать, и писал он всегда только такими словами: живописал).

1935 г. 22 июля. Самая опасная охота на диких зверей является лишь забавой детей старого возраста. Единственно опасными из всех зверей, на которого нет охоты и выходят на которого лишь поневоле, — это зверь, обитающий в человеке...

Конечно, есть и настоящие люди, охотники на этого зверя: ими жизнь продолжается. Но нерадостная эта охота, что-то вроде охоты на смерть. Этим занимался у нас Гоголь.

1936 г. 28 июля. Рассказ «Посредник»: посредником сделать Шапиро и его двойную бухгалтерию, посредник между Чичиковым и владельцами мертвых душ. Начало: как это никто до сих пор не обратил внимания на ошибку Гоголя в «Мертвых душах», трудно понять. Чичиков представлен деловым человеком, а между тем обходится в деле, столь щекотливом, как скупка мертвых душ, без всякого посредника. Ведь местами досадно читать и больно за Чичикова, что автор, столь неделовой человек, поставил его в глупейшее положение объясняться с Коробочкой, с Ноздревым и т. п. типами.

1938. 8 апреля. ...Вот это самое неопределенное чувство, в котором зреет воля определиться, стать, опереться на что-то незыблемо-крепкое и упереться и отсюда начать все по-своему и навсегда без колебания, — из этого чувства родился у Пушкина «Пророк», из этого самого родилась у Гоголя «Переписка», у Толстого — его «толстовство».

1940. 9 апреля. ...Она писала мне письма, не думая о том, хорошо ли они написаны или плохо. Я же старался из всех своих сил превратить свое чувство к ней в поэзию. И если бы наши письма судить, то окажется (теперь уже оказалось), что мои письма прекрасны, а ее письма на весах тянут больше и что я, думая о поэзии, никогда не напишу такого письма, как она, ничего о поэзии не думающая. Так, оказывается, есть область, в которой при всем таланте к поэзии ничего не делаешь, и есть «что-то», значащее больше, чем поэзия. И не только я, но и Пушкин, и Данте, и никакой величайший поэт не могут вступить в спор с этим «что-то».

Всю жизнь я смутно боялся этого «что-то» и много раз давал себе клятву не соблазняться «чем-то» большим поэзии, как соблазнился Гоголь. Я думал, что в этом соблазне поможет мне смирение, сознание скромности моего места...

И вот, несмотря ни на что, я подошел к роковой черте между поэзией и верой.

1940 г. 20 декабря. Я сказал: — Люблю тебя все больше и больше.

А она: — Ведь я же это говорила тебе с самого начала, что ты будешь любить больше и больше.

Она это знала, а я не знал, я воспитал в себе мысль, что любовь проходит, что вечно любить невозможно и что на время — не стоит труда.

Вот в этом и есть разделение любви и наше общее непонимание: одна любовь (какая-то) проходящая и другая — вечная. Одна любовь ограничена любовью к детям, как в природе, другая, усиливаясь, соединяется с вечностью, с Богом. (В одной человеку необходимы дети, чтобы через них продолжаться, в другой дети не являются необходимостью: Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна были бездетны. Дети, рожденные в свете той и другой любви: в одном случае любовь к детям есть частность общей любви, в другом любовь к детям исключает всякую любовь: самое злобное хищное существо может иметь любовь к детям. Так неужели же и это называется любовью? (Любовь как только связь).

Итак, всякая любовь есть связь, но не всякая связь есть любовь, а истинная любовь есть нравственное творчество. Так что можно закончить, что любовь есть одна, как нравственное творчество, а любовь как только связь не надо называть любовью, это просто связь <...>.

Вот почему и вошло в нас это о любви, что она проходит: потому что любовь как творчество подменялось постепенно любовью-связью, точно так же культура вытеснялась цивилизацией.

1934 г. 4 апреля. Есть оторопь в неожиданно, врасплох берущих тебя моральных положений, как будто всем настоящим людям давно известно, а тебе в первый раз. Вот, например, можно ли всерьез говорить о черте, как у Гоголя в «Ночь перед Рождеством», что черта захватить силой божественного начала и заставить его служить тебе и ты чтобы не утратил себя от такого прикосновения с чертом (Б. сказал, что это «демонизм», а по-моему, демонизм это обратно, когда черт едет на тебе, а не ты на черте).

1934 г. 7 сентября.

Машка*

Стыдно мне сейчас, но я на самое главное у нас долго не обращал внимания: это главное, конечно,— что машина является в нашу страну и быстро изменяет и труд наш, и досуг: не так работаем, не о том поем, не так начинаем смотреть на месяц, звезды. Некоторые перемену эту считают к лучшему, другие, напротив, понимают черта в машине. Раз я думал о черте, и мне вспомнился знаменитый рассказ о кузнеце Вакуле, который оседлал черта, добыл на нем царицыны черевички для своей возлюбленной, женился, стал при помощи черта счастливейшим из смертных, не уступив искусителю рода человеческого из себя ничего. Думал я о черте и о себе, что вот бы машину какую-нибудь, как черта, оседлать и свою жизнь, свои будни и праздники переменить к лучшему, не уступив ничего своего. Но какую бы выбрать машину по силам себе. Несколько раз я ходил на большие заводы и каждый раз уходил оттуда подавленный: я смотрел на машины и людей при них без понимания, мне казалось, сущность их находится в управлении, и поднимался наверх к инженерам, а там, погружаясь в расчеты, отрывался от видимых, осязаемых, необходимых мне для понимания вещей.

Недавно перечитывал на ночь рассказ Гоголя о том, как кузнец Вакула на черте съездил к царице за башмачками для своей возлюбленной и достиг своего счастья, ничего не уступив из себя черту, я вздумал достать себе автомобиль, изучить его, приручить к себе, как собаку, ввести в свои будни и добыть при помощи его ценности новые, не поступаясь собой, как Вакула,— ведь какой шельмец! съездил на черте и прямо, не страхнув с себя даже чертовой шерсти, пошел в церковь и перевенчался. Эта мысль поутру у меня превратилась в действие <...> я написал шефу короткое письмо о желании моем сделать один опыт с автомобилем, не раскрывая, конечно, государственному человеку свой основной замысел приручения черта к строительству моего личного счастья.

Теперь я легко бы мог написать рассказ и очень занятный

* Так М. М. Пришвин называл свою автомашину. В дневнике он писал: «Мне хочется машину сделать Машкой и смотреть на нее, как крестьянин смотрит на корову».

С таким сюжетом: некий простецкий гражданин выиграл себе в лотерее автомобиль и при помощи его и подобно кузнецу Вакуле завоевал себе счастье. Но мне это до того легко написать, что даже и не интересно. А что мне хочется и что так трудно сделать, это, описывая свой личный опыт с машкой, сохранить в целостности рожденную в опыте и, как мне представляется, присущую жизни сказку. Ведь было же это в действительности, что я, не понимая, в какой степени нуждается сейчас государство в автомобилях, дерзнул просить себе машину для опыта, навеянного чтением гоголевской сказки! Фантастика была в самом зародыше моего действия, и не мудрено, что дальше стало все развиваться, как сказка...

Среди публикуемых дневников мы приводим записи, относящиеся ко времени Великой Отечественной войны. В годы войны Пришвин живет в деревне Усолье под Переславлем-Залесским. Уезжая из Москвы, вместе с рукописями и самым необходимым для жизни он берет с собой любимые книги. По воспоминаниям Валерии Дмитриевны Пришвиной, среди них были сочинения Пушкина, Гоголя, Достоевского, Шекспира.

В первые месяцы войны в дневнике появляются записи:

1941 г. 10 сентября. Жизнь повернулась к нам такой своей стороной, когда поэзия Пушкина, Тургенева и даже Льва Толстого почему-то неприятна и хочется читать Гоголя, Лермонтова и Достоевского. Почему это?

1941 г. 9 октября. Гоголь силой слова хотел связать нечисть, чтобы освободить от нее красоту и добро. Он этому делу предался с такой силой страсти, что его образы стали живыми существами, как будто автор вывел этих жителей тьмы на свет, и они вынуждены были во всей наготе своей остаться между людьми.

1941 г. 26 октября. Пробовал Гоголя почитать, поэта самого глубокого, и даже в его глубине теперь не мог найти поэзии, возмещающей жизнь... и все казалось при чтении, что нет и не может быть такого возмещения и если будешь стремиться, то всегда с поэзией своей будешь сбоку припеку. Так что для поэзии есть показание времени, и вот чем объясняется, что даже Ляля, принявшая на себя теперь долг ухода за матерью и за мной, зло передергивается, когда я иногда пожелаю сказать что-нибудь на литературную тему.

Пришвин понимает, что в этой борьбе народа участвует все: живые и мертвые. Решая жгучие нравственные вопросы, поставленные войной, Пришвин обращается к Пушкину, Гоголю, Толстому, Достоевскому. Он понимает свой долг писателя: осмыслить духовную сущность происходящих в мире событий. Он пишет «Повесть нашего времени», первоначальная идея которой была идея возмездия, ответственность за содеянное зло и пути его преодоления. Носителем этой идеи в повести является Всадник-мститель из повести Гоголя «Страшная месть».

В. Д. Пришвина в статье «Повесть нашего времени» пишет: «Всю жизнь Пришвин возил с собой «Страшную месть», влюбленный в нее и в то же время испуганный ею. Под конец снова взял в руки, но на этот раз он освобождается из-под власти ее обаяния и ее тайны: он видит главное, что Всадник-мститель — с мертвыми глазами».

Мститель мертв, потому что он служитель не начал жизни, а ее концов».

Идея возмездия, которая ведет в работе Пришвина, не может положительно разрешить нравственные проблемы, поставленные в повести.

Пришвин оканчивает «Повесть», но не удовлетворен ею. Он записывает в дневнике: «...смысл нашего времени состоит в поисках оправдания жизни, а не возмездия <...>, эта сила уже исчерпала себя». И вот в уже оконченной повести он делает приписку, меняющую смысл всего произведения. Пришвин устами старика-рассказчика желает своему герою: «снять с себя эту тяжесть свою: «Все понять, не забыть и не простить»».

В. Д. Пришвина пишет: «Нет, это была не наивность автора, в этом смысле Пришвин далеко не прост: со своей верой в победу над злом. <...> Он обращается, конечно, не к самому злодею, а к ребенку, стоящему у начала начал. <...> Пришвин вооружает его силой мужества, передает ему, новому человеку, свою веру в возрождение, оставляет и образ возрождения — это весна света! Радость жизни несокрушима, потому что сама жизнь не обрывается в неизбежном для каждого конце, а протягивает нити в бессмертный мир духовной культуры человека».

1943 г. 26 августа. ...«типы» у Гоголя — это издевательство величайшего личника над самим существом типа: человек, становящийся типом, тем самым становится мертвой душой. А у Достоевского? типичны только второстепенные натуры, все главные роли никем не повторимы.

1944 г. 27 февраля. Читал «Страшную месть», и Гоголь показался, как мститель, стала понятна борьба его с пошлостью, с довольством людей их маленькой долей, с их немудреным смирением. И это он все понял, но запросил на месть свою столько, что сам обратился в мертвого рыцаря на коне, и это тень падает теперь, Федя¹, на тебя, и твоя молитва — все понять, ничего не забыть и ничего не простить оттуда, это тень того... всадника. — Не согласен с тобой о себе, — ответил Федя, — на войне человек весь перегорает со всеми своими молитвами и клятвами и проклятиями.

1944 г. 3 апреля. «Повесть нашего времени» насквозь донкихотская, потому что Мстителя, как героя, не существует, а существует и губернаторствует один Санчо (но кто знает, что там на войне: не выйдет ли оттуда воскресший Дон-Кихот?).

1944 г. 11 сентября. Истинного реалиста можно узнать, перечитывая его какую-нибудь вещь до тех пор — пока, если он не реалист, а придумщик — не откроется читателю сюжетная канва, по которой он расписывал; если же он действительно реалист, то сколько ни читай, никогда не найдешь канвы: или она так искусно выдернута, или художник сам поверил в правду своего изображения, забылся от себя совершенно. Вовсе и не надо для реалиста, чтобы в действительности было то, о чем он говорит. Нужно, чтобы он верил в действительность того, о чем он говорит, и обладал способностью уверить в этом читателя. То, что у Гоголя — нет в действительности, но он всех уверил, что это так есть. И вот он реалист.

В послевоенных дневниках Пришвин продолжает свои многолетние размышления об искусстве, о роли художника в современном обществе, о верности своему призванию.

1946 г. 3 июня. Реализм в искусстве — это есть, иначе говоря, путь к правде: искусство на пути к правде. Реализм — это вернее всего русская школа, тождественная с общим устремлением истории нашей морали в ее движении к правде. Может быть, и ложь-то наша особенно так велика из-за общего направления к правде. Может быть, и реализм Гоголя является обманом самой правды. Недаром же о Гоголе некоторые говорят, будто всех людей своих он выдумал и заставил всех нас в них поверить.

¹ Федя — первоначальное имя героя «Повести нашего времени».

Но есть и какая-то истина в этом движении русского искусства к осуществлению правды, что-то вроде решения богов: — Сотворим человека. И человек был сотворен...

1946 г. 15 сентября. Остап у Гоголя — образец воипа. Андрей — это художник. Остап идет прямо к цели, Андрей между собой и родиной ставит некую Музу и, очарованный ею, погибает...

1946 г. 16 сентября. Вчера на ночь я Ляле сказал: — Личность в русской истории, мне представляется, стоит всегда перед искушением во имя общего блага броситься в некий чан. Помнишь Андрея в Тарасе у Гоголя, соблазненного красотой, мы вместе с Гоголем ему сочувствуем, но во имя общего дела, родины, отец убивает его. Помню, как Блок стоял у края чана секты Легкобытова¹ и вождь секты искушал его: «Бросьтесь в наш чан и воскреснете вождем народа». Блок отвечал: «А куда же денется моя личность? Нет! не могу».

1946. 13 октября. Начало века². Писатели начала века никак не были «шалунами». Совсем напротив. Их захватила та самая болезнь, которая по отдельности напала на крупнейших русских писателей, особенно этим страдали Гоголь, Лев Толстой.

Болезнь эта — в распаде души художника на чувство правды и красоты.

Конь, на котором они ехали, их растрепал, и на коне уже давно едет другой.

Видите, милые люди, есть вера в жизнь и в свое назначение сделать для этой жизни что-то лучшее — такая крепкая вера, что упавший с коня садится на корову и на ней тихо-нечно продолжает свой путь.

Вот такое преодоление гордости почетнее и труднее...

1947 г. 4 мая. Есть материализм потребительский: человек потребляет материю для своего счастья, и есть материализм,

¹ Пришвин, глубоко интересовавшийся в предреволюционные годы религиозным движением разных толков, был инициатором знакомства деятелей петербургского религиозно-философского общества с сектой хлыстов, одним из вождей которой был Павел Михайлович Легкобытов. 28 января 1909 г. у Пришвина в дневнике есть запись: «Мелькнула такая мысль: как близко хлыстовство к тому, что проповедают теперь декаденты: все «царства» Легкобытова, Иванова, Рябова. И процесс одинаков: Я — Бог. И потом образование царства Ты больше Я».

² «Начало века» — одно из названий второй части романа «Кашеева цепь», замысел которой зрел у писателя многие годы, но так и не был осуществлен.

когда дух человеческий, как бы страшась своей свободы, хватается за соломинку: тогда в этом стремлении удержаться все предметы, схватываемые духом, становятся таким, как будто ты сам только что родился и увидел их своим первым глазом. Вот таким первым глазом Гоголь смотрел на вещи и так создавал свой реализм, похожий на луч рентгена, проникающий сквозь твердые вещи.

1948 г. 19 января. Упираюсь мыслью своей сейчас в Чичикова, сопровождающего наш путь в социализм: мы летим все на самолете, а Чичиков едет в прежней своей брочке и не отстает.

1950 г. 30 июня. Во второй части Мертвых душ Гоголь пытался ловпе найти порядок, отвечающий его внутреннему порядку, но в душе у него порядка не было (черт обманул), и картина не вышла. Напротив, у С. Т. Аксакова был определенный жизненный порядок, и оттого картина получилась гармоническая, включающая в себя, как причину, свое поведение художника. Аксаков — это наш Гомер.

1950 г. 1 июля. Два раскрытия полюса жизни: Аксаков и Гоголь. Удивительно, что оба тяготели друг к другу. Один писал гениально о том, что было, другой гениально о том, чего не было. А кончилось в настоящее время торжеством того, чего не было, и гибелью того, что было (Гоголь присутствует в революции, Аксаков, как Гомер, остается где-то в Золотом веке русского прошлого).

1951 г. 19 апреля. Надо разобрать, почему это я пришел к тому идеалу стиля, чтобы мысль моя доходила до всех, у кого есть глаза для чтения и достаточный ум для понимания простейших вещей. Напротив, по Шпенглеру, мое аристократичнейшее устремление к простоте стиля есть признак упадка, цивилизации. Я могу, как возражение, указать на Евангелие, соединяющее в себе величайшую мудрость и величайшую простоту. А у нас Аксаков, Гоголь, Пушкин, Лесков и вся классическая литература. Нельзя ведь не сказать о Гоголе, что он был прост, как возможность движения мысли для всех, и бесконечно сложен в себе, как в своем роде единственный представитель человечества.

1952 г. 26 января. Помню тоже, когда учился ездить на машине: до чего же казалось похоже, будто с чертом борешься. Когда одолеешь его, первое время до чего было прекрасно сознание своей силы.

Так вот точно довольно было в детстве одной сказки от Гоголя о том, как Вакула-кузнец оборол черта, чтобы при всяком подходящем случае самому тоже для себя видеть воз-

возможность снять Кощееву цепь черта с природы и увидеть природу такой же прекрасной, какой она стала Вакуле, когда он достал царяны башмачки и женился на прекрасной Оксане.

А разве наше нынешнее устремление к преобразению природы, к освобождению ее от заключающей ее Кощеевой цепи зла нельзя тоже вывести из сказки Гоголя?

И разве нынешняя наша борьба с капиталом в том смысле, что мы своего черта скрутили и остается скрутить только другого, знакомого по себе черта, не похожа на борьбу Вакулы за возможность жизни, освобождение от зла?

Вот почему я считаю Гоголя величайшим оптимистом из всех русских писателей, глубочайшим борцом за мир во всем мире.

СПИСОК УЦЕЛЕВШИХ ОТ СОЖЖЕНИЯ
РУКОПИСЕЙ ГОГОЛЯ

Не позднее полутора часов после того, как в четверг 21 февраля 1852 г. около восьми утра Н. В. Гоголь скончался в Москве в доме А. П. Толстого, в комнатах умершего писателя побывал наблюдавший его доктор А. Т. Тарасенков. «Когда я пришел, — пишет он в своих записках «Последние дни жизни Гоголя», — уже успели осмотреть его шкафы, где не нашли ни писанных им тетрадей, ни денег». Остальные вещи были в тот же день опечатаны, а 13 апреля составлена их подробная опись, вошедшая в «Дело» об имуществе Н. В. Гоголя, тщательно изученное и изданное С. Н. Дурылиным в I томе книги «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования» (М.—Л., 1936). Все это имущество, состоявшее из «незначительного носильного платья», 234 книг и золотых часов, подаренных Жуковским, оценили в 43 рубля 88 копеек, — и крайняя незначительность полученной суммы как будто заворожила и современников, и потомков писателя, заставляя не только читателей, но и многих исследователей повторять и склонять ее на все лады. Тут же кстати привычно любят позлословить о невежестве составителей «Описи» за оценку всей библиотеки оптом по 1 коп. за книгу, не желая вникнуть в то, что подобное чисто номинальное указание стоимости самого многочисленного разряда оставшихся вещей имело своей целью облегчить получение матерью и сестрами Гоголя доставшегося им наследства. Ведь в составлении «Описи» принимали участие не только «квартирный надзиратель Протопопов» и безграмотный «добросовестный свидетель», но и писатель С. П. Шевырев, губернатор И. В. Капнист и «отставной генерал-майор» граф А. П. Толстой.

Между тем на руках у Шевырева к этому времени было более двух с половиною тысяч (2703 р. 97 к.) рублей гоголевских денег, которые предназначались «на вспоможение бедным людям, занимающимся наукою и искусством».

Однако, словно околдованные необычайной ничтожностью материального наследства, большинство исследователей оставили почти без внимания главный, казалось бы, для них вопрос: а что же случилось с уцелевшими после уничтожения в ночь с 11 на 12 февраля рукописями? Как это ни удивительно, но два существующих наиболее авторитетных списка

их пребывают до сих пор практически неизвестными для широкого круга занимающихся изучением творчества Гоголя.

Несмотря на то, что ни Тарасенков, ни прибывший вслед за ним А. С. Хомяков никаких бумаг в шкафу умершего не обнаружили, уже в 1855 г. С. П. Шевырев выпустил целый том «Сочинений Н. В. Гоголя, найденных после его смерти»; в 1857 г. вышла из печати изданная Кулшом книжка «Размышления о Божественной литургии», также нанечатанная по вновь найденной рукописи, и т. д. Как же это могло произойти?

«Очевидно, — пишет в упомянутой статье С. Н. Дурылин, — чья-то дружеская рука заранее, тотчас после кончины Гоголя, изъяла их из его комнаты для того, чтобы вернее сохранить для его семьи и для потомства». В чем был смысл такой предосторожности, раскрывает другой автор того же тома в комментарии к письму М. П. Погодина к М. И. Гоголю: «С разборкой оставшихся после Гоголя бумаг... друзья писателя очень спешили, опасаясь, чтобы бумаги эти не были вытребованы в Петербург для рассмотрения их в III Отделении, как это было после смерти Пушкина». О том, чья «дружеская рука» изъяла рукописи и опечатала их до поры до времени, долго гадать не приходится — это, несомненно, была рука хозяина квартиры Александра Петровича Толстого, которому и принадлежит одна из двух описей сохранившихся бумаг. Несколькими месяцами позднее, весной того же 1852 г., он пригласил для вскрытия печатей И. В. Капвиста и С. П. Шевырева, поручив последнему разборку рукописей и приведение их в порядок для последующей передачи наследникам. С. П. Шевырев, получивший вскоре от родственников Гоголя доверенность на печатание этих сочинений, составил второй, более подробный их список. (Существуют еще различного рода отрывочные и гадательные сведения, упоминания и т. д. — см., напр., Литературное наследство, т. 58, 1952, с. 755—756, 758, 765, 768, — содержащиеся в письмах современников, однако в настоящей статье мы их касаться не будем.)

Первая опись находится в письме (в оригинале по-французски) А. П. Толстого к его сестре С. П. Апраксиной, хранящемся ныне в ОР ГБЛ, ф. 11/1, карт. 71, ед. хр. 20. Огрывок из нее приводился в крайне тенденциозной статье Е. Смирновой-Чикиной «Легенда о Гоголе» (Октябрь, 1959, № 4), вызвавшей в свое время справедливые возражения Ю. В. Манна (см. его реплику «Пафос упрощения» в 8-м номере «Нового мира» за тот же год). Ниже мы публикуем перевод

этой опции полностью (все письмо целиком не представляет интереса, так как более чем наполовину посвящено личным делам корреспондентов). Вслед за нею мы приводим также отрывок из окончания того же письма, где речь снова заходит о гоголевском рукописном наследстве: А. П. Толстой сообщает сестре, что он в присутствии С. П. Шевырева изъясил ее и свои письма к покойному. Подобное действие, из которого Е. Смирнова-Чикина попыталась вывести подозрение в «краже» А. П. Толстым рукописей второго тома «Мертвых душ», на самом деле не является чем-то предосудительным: *своими* письмами автор вправе распоряжаться по собственному усмотрению. С точно такими же просьбами обратился к Шевыреву и С. Т. Аксаков, испытывавший укоры совести за свое поведение в истории с «Выбранными местами...»: «Меня бы очень огорчило, если б сторонние люди стали читать мои письма. В них много есть таких резких выражений о самом Гоголе и о других близких ему людях, что их никому читать не должно. Я нередко писал в сильном волнении, которое часто доводило меня до излишеств, крайностей, о чем я теперь очень сожалею... и я прошу вас передать мои письма какому-нибудь из моих сыновей» (Русский архив, 1878, т. 11, с. 53—54). Далее Аксаков убеждает Шевырева вообще не печатать найденных произведений Гоголя, ссылаясь на то, что это всего лишь черновики, отвергнутые самим автором. Более того, о том же просит Шевырева даже мать писателя: «Прошу Вас покорнейше прислать наши все письма — неприятно будет, если они попадутся кому в руки...» (Лит. наследство, т. 58, с. 765).

Список Толстого в сравнении с шевыревским менее полный, что служит еще одним аргументом в опровержение версии Смирновой-Чикиной об уничтожении им всего, что могло ему не понравиться в гоголевских бумагах.

Загадкой является дата письма: оно обозначено... 2 января 1852 г., — т. е. днем, когда не только Гоголь был еще жив, но и второй том «Мертвых душ» не сожжен!.. Хранители архива поставили на «деле» измененную дату — 2 января 1853 г., что, как будет видно из дальнейшего, совершенно неверно. Скорее всего, Толстой сделал опisku, выведя «январь» вместо «мая», так как в весьма сходном письме С. П. Шевырев сообщает 2 мая 1852 г. Погодину: «...Бумаги открыли. Нашлись Объяснение на Литургию и 4 главы черновых 2-го тома М. Душ. Подробности при свидании» (ОР ГБЛ, Под./11, карт. 36, ед. хр. 52, л. 493 об.). Через два дня он добавляет в другом послании тому же адресату соображение, совпада-

ющее с подобным же опасением, содержащимся в публикуемом ниже письме А. П. Толстого С. П. Апраксиной: «Граф Толстой, которого я спрашивал, думает, что лучше ничего не печатать о том, что найдено в бумагах. Он боится, чтобы через печатное оглашение не потребовали их в Петербург» (Там же, л. 494). 16 мая Шевырев читал «Объяснение на литургию» у В. И. Назимова — что было, вероятно, первым публичным чтением одного из вновь обретенных произведений умершего писателя (Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 12. Спб., 1898, с. 8). Тогда же при более тщательном изучении рукописей было обнаружено, что от второго тома поэмы уцелели черновики не четырех, а пяти глав — это уточнение внесено в шевыревский список. Весной 1852 г. результаты разбора бумаг сделались через Шевырева известны С. Т. Аксакову (Лит. наследство, т. 58, с. 755). Вслед за тем бумаги, скорее всего, были, как это и собирался сделать А. П. Толстой, опять опечатаны и оставлены на хранение у Капниста.

К началу июня 1852 г. составленная Шевыревым опись была уже знакома М. И. Гоголю (Там же, с. 763). 20 июня 1852 г. Шевырев в письме М. И. Гоголю сообщает, что вещи и книги Гоголя в ближайшем времени будут отправлены с его мальчиком Семеном в Васильевку, а вслед за ними приедет туда и он сам с оставшимися бумагами (Чтения в Истор. об-ве Нестора Летописца, кн. XVI, вып. III. Киев. 1902, с. 60). Он побывал у матери покойного друга в начале июля (20 июля она сетовала в письме Погодину, что Степан Петрович провел у нее в гостях всего неделю. — Барсуков Н. Жизнь и труды..., с. 9; при этом она отправила в распоряжение Погодина список со второй главы второго тома «Мертвых душ», несомненно, также сообщенный ей Шевыревым).

Однако имеются серьезные основания предполагать, что Шевырев доставил матери писателя не подлинники вновь найденных рукописей, а копии, и, заручившись от наследников доверенностью на издание их, вернулся в Москву для работы с этой целью над хранившимися у Капниста оригиналами. В послании М. П. Погодину от 13 августа 1852 г. он замечает: «...Гоголя оставшиеся бумаги еще не успел переписать. По возвращении напали на меня приемные экзамены. Теперь только разобрался с бумагами и примусь» (ОР ГБЛ, Пог./II, карт. 36, ед. хр. 52, л. 502 об.). А в понедельник 28 августа Шевырев принужден объяснить тому же корреспонденту: «...Гр. Толстой был у меня вчера — и сказал, что Гражд. Губернат. (т. е. И. В. Капнист. — П. П.) желает сде-

лать вскрытие бумаг Гоголя как можно тише, а потому пригласили только меня, что и будет сделано сегодня, в понедельник. Вот почему Гр. Т. не дал знать тебе» (Там же, л. 504 и 504 об.).

После смерти С. П. Шевырева сделанный им список бумаг Гоголя был в 1892 г. приобретен у его наследников Императорской публичной библиотекой (ныне — ГПБ им. Салтыкова-Щедрина), где находится и поныне. В 1896 г. И. А. Линниченко опубликовал его в 5-м номере труднодоступного сейчас журнала «Русская мысль» (с. 180—182), и с тех пор в течение почти девяноста лет он ни разу не воспроизводился. Между тем уже одно сопоставление его с описью А. П. Толстого дает интересный материал для исследователя: оно показывает, например, что писем А. П. Толстого в распоряжении Шевырева уже не было; замечательно также, что в обоих списках отсутствует упоминание об «Авторской исповеди», речь об издании которой в дальнейшем не раз заходит в письмах Шевырева (Там же, с. 183, 184, 187, 189). По-видимому, рукопись еще до кончины Гоголя была передана им одному из друзей — возможно, тому же Шевыреву.

После обработки оставшегося архива Шевырев принялся хлопотать об его печатании, что удалось сделать только через три года. Однако выход в свет «Размышлений...» «задержался на целых пять лет — несмотря на то, что они были переданы на рассмотрение непосредственно митр. московскому Филарету (Дроздову). 21 февраля 1854 г. Шевырев сообщал матери писателя: «Размышления о литургии» до сих пор находятся у митрополита, который обещался пропустить их и сам хочет исправить» (Там же, с. 191).

Так начиналась самостоятельная посмертная судьба гоголевских рукописей, изучению которой много трудов посвятил Владимир Воропаев, один из авторов настоящего сборника, чьему содействию во многом обязано появление данной публикации.

1

Из письма А. П. Толстого С. П. Апраксиной

«...со времени кончины Г. и моей болезни никого не вижу. — Я был и остаюсь до сих пор занят печальной обязанностью, которую она на меня возложила: Даже сегодня и в этот самый момент у меня находятся гр. Капнист и Шевырев, вчера мы взломали печати, чтобы осмотреть то, что осталось

из его бумаг: Это тягостное и утомительное занятие, которое продлится еще несколько дней.— Мы обнаружили вновь несколько тетрадей, избежавших уничтожения, но все это неполно, исчеркано, разорвано, и потребуются терпение Шевырева, чтобы его использовать. Это будет:

1. Четыре первых главы второго тома «Мертвых душ».
2. Объяснение Литургии, которое, насколько я знаю, он никогда никому не читал, кроме меня, и которое он предполагал издать без имени автора.— (Неполностью: есть лишь Прокимидия целиком и Литургия Верных — остальное отсутствует).
3. Множество писем и Предисловие, одним словом, новое издание, пересмотренное и дополненное, Переписка с друзьями.
4. Большое число не скрепленных между собою листов заметок, выписок, начал писем и проч. по различным вопросам литературным и в особенности религиозным.
5. Множество тетрадей копий и выдержек из переводов Св. Отцов.
6. Наконеч письма, которые он получал: среди прочих большой пакет писем Жуков. <ского.— П. П.>

Это все-таки лучше, чем ничего. Юношество сможет увидеть, что было серьезного и христианского в том Гоголе, которого оно знало только как сатирика и фрондера.

Я вам еще расскажу, мой дорогой друг, в другой раз о том, что можно сделать для матери и сестер покойного. Предстоит лишь получить разрешение напечатать все, что было вновь найдено, когда оно будет приведено в порядок, — если только цензура не будет возражать на это, чему я не верю.— Впрочем, Бог знает, потому что наша цензура в настоящее время совершенно необъяснима. Я надеюсь, однако, что они не предпримут каких-либо исключительных мер, чтобы арестовать бумаги, которые мы только что обнаружили. Поэтому я Вас обязываю обещанием не рассказывать слишком в подробностях никому, за исключением Оболенской. Моя жена сообщила обо всем в двух словах графиням Виельгорским.

Мы обнаружили завещание, прощальные слова, обращенные к его друзьям; молитвы, вещи весьма трогательные для его сестер и др.— Я оставлю копии некоторых из этих молитв и сообщу их Вам <...>.

...я буду заниматься сегодня и еще несколько дней. Я не знаю достаточно Шевырева, чтобы доверить ему без меня это дело и оставить его одного хозяином этих бумаг, тем паче что я нахожу и извлекаю мои письма к мне (?— П. П.) и также Ваши, мой дорогой друг.— У меня щемит сердце

видеть наиболее сокровенные мысли, сообщенные покойному, отданными без защиты мне, Шевыреву, а позднее другим, может быть, и т. д.

Когда все будет приведено в порядок, мы отошлем все матери покойного, а перед этим я помещу бумаги, которые будут мною запечатаны, у Капниста, который проявляет истинный интерес ко всей семье».

2

«Список бумаг, оставшихся после покойного Гоголя

1. Объяснение на литургию.
2. Черновые тетради 2-го тома «Мертвых Душ»: 1-я глава от 1 до 35-й страницы, 2-я глава от 37 до 48-й страницы, 3-я глава от 47 страницы по 75-ю, 4-я глава от 77 по 99-ю. Еще глава, не обозначенная номером. Еще эскиз, должен быть, из 1-го тома «Мертвых Душ».
3. Выбранные места из «Переписки с друзьями», рукопись с пометками цензора и многие новые прибавления к ним.
4. Предупреждение к «Ревизору» и «Развязка Ревизора» с некоторыми замечаниями автора.
5. Учебная книга «Словесности для русского юношества». Начертание Н. Гоголя (план для большого труда).

Все эти сочинения могут и должны быть напечатаны.

Содержание прочих бумаг

6. Письма к матери и родным, завещания покойного и помянники.
7. Отдельные мысли, молитвы, отрывки и письма покойного.
8. Семь переплетенных книжек с карманными заметками и выписками.
9. Выписки из книг церковных и из творений отцов церкви, сделанные рукою покойного.
10. Выписки его же из сочинений Ломоносова и Державина.
11. Собрания русских и малороссийских песен.
12. Выписки стихов и прозы.
13. Выписки из путешествия по России.
14. Занятия языками: греческим, латинским, итальянским и английским.
15. Занятия сельским хозяйством и ботаникою.
16. К объяснению Божественной литургии. Греческий и ла-

гинский текст и Божественная литургия из чиновположений апостольских.

17. Словарь русских простонародных слов.

18. Запятая русскою и польскою историей, географией и русскими древностями.

19. Любопытные документы, относящиеся к странствию покойного в Иерусалим, из которых видно личное покровительство, оказанное ему Государем Императором.

20. Рисунки к «Ревизору», одобренные покойным для издания. Они могут быть приложены к новому изданию его сочинений.

21. Разные рисунки, сохранившиеся в бумагах покойного.

22. Статьи печатанные и письменные о переписке и «Мертвых Душах».

23. Диплом на звание почетного члена Императорского Московского университета, аттестат, паспорт и подорожные.

24. Занятия каллиграфией.

25. Лоскутки чего-то разорванного, писанного рукою покойного.

Из всех этих бумаг могут быть извлечены многие отрывки для издания.

Письма семейные и от частных лиц к Н. В.

Письма Жуковского и Погодина.

Записки руки А. С. Пушкина.

Письма

Живописца А. Иванова.

«Плетнева и Ишимовой,

«А. О. Смирновой,

«Н. Н. Шереметьевой,

«семейства Аксаковых,

«Самарина,

«Прокоповича,

«Чигрова,

«Шевырева,

«от лиц духовных,

«от разных лиц.

Письма составляют необходимый материал для биографии Н. В. Гоголя. Чтобы приступить к изданию того, что оставил после себя покойный, я должен также получить от его наследников доверенность на полное распоряжение оставшимися его бумагами. Та же сумма, которая будет выдана и выручена скоро по изданию 4-х томов его сочинений, может послужить к изданию того, что осталось».

СОДЕРЖАНИЕ

В. В. Кожин. Вместо предисловия	3
---	---

I

В. Р. Щербина. Н. В. Гоголь	16
С. В. Михалков. Слово о Гоголе	75
В. И. Бурсов. Родник русского реализма	79
П. В. Палневский. Место Гоголя в русской литературе	85
А. В. Михайлов. Гоголь в своей литературной эпохе	94
В. В. Федоров. Поэтический мир Гоголя	132
Г. М. Фридендер. Гоголь и современность	163

II

С. Г. Бочаров. Загадка «Носа» и тайна лица	180
Ю. В. Манн. Заметки о поэтике Гоголя	213
В. М. Гуминский. «Тарас Бульба» в «Миргороде» и «Арабесках»	240
А. П. Чудаков. Вещь в мире Гоголя	259
Н. Н. Скатов. Иван Александрович Хлестаков — и другие	281
И. П. Золотусский. Еще о «Ревизоре»	292
А. И. Казинцев, Н. А. Казинцева. Автор двух поэм	308

III

Е. И. Осетров. Гоголь и «Слово о полку Игореве»	326
В. И. Гусев. Порыв к высокому. Заметки на тему «Гоголь и романтизм»	333
В. И. Сахаров. Суровый наследник (Гоголь и Лев Толстой)	339
П. Г. Горелов. О повести «Старосветские помещики»	348
М. О. Чудакова. Гоголь и Бушаков	360

В. В. Библихин, Р. А. Гальцева, И. Б. Роднянская. Литературная мысль Запада перед «загадкой Гоголя»	390
В. А. Воропаев. Три этюда о Гоголе (Из архивных разысканий)	434
Л. А. Рязанова. Пришвин о Гоголе	469
П. Г. Паламарчук. Список уцелевших от сожжения рукописей Гоголя	484

Н. В. Гоголь: История и современность: К 175-летию со дня рождения/Сост. В. В. Кожин, Е. И. Осетров, П. Г. Паламарчук. — М.: Сов. Россия, 1985. — 496 с.

Горькая правда, сказанная Гоголем о России, была правдой гражданина и патриота. Н. А. Некрасов в письме И. С. Тургеневу от 12 августа 1855 года заметил: «Гоголь писал не то, что могло более нравиться, и даже не то, что было бы легче для его таланта, а добивался писать то, что считал полезным для своего отечества». Не оттого ли так современно и своевременно звучат сейчас произведения Н. В. Гоголя? Не оттого ли так настоятельно необходимо сказать то слово о Гоголе, которое еще не сказано. Настоящий сборник представляет статьи, заметки, размышления современных литературоведов и критиков разных поколений. В них предпринимается попытка осознать, что же такое это великое имя Гоголь, уяснить его мировое значение сегодня и в будущем, понять место Гоголя в нашей борьбе за идеалы мира и справедливости.

Г 4603010102—157
М-105(03)85 77—84

Р1

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

Вышла из печати книга:

Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма.

Настоящая книга является первым советским изданием критических трудов видного литературного деятеля XIX века Василия Петровича Боткина. Сборник составили критические статьи, а также наиболее значительные письма Боткина к В. Г. Беллинскому, Н. П. Огареву, П. В. Анненкову, представляющие общественный и литературный интерес.