

Юрий МАНН

Постигая Гоголя

Учебное пособие
для старшеклассников
и студентов вузов



АСПЕКТ ПРЕСС

Москва
2005

УДК 821.161.1.09Гоголь Н.В.
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8Гоголь Н.В.
М 23

Манн Юрий Владимирович

М 23 Постигая Гоголя / Юрий Манн. — М.: Аспект Пресс, 2005. — 206 с.
ISBN 5—7567—0385—3

Цель предлагаемой книги — *постижение* Гоголя. В ней анализируются «Мертвые души», «Ревизор», «Петербургские повести» и другие произведения Гоголя. Книга состоит из двух частей. Первая — знакомит читателя с гоголевскими произведениями. Автор объясняет нюансы гоголевского замысла и особенности его реализации. Вторая часть книги — анализ комедии «Ревизор». Здесь автор во многом по-новому раскрывает идейное содержание «Ревизора», особенности художественного метода Гоголя, своеобразии комических характеров. Книга помогает читателю войти в сложный художественный мир комедии.

Книга адресована и тем, кто впервые знакомится с творчеством Гоголя, прежде всего школьникам, и взрослым читателям, в частности студентам и преподавателям литературы, стремящимся к более глубокому постижению творчества писателя.

УДК 821.161.1.09Гоголь Н.В.
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8Гоголь Н.В.

ISBN 5—7567—0385—3

© ЗАО Издательство «Аспект Пресс»,
2005.

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

От автора

Цель предлагаемой книги поясняется уже ее названием. Это — постижение Гоголя, одного из самых великих в мировой литературе художников; это объяснение тайн и секретов его творчества, его неотразимого и все возрастающего воздействия на читателей. Конечно, исчерпывающе раскрыть эти секреты и тайны еще никому не удавалось и вряд ли когда-нибудь удастся, — но все равно над ними стоит думать и думать.

А вот построение книги нуждается в дополнительных разъяснениях.

Постигание Гоголя — процесс длительный; всего сразу не скажешь, нужна постепенность и последовательность. Отсюда деление книги на *две части*. Это как *две ступени* изучения нашей темы.

Первая ступень — самые начальные, самые необходимые сведения. Вторая — более углубленное, основательное, фундаментальное знание. Первая ступень предполагает знакомство с разными гоголевскими произведениями и освещение различных особенностей его творчества, иногда общих и значительных, а иногда довольно частных. Вторая ступень — это пристальный, цельный и, как говорят, монографический анализ одного произведения, одного гоголевского шедевра — комедии «Ревизор».

В стиле и, так сказать, почерке обеих частей тоже есть свои особенности и своя постепенность. Первая часть рассчитана на тех, кто впервые знакомится с гоголевскими произведениями, прежде всего на школьников. Вторая обращена уже к тем, кто это знакомство продолжает и углубляет, то есть на школьников и лицеистов старших классов, на студентов, да и на взрослых читателей тоже, особенно преподавателей литературы.

Исходя из такой установки, автор счел возможным сохранить различие языка и стиля, в первой части достаточно простого и популярного, во второй — более сложного, научного. Справочный или, как говорят, научный аппарат тоже меняется: в первой части ссылки на

источники, на научную литературу единичны; во второй — это постоянное, естественное явление.

Текст первой части публиковался ранее в виде книги «Смелость изобретения: Черты художественного мира Гоголя» (М.: Детская литература, 1975, 1979, 1985). В настоящем издании, помимо некоторой стилистической правки, добавлены две новые главы: «Почему Гоголь повторяет сходные по значению слова» и «Почему неодушевленный предмет ведет себя как живое существо». Текст второй части издавался в виде книги «Комедия Гоголя “Ревизор”» (М.: Художественная литература, 1966; вошла в доработанном виде в мою монографию «Поэтика Гоголя», первое издание — 1978). В настоящее издание внесены лишь мелкие стилистические исправления и библиографические дополнения, а также несколько расширена последняя глава «Мировая слава “Ревизора” только начинается».

Часть первая
НА ПОДСТУПАХ



Двенадцать вопросов к читателю

В бытность учителем мне приходилось слышать от ребят два противоположных мнения о Гоголе. Одно звучит примерно так:

— Что там Гоголь... Неинтересный писатель! У него все просто. Хлестаков хвастает. Ноздрев дерется и скандалит. А Плюшкин все коптит и коптит: настоящий скряга, «прореха на человечестве»! Ничего неожиданного, все сразу понятно.

Другое мнение примерно такое:

— Гоголь... вот смешной писатель! Чего только Хлестаков ни придумал: и с Пушкиным дружит, и министрами командует, за ним тридцать пять тысяч курьеров присылают. А Плюшкин до чего дошел: тряпочки, гвоздики подбирает — ну прямо «прореха на человечестве»! Смешно, потому что все сразу понятно...

Итак, одному Гоголь нравится, другому не нравится. Но оба считают, что у Гоголя все сразу понятно. И даже примеры приводят похожие. И почему-то о «прорехе на человечестве» обязательно вспоминают.

Тем, кто думает, что у Гоголя все просто и понятно, я хочу задать несколько вопросов.

Вы, конечно, читали «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Помните: «...два почтенных мужа, честь и украшение Миргорода, поссорились между собою! и за что? за вздор, за гусака». Так вот, возникает вопрос, кто рассказывает эту повесть.

— Как кто? — ответите вы. — Ясно, что Гоголь. Он ведь сочинил повесть, он и рассказывает.

— Но если Гоголь сочинил повесть, то он мог «сочинить» и рассказчика. Ну, скажем, приписать ее какому-то другому лицу.

На это вы можете возразить снова:

— Гоголь сам говорит о себе в первом лице: «Я проезжал через Миргород...», «Я вздохнул еще глубже...» Никакого другого рассказчика он не упоминает. Это не то, что гоголевские «Вечера на хуторе

близ Диканьки», где выступают другие рассказчики: дьяк Фома Григорьевич, «гороховый панич», Степан Иванович Курочка...

Прочитаем, однако, первую фразу «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю Бог знает что, если у кого-либо найдутся такие!»

Неужели это Гоголь восхищается бекешей Ивана Ивановича, завидует, что у него нет такой? Неужели это *его* образ мыслей и чувств?

Значит, Гоголь совершенно устранился от повествования? Перепоручил эту обязанность другому лицу? Не будем спешить с ответом. Вначале подумаем.

Итак, наш первый вопрос такой:

Кто рассказывает историю ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем?

А теперь обратимся к комедии «Ревизор».

Вы помните: в уездный городок приезжает мелкий петербургский чиновник Хлестаков, которого принимают за ревизора. Городничий Сквозник-Дмухановский, намеревавшийся обмануть приезжего, сам вместе с другими чиновниками оказался обманутым.

Почему же сплеховал Антон Антонович? Может быть, ему не хватало хитрости и опыта? Нет, Городничий понаторел в таких делах: он, по его собственным словам, «трех губернаторов обманул».

А вот Хлестакова одолеть не удалось. Получилось, что Хлестаков его обманул: пожил в свое удовольствие да и убрался благополучно восвояси, прихватив солидный куш взяток.

Итак, второй наш вопрос:

Почему Хлестаков обманул Городничего?

Есть в той же гоголевской комедии персонаж, который... не произносит ни одного слова. Это лекарь Христиан Иванович Гибнер.

Вообще-то персонажи без речей в пьесах встречаются. Это, как правило, второстепенные, третьестепенные лица, так называемые статисты.

Но Гибнер не таков. Он упоминается среди основных действующих лиц. И даже фамилия его значится среди участников диалога в первом действии, но после нее вместо ожидаемой реплики следует: «Издает звук, отчасти похожий на букву “и” и несколько на “е”».

Зачем же понадобился Гоголю молчащий персонаж? Какова его роль в пьесе? И вот наш третий вопрос:

Почему лекарь Гибнер не произносит ни одного слова?

Отклоняется от сценических «правил» не только тот или иной персонаж «Ревизора», но и вся пьеса в целом.

В каждой пьесе, как известно, должна быть завязка, кульминация, развязка. И еще должна быть экспозиция. Это те начальные сцены, когда мы знакомимся с персонажами, с обстановкой, когда действие еще не завязалось.

Но вот звучит первая фраза в «Ревизоре» — реплика Городничего: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор».

Что-то не похоже на медленно развивающееся действие! События сразу же, без подготовки принимают крутой оборот... Значит, пьеса обошлась совсем без экспозиции?

Итак, четвертый вопрос:

Есть ли в «Ревизоре» экспозиция?

Немало загадок выдвигает перед нами и крупнейшее произведение Гоголя «Мертвые души».

Ну, скажем, такой персонаж, как Собакевич. Это помещик-кулак, себе на уме, практичный, выгоду свою знает.

Но вот в разговоре с Чичиковым Собакевич принялся расхваливать своих умерших крестьян, как живых. Неужели Собакевич решил обмануть Чичикова? Но ведь Чичиков прекрасно знает, какой товар ему нужен, — нужны именно «мертвые души». Да и Собакевич понимает, каков покупатель. А вот никак не может остановиться и, вопреки всякому здравому смыслу, расхваливает продаваемых им мертвых крестьян.

Это и будет пятым нашим вопросом:

Почему Собакевич расхваливает мертвых крестьян?

Не совсем понятно и заглавие поэмы: «Мертвые души».

Можно подумать, что произведение посвящено мертвым крестьянам, тем самым, которых скупает Чичиков.

Но о мертвых крестьянах упоминается лишь в разговорах Чичикова с помещиками и чиновниками или в их размышлениях. Сами по себе эти крестьяне в действии, естественно, не участвуют.

На первом же плане поэмы — Чичиков, губернские помещики и чиновники. А главные события, образующие сюжет, — это похождения Чичикова.

Почему в таком случае Гоголь так озаглавил произведение?

Итак, наш шестой вопрос:

Кто такие «мертвые души»?

Есть среди персонажей поэмы такие, которых Гоголь не называет по имени. Это — дама просто приятная и дама приятная во всех отношениях.

Можно подумать, что Гоголь не называет их по имени, потому что они не являются главными героями. Но в поэме есть немало второстепенных и даже, как говорят, эпизодических персонажей, которые, однако, имеют имена и фамилии.

Может быть, это просто случайность? Посмотрим. А пока сформулируем наш седьмой вопрос:

Почему автор не называет по имени даму просто приятную и даму приятную во всех отношениях?

Но если действие поэмы, как мы сказали, — это похождения Чичикова, то не совсем ясно, какое отношение к ней имеет «Повесть о капитане Копейкине». Капитан Копейкин не принимает никакого участия в похождениях Чичикова. А Чичиков, естественно, не имеет никакого отношения к событиям жизни капитана Копейкина.

Между тем повесть о Копейкине, включенная в десятую главу, — не самостоятельное произведение. Это часть поэмы, очень важная и неотъемлемая.

Отсюда наш восьмой вопрос:

Какое имеет отношение к действию поэмы история капитана Копейкина?

Да и в поведении Чичикова не все понятно. В восьмой главе, например, в сцене бала Чичиков встречает губернаторскую дочку — и окаменеет, будто оглушенный ударом.

Чичиков видит ее всего второй раз в жизни. Никаких глубоких чувств к ней он не испытывает. Да и не похоже это на такого практичного, погрязшего в мелочных заботах человека. Что же произошло?

Это и будет нашим девятым вопросом:

Почему Чичиков окаменел при встрече с губернаторской дочкой?

Мы до сих пор говорили о развитии действия, о поступках персонажей. Присмотримся теперь к отдельному слову или выражению в поэме.

В первой главе, в описании карточной игры, между прочим, сказано, что «почтмейстер... взявши в руки карты, тот же час выразил на лице своем мыслящую физиономию...».

Все это может показаться ненужным повторением, то есть тавтологией: ведь физиономия, как отмечено в известном «Толковом слова-

ре» Владимира Даля, и есть «лицо, лик, облик». Получается, что почтмейстер на лице выразил... лицо. Как же это так: писатель с замечательным чувством языка допустил такую ошибку, погрешность...

А может быть, это и не ошибка и не погрешность?

Таким образом наш следующий, десятый вопрос звучит так:

Почему Гоголь повторяет сходные по значению слова?

Поскольку мы заговорили о том, как Гоголь использует отдельные слова, выражения и т.д., то есть об особенностях его стиля, то возникает еще один вопрос. Отвечая на него, нам придется обратиться не только к «Мертвым душам», но и к другим произведениям, в частности к «Запискам сумасшедшего».

...Петербургский чиновник, титулярный советник Аксентий Поприщин помешался на том, что он испанский король. В комнату больницы для умалишенных, куда поместили Поприщина, входит служитель — тот принимает его за «великого инквизитора».

«...Я, услышавши еще издали шаги его, спрятался под стул, — отмечает Поприщин в своих “записках”. — Он, увидевши, что нет меня, начал звать. Сначала закричал: Поприщин! — я ни слова. Потом: Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин! — Я все молчу. — Фердинанд VIII, король испанский! — Я хотел было высунуть голову, но после подумал: нет, брат, не надуешь! Знаем мы тебя: опять будешь лить холодную воду мне на голову. Однако же он увидел меня и выгнал палкою из-под стула. *Чрезвычайно больно бьется проклятая палка*».

Конечно, Поприщин, при всем его искаженном, как сегодня говорят, неадекватном восприятии происходящего, сознает, что именно служитель («великий инквизитор») обрекает его на мучительные процедуры и подвергает побоям. Однако подчеркнутая мною фраза сформулирована таким образом, будто это сама палка с непонятной жестокостью обрушивается на бедного Поприщина. Чем это объяснить? Иначе говоря — и в этом состоит наш следующий вопрос —

Почему неодушевленный предмет ведет себя как живое существо?

Вернемся теперь к «Мертвым душам». Подумаем о том, что означает в этой поэме образ дороги.

Кажется, и думать тут особенно нечего. Слова о «Руси-тройке» и о том, что «какой же русский не любит быстрой езды», многие знают наизусть.

Обычно и запоминаются эти места как «лирические отступления», самостоятельные части текста. А между тем это не отступления, не

изолированные высказывания. Снова перед нами органические, неотъемлемые части поэмы.

Поэтому назовем последний, двенадцатый вопрос:

Что означает гоголевский образ дороги?

Разумеется, таких вопросов можно задать еще немало. Но мы ограничимся только двенадцатью.

А как же, вы спросите, отвечать на эти вопросы? Есть только один путь: читайте и перечитывайте Гоголя. И думайте, размышляйте над его произведениями.

Ну, а если хотите, попробуем на эти вопросы ответить вместе.

* * *

Но вначале условимся о том, как мы будем читать Гоголя.

Гоголя часто называют юмористом, комическим писателем. Комический писатель — это, как известно, такой писатель, который пишет смешно. Смех — это его творческая установка, можно сказать, его профессия. «Я комик, — говаривал автор “Ревизора” и “Мертвых душ”, — я служил ему [смеху] честно и потому должен стать его заспунником».

Существует множество различных средств, с помощью которых пишут смешно, множество, как говорят, «приемов» комического. Эти приемы вы можете найти в произведениях Гоголя.

Ну, например, в уже упоминавшейся «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» мы читаем: у Ивана Никифоровича «шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением». Каждый, конечно, понимает, что таких огромных шаровар в природе не бывает. Но спорить с автором никто не будет, потому что это вполне оправданный в художественном произведении «прием». Мы называем такой «прием» комическим преувеличением, или комической *гиперболой*.

А вот еще один «прием».

В седьмой главе «Мертвых душ» есть сцена: Чичиков с Маниловым приходят в комнату гражданской палаты — губернского учреждения, где должна была совершиться купчая на мертвые души. «Герои наши видели много бумаги, и черновой и белой, наклонившиеся головы, широкие затылки, фраки, сертуки губернского покроя и даже просто какую-то *светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову набок и положив ее почти на самую бумагу, выписывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол...*»

Понятно, что имеется в виду какой-то чиновник, обладатель «светло-серой куртки», однако фраза построена таким образом, будто бы

сама куртка и голову своротила набок, и документы составляет... Снова перед нами комический «прием» — так называемая *синекдоха*, когда вместо какого-либо явления или персонажа называется лишь его часть.

А вот в повести Гоголя «Нос» мы сталкиваемся с совсем уже невероятными событиями. От майора Ковалева сбежал его собственный нос, который оказался обладателем более высокого чина, чем его прежний хозяин, — чина «статского советника». Погуляв по Петербургу и причинив майору Ковалеву немало беспокойств и волнений, нос как ни в чем не бывало возвратился на свое место. «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия», — притворно изумляется рассказчик повести. Изображение таких заведомо невероятных событий, переходящее в абсурдное, нарушающее привычные нам правила логики, называют *гротеском*.

Обычно эти и многие другие комические «приемы» выступают в тесном переплетении друг с другом. Скажем, в гротеске можно встретить и комическую гиперболу и синекдоху. И всегда эти «приемы» преследуют определенную цель, несут в себе определенную мысль. Разве случайно, например, что в другой гоголевской повести, «Невский проспект», в описании прогуливающейся публики части туалета и одежды заслонили собою своих хозяев — светских щеголей и модников с главной улицы столицы? Видимо, это самое интересное, яркое, характерное; иные достоинства этих людей — моральные или интеллектуальные — внимания на себя почему-то не обращают...

И еще одно. «Приемы» комического нельзя отделить от других художественных «приемов», от всего того, что составляет произведение искусства. Гоголь говорил о себе, что он любил выдумывать «смешные лица и характеры, поставляя их мысленно в самые смешные положения». Это значит, что комическим эффектом может обладать само развитие сюжета, построение конфликта, обрисовка персонажей, главных и второстепенных, — словом, все то, что составляет художественную форму. Понять произведение, минуя его художественную форму, невозможно.

...Видели ли вы отечественный комедийный фильм «Карнавальная ночь»? Помните ли тот эпизод, когда заведующий Домом культуры Огурцов, человек недалекий и имеющий самые примитивные представления об искусстве, слушает исполнение басни? (Огурцова играет великий актер Игорь Ильинский.)

Едва один из участников концерта закончил чтение, вызвавшее шумное одобрение присутствующих, как Огурцов-Ильинский высказал примерно следующее пожелание: басня-то хорошая и прочитана она с выражением, но не лучше ли оставить медведей и зайцев и сказать напрямик: кто виновник, где работает и как его фамилия...

Для Огурцова комический «прием» (в данном случае басенное иносказание, аллегория) — это досадная помеха, которую нужно поскорее отбросить, чтобы получить «чистый смысл». Но что осталось

бы от произведения, если бы исполнитель послушался его совета? Плоское и никому не нужное нравоучение.

Нередко еще иной читатель тоже хочет поскорее миновать все эти художественные «приемы» — перипетии сюжета, описания, характеристики персонажей, — чтобы добраться до самой «сути». Но в том-то и дело, что постигнуть эту суть можно только в самих описаниях, перипетиях сюжета, в характеристике героев, в художественных «приемах». Иного пути нет.

Гоголь писал: «Смысл внутренний всегда постигается после. И чем живее, чем ярче те образы, в которые он облекся и на которые раздробился, тем более останавливается всеобщее внимание на образах. Только сложивши их вместе, получишь итог и смысл создання. Но разбирать и складывать такие буквы быстро... не всякий может».

Переходя к поставленным выше вопросам, попробуем (хотя бы в самой скромной мере) научиться разбирать и складывать те «буквы», из которых слагается высокое искусство Гоголя.

Глава первая

Кто рассказывает историю ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем

1

Для начала определим условия задачи. Итак, мы хотим выяснить, кто рассказывает историю, случившуюся некогда в городе Миргороде. Мы хотим узнать об этом лице как можно больше: что это за человек, каковы его вкусы, симпатии, характер, каков круг его знакомых и т.д.

Как же это сделать? Если бы перед нами был персонаж художественного произведения: Онегин, или Печорин, или Тарас Бульба, или кто-нибудь другой, мы бы твердо знали, каким путем идти. Нужно присмотреться к поступкам и словам этого лица, проанализировать его отношения с окружающими — словом, внимательно вчитаться в текст. Но тот, кто рассказывает нам историю ссоры, вроде бы не значится среди действующих лиц. Его как бы нет. Мы о нем ничего не знаем. Не знаем даже его имени. Сам по себе он нас не интересует. Мы ждем от него лишь одного: новых фактов, событий, описаний.

Но что, если все-таки подойти к этому таинственному лицу как... к художественному персонажу? Не беда, что у него нет имени. Назовем его для удобства сами. Скажем, Повествователем. Или еще лучше — Рассказчиком. Ведь по крайней мере одну его особенность — то, что он рассказывает, повествует о чем-то, — мы знаем с самого начала.

Впрочем, уже первая глава повести сообщает нам о Рассказчике нечто более определенное. Оказывается, он лично знает и Ивана Ива-

новича и Ивана Никифоровича. Это его земляки и хорошие знакомые. Он восхищается бекешей и смушками Ивана Ивановича (эти строки мы уже приводили выше), как будто это предмет его самой заветной мечты. Он с увлечением рассказывает, какие у Ивана Никифоровича шаровары, сколько раз в неделю бреется тот и другой и многое, многое другое, что может знать только близкий друг.

«...Иван Иванович имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно. Господи, как он говорит! Это ощущение можно сравнить только с тем, когда у вас ищут в голове или потихоньку проводят пальцем по вашей пятке. Слушаешь, слушаешь — и голову повесишь. Приятно! чрезвычайно приятно! как сон после купанья». Похоже, что Рассказчик не раз пользовался приятной возможностью слушать разглагольствования Ивана Ивановича и испытывать связанные с этим изысканные ощущения.

И вообще Иван Иванович и Иван Никифорович — это для Рассказчика своего рода образцы. Образцы всего: вкуса, высокого ума, справедливости и, конечно, дружбы. Дружбы бескорыстной и вечной. Дружбы, украшающей город Миргород.

Миргородом Рассказчик восхищен не меньше, чем двумя достойными его жителями. «Чудный город Миргород! — восклицает он. — Каких в нем нет строений! И под соломенную, и под очеретяную, даже под деревянную крышею; направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень... Роскошь!» Правда, этот восторг может показаться подозрительным; это любование крышами и плетнем — наигранным... Уж не притворяется ли Рассказчик? Мы к этому вопросу еще вернемся. А пока постараемся ему поверить. Ведь, возможно, перед нами человек, который, как говорят, дальше своего носа ничего не видел. Человек, кругозор которого ограничен плетнем да крышами родного города.

Судя по всему, Рассказчик — миргородец. Он живет в Миргороде давно и безвыездно; возможно, он здесь и родился. Описывая ассамблею в доме городничего, он замечает: «Позвольте, я перечту всех, которые были там: Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович, не тот Иван Иванович, а другой, Савва Гаврилович, наш Иван Иванович, Елевферий Елевфериевич, Макар Назарьевич, Фома Григорьевич... Не могу далее! не в силах! Рука устает писать!»

Заметьте: никто из этих лиц (кроме двух: «нашего Ивана Ивановича» и другого — «кривого Ивана Ивановича» и еще вскользь упомянутого Фомы Григорьевича) до сих пор в повести не появлялся и в дальнейшем не появится. И Рассказчик не сообщает о них ничего, кроме имен. Это его хорошие знакомые, рекомендовать которых специально не приходится. При этом, видимо, он считает, что и нам, читателям, приведенные имена говорят сами за себя и ни в каких пояснениях не нуждаются.

Обратите внимание еще на одно любопытное место. Говоря о знакомой уже нам чудесной бекеше Ивана Ивановича, Рассказчик добавляет: «Он сшил ее тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя».

Вы думаете, что Рассказчик в дальнейшем объяснит, при чем тут Агафья Федосеевна, и почему такое значение имеют ее поездки в Киев, и что это было за покушение на ухо заседателя? Ничего подобного. Как миргородцу, ему все это давно известно, навязло в зубах. И нас, читателей, он, видимо, тоже считает за людей посвященных, за своих земляков.

А можно ли что-нибудь сказать об умственных способностях, уровне развития Рассказчика? Кое-что можно. Повесть и для этого дает некоторый материал.

Прочитаем то место, где он опровергает одну «сплетню», распространенную в Миргороде насчет его друга. «Откуда выходят все эти сплетни? Так как пронесли было, что Иван Никифорович родился с хвостом назад. Но эта выдумка так нелепа и вместе гнусна и неприлична, что я даже не почитаю нужным опровергать пред просвещенными читателями, которым без всякого сомнения известно, что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назад хвост, которые, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужескому».

Забавный способ защиты! Забавная логика! Невольно вновь закрадывается сомнение: уж не притворяется ли Рассказчик?

Сомнения законные, но на них можно ответить. Присмотритесь к персонажам повести: разве их головы не набиты всяческими предрассудками и вздором? Разве способ их мышления, характер рассуждений отличается большей логичностью и строгостью?

Вот отрывок из прошения Ивана Ивановича, поданного им в суд. Уж он-то не шутит, это мы знаем твердо. А посмотрите, как он рассуждает.

«Оный дворянин, Иван Никифоров сын Довгочхун... назвал меня публично обидным и поносным для чести моей именем, а именно *гусак*, тогда как известно всему Миргородскому совету, что сим гнусным животным я никогда отнюдь не именовался и впредь именоваться не намерен. Доказательством же дворянского моего происхождения есть то, что в метрической книге, находящейся в церкви *Трех Святителей*, записан как день моего рождения, так равномерно и полученное мною крещение. *Гусак* же, как известно всем, кто сколько-нибудь сведущ в науках, не может быть записан в метрической книге, ибо *гусак* есть не человек, а птица, что уже всякому, даже не бывавшему в Семинарии, достоверно известно».

Иван Иванович с такой же серьезностью и основательностью доказывает, что он не гусак, с какой Рассказчик опровергает версию, будто Иван Никифорович «родился с хвостом назад». Одинаковый склад мысли, одинаковая логика, один подход к вещам.

А пристрастие Рассказчика к мелочам, постоянное смешение им вещей совершенно разнородных и разнокалиберных?

С одной стороны, здесь явно перед нами «прием», один из таких комических приемов, о которых мы говорили в начале книги. Но, с другой стороны, как всякий комический прием у Гоголя, это смешение различных вещей, этот сумбур мотивированы особенностями характера и поведения героев.

И снова это свойство не только Рассказчика, но и многих персонажей повести. Вот, например, Рассказчик перечисляет, какие события произошли со времени ссоры двух друзей: «...в Миргороде пробили новую улицу, у судьи выпал один коренной зуб и два боковых, у Ивана Ивановича бегало по двору больше ребятишек...» Все в этом перечне уравнивается, все валится в одну кучу... Но ведь, возможно, эта мешанина имеет свое объяснение. Возможно, для Рассказчика три выпавших зуба у судьи — событие такой же важности, как потеряйка новой улицы. Вот ведь городничий спрашивает квартальных при ежедневных рапортах, нашлась ли девятая пуговица от его мундира, оторвавшаяся два года назад. Видимо, эта потеря имеет для него не меньшее значение, чем проблемы городского благоустройства. Чем же Рассказчик хуже городничего или любого другого персонажа повести?

Словом, с какой стороны ни подходить к Рассказчику, везде он типичный миргородец. Потому-то он так горд Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем, этими «двумя почтенными мужами, честью и украшением Миргорода». Потому-то так искренне огорчен их ссорой: «Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем! Такие достойные люди! Что ж теперь прочно на этом свете?»

Итак, мы как будто бы выяснили, кто рассказывает историю ссоры. Это человек того же круга, что и персонажи повести; такой же недалекий и невежественный, такой же пошляк — словом, «миргородец» по всем статьям или, как сказал бы Гоголь, — «во всех отношениях».

Можно ли считать, что мы нашли окончательный ответ на наш вопрос?

2

Но вот еще не упомянутое свойство Рассказчика. Дело в том, что он не просто обыватель, как другие миргородцы. Он еще... художник, писатель. Нет, о том, что он рисует картины или сочиняет романы, нигде не говорится (исключая разве тот факт, что *эта* повесть — повесть о ссоре — рассказывается им). Но, так сказать, художественную склонность, художественную жилку Рассказчика мы на протяжении его повествования ощущаем не раз.

Вот как он описывает застывшую группу в доме у Ивана Никифоровича: самого хозяина, Ивана Ивановича и случайно вошедшую в этот момент бабу:

«Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! Иван Иванович с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это была необыкновенная минута! спектакль великолепный! и между тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос».

Оставим действующих лиц, обратимся к самому Рассказчику. Вы чувствуете его своеобразное художническое восхищение этой небольшой сценкой — и расположением фигур, и их позами. Вы чувствуете его сожаление, что эту сцену, этот «спектакль необыкновенный» не смогут увидеть зрители. И вы почти физически ощущаете, как Рассказчик торопится зафиксировать, увековечить такой «выигрышный», яркий момент. Что ни говори, а это — художническая реакция.

В другом месте Рассказчик открыто говорит о себе как о писателе, художнике. Это изображение ассамблеи в доме городничего.

«Где возьму я кистей и красок, чтобы изобразить разнообразие съезда и великолепное пиршество? Возьмите часы, откройте их и посмотрите, что там делается! Не правда ли, чепуха страшная? Представьте же теперь себе, что почти столько же, если не больше, колес стояло среди двора городничего. Каких бричек и повозок там не было! Одна — зад широкий, а перед узенький; другая — зад узенький, а перед широкий...» и т.д.

Бросается в глаза не только тщательность, пунктуальность, с какой описывается большой съезд гостей у городничего — виды бричек и повозок, одежда кучеров, наряды дам. Рассказчик фиксирует и свою, художническую реакцию на все происходящее, словно торопясь схватить и поскорее перенести на полотно каждую подробность, словно беспокоясь, что у него для этого не хватит таланта — «кистей и красок...».

Вы скажете: Рассказчик притворяется, хитрит. Допустим, но ведь это ничего не меняет в его художнической позиции. А кроме того, уже несколько зная вкусы и характер нашего Рассказчика, мы вполне можем поверить в то, что он искренне восхищен необыкновенным празднеством в доме городничего.

Наконец, разберем еще один отрывок. Он также начинается с того, что Рассказчик проводит параллель между собою и художником, живописцем.

«О, если б я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи! Я бы изобразил, как спит весь Миргород; как неподвижно глядят на него бесчисленные звезды; как видимая тишина оглашается близким и далеким лаем собак; как мимо них несется влюбленный пономарь и перелазит чрез плетень с рыцарскою бесстрашностью; как белые стены домов, охваченные лунным светом, становятся белее, осеняющие их деревья темнее, тень от дерев ложится чернее, цветы и

умолкнувшая трава душистее, и сверчки, неугомонные рыцари ночи, дружно со всех углов заводят свои трескучие песни...»

Это более сложный случай. Восхищение, поднимающееся до таких высоких нот, что оно почти неотлично от ироничности, встречалось нам и в предыдущих примерах. Но есть в описании ночи что-то новое, не совсем вяжущееся с обликом Рассказчика. Яркость и рельефность описания? Нет, наверное, дело не в этом: зоркость зрения вполне в духе нашего Рассказчика, каким мы его знаем. Но вот какая-то необыкновенная торжественность, приподнятость, праздничность...

Посмотрите, как широко охватывает взор наблюдателя всю вселенную; как, плавно снижаясь, переходит он от высших сфер к низшим, от необъятного небосвода, бесчисленных звезд к спящему городку, пустынным улицам, силуэтам деревьев и домов и, наконец, к тому, что делается за стенами этих домов. И это в то время, как наш Рассказчик, мы знаем, описывал происходящее хаотично, почти без разбору выхватывая предметы, мешая одно с другим.

А посмотрите, какая в этой картине напевность, почти риторичность, чуть-чуть напоминающая другое описание ночи — знаменитое «Знаете ли вы украинскую ночь?» из «Майской ночи, или Утопленницы». И какое по-гоголевски смелое сравнение — сверчков с неугомонными рыцарями ночи, сравнение, которое несколько трудно представить в устах нашего Рассказчика.

Словом, что-то в этом описании отклоняется от уже знакомой нам живописной манеры Рассказчика. Отклоняется, но — пока не очень сильно. Наверно, при обычном чтении, если специально не остановишься и не подумаешь, этих отклонений вообще не заметишь. Облика Рассказчика в целом они еще не разрушают. Ведь им можно подыскать и реальное объяснение: как знать, может быть, на нашего Рассказчика нашел стих, вдохновение; ведь тема-то слишком для него близкая — его любимый, несравненный Миргород!

Итак, мы можем уточнить и дополнить наш ответ: историю ссоры рассказывает типичный «миргородец», человек такого же круга, как и персонажи повести, но — вместе с тем — человек с явной «художнической жилкой», который сознательно ставит перед собою задачу что-то запомнить и передать читателям. Естественно, что выбор и освещение событий в определенной мере зависят от облика и характера такого Рассказчика.

3

Но почему же, вслушиваясь в его речь, мы не раз ловили себя на мысли, что он хитрит, притворяется, что его речь, его высказывания пронизаны иронией? И если наши догадки справедливы, если он действительно притворяется, то можем ли мы сказать что-то определенное о его облике?

Поговорим вначале о том, что такое вообще ироническое притворство, ирония (слово это по-древнегречески означает именно «притворство»). Мы имеем в виду иронию как художественное понятие, которое можно определить как насмешку, основанную на притворстве.

Разумеется, не всякое притворство — это ирония. В том, что кто-то притворился больным, еще ничего иронического нет. Мы говорим в данном случае лишь об определенном способе высказывания, определенном виде речи, которая включает в себя элемент притворства. Причем это притворство в конечном счете должно быть распознано, угадано. В противном случае иронии нет, она не состоялась.

Допустим, вы уличили кого-то в жадности. Вы говорите ему: жадный, скупой, скупец, скряга, скупердяй... Каждое из этих слов имеет свои смысловые оттенки: одно слово резче и грубее, другое — мягче. Но у всех них то общее, что они прямо, без обиняков определяют данное качество — жадность.

Но, возможно, вы поступите иным образом. Вы не скажете жадному человеку, что он жадный, но, наоборот, назовете его широкой натурой, добряком, расточителем, транжиром, мотом... Но скажете это таким тоном, что будет ясно, о чем, собственно, идет речь.

Ирония — это непрямой способ называния, когда говорящий притворяется и один признак обозначает с помощью другого, иногда прямо противоположного. Глупость называет умом, безобразие — красотой, злость — добротой и т.д.

Ироничным может быть не только одно слово, но суждение, ряд суждений. Ироничной может быть манера поведения человека.

Тут я хочу рассказать об одном-двух случаях из жизни Гоголя.

Один эпизод произошел тогда, когда Гоголь еще учился в нежинской Гимназии высших наук.

Был среди гимназистов юноша, по фамилии Риттер, который отличался необыкновенной мнительностью. Все ему казалось, что он чем-то болен. А на самом деле он был здоровым и сильным.

Гоголь решил его проучить.

— Знаешь, Риттер, — сказал он ему как-то, — давно я наблюдаю за тобою и заметил, что у тебя не человечьи, а бычачьи глаза... но все еще сомневался и не хотел говорить тебе, а теперь вижу, что это несомненная истина — у тебя бычачьи глаза...

Риттер бледнеет, бежит к зеркалу, смотрит на Гоголя: не шутит ли он? Но Гоголь вполне серьезно начинает приводить новые доказательства и, наконец, совершенно уверяет Риттера, что у него бычачьи глаза.

Лишь спустя некоторое время узнал Риттер, что его разыграли. Зато, как свидетельствует другой однокашник Гоголя, Т. Г. Пашенко, от мнительности он надолго излечился.

Гоголь в этом эпизоде не ограничился одним ироническим словом или репликой — он разыграл маленькую роль. Роль, конечно,

ироническую, потому что в основе ее лежит хорошо продуманное и скрытое притворство.

Гоголь очень любил такие иронические роли — нетрудно догадаться почему. Художник словно тренировал свою удивительную способность угадывать человека, создавая в жизни выдуманную ситуацию. При этом он не только своего «партнера» — того, кого он разыгрывал, — заставлял поступать так, как требовала эта ситуация, но и сам притворялся — вел с замечательным актерским искусством роль простодушного обманщика, искусителя.

Еще один из таких эпизодов произошел значительно позже, в 1839 году, когда Гоголь вместе со своим хорошим знакомым, писателем Сергеем Тимофеевичем Аксаковым, направлялся из Москвы в Петербург.

Впоследствии Аксаков рассказывал: «Не помню, где-то предлагали нам купить пряников. Гоголь, взявши один из них, начал с самым простодушным видом и серьезным голосом уверять продавца, что это не пряники; что он ошибся и захватил как-нибудь куски мыла вместо пряников, что и по белому их цвету это видно, да и пахнут они мылом, что пусть он сам отведает и что мыло стоит гораздо дороже, чем пряники. Продавец очень серьезно и убедительно доказывал, что это точно пряники, а не мыло, и, наконец, рассердился. В моем рассказе нет ничего смешного, но, слушая Гоголя, не было возможности не смеяться».

Почему же эта сценка показалась неотразимо смешной? По двум причинам. С одной стороны, Гоголь не просто пошутил, утверждая что-то заведомо неправдоподобное. Нет, он с самым простодушным видом продолжал настаивать на своей версии, находя для нее все новые и новые «подтверждения». Комическая фраза, реплика превратилась в маленькую ироническую роль. А с другой стороны, и партнер Гоголя по этой сценке, продавец пряников, попавшись на удочку, принялся с таким же серьезным видом опровергать забавную выдумку Гоголя. Получился целый маленький спектакль, возникший из согласованной игры двух «актеров» и продолжавшийся до тех пор, пока продавец пряников не рассердился. В этот момент, наверное, Гоголь прекратил свою шутку, продолжать которую не было никакого смысла: один из «актеров» вышел из игры.

Похожее взаимодействие двух сторон возникает и при чтении гоголевской повести. На этот раз — взаимодействие между Рассказчиком и нами, читателями.

«Если будете подходить к площади, — обращается к нам Рассказчик, — то, верно, на время остановитесь полюбоваться видом: на ней находится лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа! Дома и домики, которые издали можно принять за копны сена, обступивши вокруг, дивятся красоте ее».

В отличие от продавца пряников в описанной С. Аксаковым сцене мы, конечно, чувствуем, что Рассказчик не так прост и что он, возможно, притворяется. Но притворяется так чистосердечно, с такой серьезностью расхваливает миргородскую лужу, такие приводит все новые доказательства, что мы *готовы* ему поверить. А кроме того, Рассказчику, по его характеру и вкусам, вполне пристало любоваться этой миргородской достопримечательностью. Ведь вот же городничий не без гордости именовал упомянутую лужу «озером»!

Словом, мы и верим и не верим Рассказчику. Чувствуем, что он притворяется, и сознаем естественность, уместность и оправданность этого притворства. Вот почему ироничность повествования не разрушает единого облика Рассказчика.

О тонкости гоголевской иронии прекрасно сказал Белинский. «Комизм или юмор г. Гоголя, — писал он в статье “О русской повести и повестях г. Гоголя”, — имеет свой, особенный характер: это юмор чисто русский, юмор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простаком. Г-н Гоголь с важностью говорит о бекеше Ивана Ивановича, и иной простак не шутя подумает, что автор и в самом деле в отчаянии оттого, что у него нет такой прекрасной бекешки. Да, г. Гоголь очень мило прикидывается; и хотя надо быть слишком глупым, чтобы не понять его иронии, но эта ирония чрезвычайно как идет к нему».

Белинский в данном случае специально не отмечает позицию Рассказчика, так как его интересует характер гоголевского таланта в целом, особенности его «юмора». Надо сказать, что вообще «проблема рассказчика» возникла в науке о литературе сравнительно недавно, уже после Белинского (ею, в частности, много занимались отечественные ученые: В.В. Виноградов, Ю.Н. Тынянов, М.М. Бахтин и другие). Но все, что критик говорит о простодушии комизма, вполне применимо к Рассказчику. С одной стороны, он «как бы прикидывается простаком». С другой — это притворство «чрезвычайно как идет к нему», совпадает с его обликом.

Если хотите, это литературная маска, но такая, которая почти срослась с лицом.

Словом, мы вновь сталкиваемся с одним из «приемов» комического. И снова убеждаемся, как он уместен, неотъемлем, необходим.

Потребовать от Рассказчика, чтобы он говорил «все напрямик», называл бы вещи своими именами, это значит не только подорвать всю художественную систему повести, но и приглушить силу гоголевского смеха.

Ведь благодаря такой позиции Рассказчика мы получаем возможность подсмотреть самые неприглядные стороны миргородской жизни: злоупотребление властей, взяточничество, воровство, судейскую волокиту и т.д. Другой, быть может, стал бы негодовать, обличать, произносить суровые речи. Наш Рассказчик — человек того же круга,

но с лукавинкой; негодовать ему нечего, но зато он простодушно выбалтывает все домашние тайны Миргорода.

Вот он описывает здание поветового суда: «Крыша на нем вся деревянная и была бы даже выкрашена красною краскою, если бы приготовленное для того масло канцелярские, приправивши луком, не съели, что было как нарочно во время поста, и крыша осталась некрашеною». Видите ли, крыша осталась некрашеною не потому, что в городе процветает воровство, а потому, что как нарочно под-вернулся пост...

Читаем дальше. «На площадь выступает крыльцо, на котором часто бегают куры, оттого что на крыльце всегда почти рассыпаны крупы или что-нибудь съестное, что, впрочем, делается ненарочно, но единственно от неосторожности просителей».

Нам ясно: в присутствии один за другим идут взяточдатели, вынужденные приправлять свои просьбы всяческими подношениями — съестным, крупами и т.д. Но Рассказчику словно до этого нет дела; он готов укорить лишь «неосторожность просителей». Само же взяточничество предстает как явление вполне естественное.

Критик П. А. Плетнев писал, что у Гоголя Рассказчик «весь проникнут сферою движущегося около него общества, делит его образ мыслей, говорит его языком, признает за истину всякую, самую ложную его идею...». Это, в общем, верно, но следовало бы добавить: *как бы* делит образ мыслей окружающих, *как бы* говорит их языком... В самой наивности и простодушии Рассказчика скрыто острое жало насмешки. Именно поэтому его показания в полном смысле этого слова уличающие, разоблачительные.

Интересно, что первоначально у «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» было предисловие. Гоголь написал его для издания повести в сборнике «Миргород» (1835), но по каким-то причинам снял. Основной тираж книги вышел без предисловия. Оно случайно сохранилось в одном или нескольких экземплярах «Миргорода». Такой экземпляр был обнаружен уже в советское время профессором Н. Л. Степановым.

Вот это коротенькое предисловие: «Долгом почитаю предуведомить, что происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени. Притом оно совершенная выдумка. Теперь Миргород совсем не то. Строения другие; лужа среди города давно уже высохла, и все сановники: судья, подсудок и городничий люди почтенные и благонамеренные».

Возможно, это предисловие было написано в связи с цензурными осложнениями при первом издании повести в сборнике «Новоселье». (Здесь повесть была опубликована в 1834 году, за год до издания «Миргорода».) Возможно, независимо от цензурных придирок, Гоголь просто метил в слишком подозрительных читателей, демонстрируя им свою благонамеренность и полную лояльность.

Но посмотрите, какой тонкой иронией пронизано это предисловие.

Если происшествие относится к очень давнему времени, то к чему уверение, что оно выдуманно? Если же это выдумка, то зачем утверждать, что теперь все изменилось? И что изменилось: только строения и лужа? Ведь городские *сановники* (кстати, каково звучание этого слова применительно к мелким уездным чиновникам!) и раньше были вполне «почтенные и благонамеренные». Значит, другие их свойства — скажем, взяточничество — остались?

Словом, одно не вяжется с другим, смысла никакого не получается. Выходит какая-то злая издевка — над цензурой, над верноподданным, близоруким читателем, над чиновниками. А придаться не к чему: все благообразно, все на своем месте. Вроде бы человек искренне верил в то, что писал.

Такое предисловие вполне в духе Рассказчика, каким мы его теперь узнали.

Итак, дополним и уточним наш вывод. Мало сказать, что повесть о ссоре рассказывает типичный «миргородец» по своим настроениям, уровню развития, вкусу. И добавление, что это человек с художественными наклонностями, всего не объясняет. Мы теперь видим, что наш Рассказчик — человек с лукавинкой. Точнее говоря, с наивной лукавинкой, который то ли насмешливо, то ли простодушно-серьезно выбалтывает домашние тайны миргородской жизни. Оттого его восхищение незаметно переходит в обличение, а похвала неотличима от издевки.

4

Прочитаем, однако, еще одно место. Рассказчик говорит о том, как во дворе Ивана Никифоровича вывешивали для проветривания залежалое платье и как Иван Иванович наблюдает за этой сценой.

«Все, мешаясь вместе, составляло для Ивана Ивановича очень занимательное зрелище, между тем как лучи солнца, охватывая места синий или зеленый рукав, красный обшлаг или часть золотой парчи или играя на шпажном шпиге, делали его чем-то необыкновенным, похожим на тот вертеп, который развозят по хуторам кочующие пройдохи. Особливо когда толпа народа, тесно сдвинувшись, глядит на царя Ирода в золотой короне или на Антона, ведущего козу; за вертепом визжит скрипка; цыган брянчит руками по губам своим вместо барабана, а солнце заходит, и свежий холод южной ночи незаметно прижимается сильнее к свежим плечам и грудям полных хуторянок».

Пестрый интерьер двора незаметно переходит в описание кукольного представления. Вертеп — это большой ящик с передвижным кукольным театром. «Кочующие пройдохи» — это бродячие актеры. Царь Ирод и Антон — персонажи одной из комедий. Такие вертепные комедии были очень популярны на Украине во времена Гоголя.

Сохранились свидетельства о том, что будущий писатель в юности посещал вертепные представления. Отголоски украинских вертепных комедий можно найти в повестях Гоголя. Так что приведенное описание в какой-то мере автобиографическое и поэтому уже выходит за рамки жизненного опыта нашего Рассказчика.

Но дело не только в этом. Попробуем определить ту точку зрения, с которой увидена сцена. Это не точка зрения зрителей, «толпы народа», которая по-детски захвачена представлением и ничего, кроме царя Ирода с Антоном, визга скрипки да брячания цыгана на своих губах, не видит и не слышит. Нет, вся сценка увидена человеком, который, помимо представления комедии, успевает отметить и реакцию зрителей, и живописное обрамление этой сценки — заход солнца, наступление ночи. Увидена человеком, который замечает все сплетение звуков, весь спектр красок, так напоминающий калейдоскоп (в этом спектре почти все цвета радуги: «синий или зеленый рукав», «красный обшлаг», «золотая парча»).

Словом, описывающий эту сцену видит ее несколько свысока, с некоторой дистанции. Похоже ли это на точку зрения нашего Рассказчика? Едва ли. Это скорее позиция человека искушенного, образованного, который (подобно самому писателю) хотя и не увлечен представлением, но наблюдает его с интересом, с сочувствием, видя в нем яркую черту народного быта, народных вкусов и обычаев.

Значит, в повести есть еще один, незнакомый нам рассказчик?

Прочитаем другое место. «Иван Иванович перешел двор, на котором пестрели индейские голуби, кормимые собственноручно Иваном Никифоровичем, корки арбузов и дынь, местами зелень, местами изломанное колесо или обруч из бочки, или валявшийся мальчишка в запачканной рубашке — *картина, которую любят живописцы!*»

Какие же это живописцы? Может быть, наш Рассказчик, который обнаруживал художественные склонности и который, мы помним, восклицал: «О, если б я был живописец...»?

Однако картины, выбираемые нашим Рассказчиком, были выдержаны в другой тональности. Он тоже не гнушался прозой, неприглядными подробностями жизни — вроде лужи на главной миргородской площади, — но описывал их в приподнятом тоне, с восхищением, граничившим, правда, с иронией. А тут все спокойно и неброско. Не торжественно и не иронично. Просто картинка из обыденной провинциальной, даже деревенской жизни, поданная без всякой притязательности и нажима.

Эта «картина» снова заставляет подумать о художественных вкусах не Рассказчика, но самого Гоголя. И не только о вкусах и эстетических убеждениях, но и о его деятельности художника в прямом смысле этого слова. Ведь Гоголь, надо сказать, с детства увлекался живописью, обнаружив и в этой области незаурядный талант.

Гоголь вспоминал об одном происшествии из своего детства: «Я всегда чувствовал маленькую страсть к живописи. Меня много занимал писанный мною пейзаж, на первом плане которого раскидывалось сухое дерево. Я жил тогда в деревне; знатоки и судьи мои были окружные соседи. Один из них, взглянув на картину, покачал головой и сказал: “Хороший живописец выбирает дерево рослое, хорошее, на котором бы и листья были свежие, хорошо растущее, а не сухое”».

Пейзаж с сухим деревом несколько сродни описанию двора Ивана Никифоровича. И там и здесь на первом плане неброские, обыкновенные, прозаические подробности. Полное отсутствие нарочитых эффектов, праздничности.

Судьи Гоголя из числа его «окружных соседей» не привыкли к такой простоте и безыскусственности рисунка и подвергли картину суровой критике. Впоследствии писателю пришлось слышать подобные упреки уже не от «окружных соседей», не искушенных в искусстве, а от профессиональных критиков...

Гоголь продолжал занятия живописью и в Петербурге. Одно время — в мае — июне 1830 года — он даже посещал классы Академии художеств.

К сожалению, мало что известно о том, что и как рисовал Гоголь в эту пору. Но кое-какие косвенные свидетельства сохранились.

В созданной в начале 30-х годов повести «Невский проспект» рассказывается о петербургском художнике Пискареве, человеке с «истинным талантом». Передаются и сюжеты его картин. Вот одна из них: Пискарев «рисует перспективу своей комнаты, в которой является всякой художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками, с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках».

Перед нами, так сказать, петербургский вариант «картины», упомянутой в повести о споре: тот же как будто бы случайный выбор предметов, та же непритязательность, те же, говоря словами писателя, дрызг и сор жизни.

С другой стороны, и консервативные критики, которые не принимали смелых новаторских устремлений Гоголя-писателя, обращались к похожим примерам из живописи. Но упоминали они эти примеры не в похвалу Гоголю.

Один из критиков «Северной пчелы», в которой грубо и бесцеремонно бранили Гоголя, спрашивал: «Зачем же показывать нам эти рубища, эти грязные лохмотья, как бы ни были они искусно представлены? Зачем рисовать неприятную картину заднего двора жизни и человечества...» Это сказано по поводу «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Непосредственно

же подсказала критику его упрек, видимо, все та же «картина» двора Ивана Никифоровича.

Наши предположения оправдываются: в повести действительно появляется время от времени повествователь, который по своим вкусам и художественным представлениям заметно отклоняется от известного нам Рассказчика. Он гораздо ближе к самому писателю, к Гоголю; однако эту близость не нужно преувеличивать.

Каким-либо более определенным сходством с автором — биографическим, профессиональным или житейским — он не отличается. Собственно, сказать что-то определенное о характере, о прошлом этого нового рассказчика вообще трудно. В отличие от основного Рассказчика, которого мы смогли охарактеризовать как типичного «миргородца», как человека, близко знакомого с персонажами и принимающего заинтересованное участие во всем происходящем, — в отличие от него новый рассказчик далеко не так колоритен и ярок. Это скорее некий «средний» интеллигентный человек, обладающий развитым вкусом (именно с этой стороны мы смогли описать его наиболее подробно), но держащийся несколько в тени и не принимающий участия в действии.

Назовем его поэтому Нейтральным рассказчиком. Но каким бы ни было это лицо, мы приходим к новому выводу. Историю ссоры рассказывают не один, а два человека. Рассказывают, незаметно «подменяя» друг друга, перенимая один от другого нить повествования.

Но и это еще не все. Дочитывая повесть до конца, мы открываем новые неожиданные для себя вещи.

5

Перед нами знаменитый эпилог. Тот эпилог, о котором помнят, возможно, даже те, кто читал повесть очень давно. Именно в этом эпилоге известная, ставшая крылатой фраза: «Скучно на этом свете, господи!»

Начинается эпилог так: «Назад тому лет пять я проезжал через город Миргород. Я ехал в дурное время. Тогда стояла осень с своею грустно-сырою погодою, грязью и туманом. Какая-то ненатуральная зелень — творение скучных, непрерывных дождей, покрывала жидкой сетью поля и нивы, к которым она так пристала, как шалости старику, розы старухе. На меня тогда сильное влияние производила погода: я скучал, когда она была скучна. Но несмотря на то, когда я стал подъезжать к Миргороду, то почувствовал, что у меня сердце бьется сильно. Боже, сколько воспоминаний! Я двенадцать лет не видал Миргорода. Здесь жили тогда в трогательной дружбе два единственные человека, два единственные друга. А сколько вымерло знаменитых людей! Судья Демьян Демьянович уже тогда был покойником; Иван Иванович, что с кривым глазом, тоже приказал долго жить».

Похоже, что это вновь берет слово тот, основной Рассказчик, наш хороший знакомый. Он лишь переменяет место жительства — пе-

реехал в какой-то другой город, может быть в Петербург, — и теперь случай, скорее всего служебное поручение, привел его в родные места («Я ехал по весьма важному делу», — говорит Рассказчик).

Узнаем мы и обычную манеру Рассказчика — восхищение «знаменитыми» людьми Миргорода, двумя самыми его достойными представителями, — восхищение, которое походит на простодушную издевку. Правда, к восхищению примешивается грусть, но это понятно. Ведь на Рассказчика, не выдавшего родных мест двенадцать лет, нахлынуло столько воспоминаний!

Но что это? Как будто в душевном мире нашего Рассказчика мы замечаем необычные движения. Как будто его грусть, столь понятная при встрече с прошлым, вдруг вырастает до непривычно высокой ноты. И с каких это пор Рассказчик стал так чутко отзываться на изменения в природе, на ее тоскливый, осенний тон?

«Грустно-сырая погода», «больной день», «дождливые слезы»... Словно природа предостерегает Рассказчика, словно внушает ему дурные предчувствия...

И предчувствия эти оправдались: один за другим встречаются ему прежние его знакомые: Иван Никифорович, потом Иван Иванович; оба неузнаваемо изменившиеся, постаревшие. Из обоих тяжба высосала все соки, но оба не успокаиваются и живут только одним: ожиданием благополучного для себя решения дела, которое тянется уже больше десяти лет!

Прежде Рассказчик смотрел на обоих персонажей другими глазами. Он любовался их одеждой, привычками, ведением хозяйства; восхищался их трогательной дружбой и глубоко печалился ссорой. Он смотрел на них глазами «миргородца», и только степень его эмоциональности, граничившая с иронией, настораживала читателей. Но в конце концов (таково уж свойство иронии) и необычайной его восторженности можно было найти реальное объяснение.

Теперь Рассказчик увидел все случившееся со стороны. Ему открылась вся мелочность, в которой погрязли эти люди, вся пустота «миргородской» жизни — и он поспешил оставить родной город. И, покидая его — может быть, покидая навсегда, — он не смог сдержать глубокого вздоха тоски и сожаления.

«...Сырость меня проняла насквозь. Печальная застава с будкою, в которой инвалид чинил серые доспехи свои, медленно пронеслась мимо. Опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо. — Скучно на этом свете, господа!»

Или это говорит уже новый, незнакомый нам человек, или... или наш Рассказчик неузнаваемо изменился.

В то же время это и не Нейтральный рассказчик, так как все происходящее неотразимо его захватывает, рождает в нем глубокий отзвук.

Когда значительно позднее, в 50-е годы XIX века, один из литераторов попытался отказать Гоголю в лиризме, то с опровержением выступил Некрасов. При этом он вспомнил только что приведенные заключительные строки гоголевской повести: «Да в самом Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, в мокрых галках, сидящих на заборе, есть поэзия, лиризм. Это-то и есть настоящая, великая сила Гоголя. Все неотразимое влияние его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно-слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер, и притом такой русский характер!»

Тот Рассказчик, который появляется в эпилоге, особенно в заключительных его строках, близок к трагическому ощущению жизни, во всей гоголевской глубине и простоте этого слова.

Можно ли сделать отсюда вывод, что в этом Рассказчике Гоголь изобразил самого себя? Такой вывод как будто бы подсказывают некоторые факты биографии писателя. Ведь Гоголь, уроженец Миргородского уезда, тоже оставил родные места, переехав в Петербург, а потом после долгой разлуки вновь посетил эти места.

Но сходство обманчиво — Гоголь сам же его разрушает.

Рассказчик говорит, что он «назад тому лет пять» проезжал через Миргород. Если учесть, что в первой публикации (в альманахе «Новоселье») под текстом повести Гоголь поставил дату: 1831 год, то описанное событие приурочивалось к 1826 году. Но в это время семнадцатилетний Гоголь учился в нежинской Гимназии высших наук и еще ни разу не оставлял родные места.

Далее Рассказчик говорит, что «двенадцать лет не видал Миргорода». Следовательно, он уехал из города не позже 1814 года. Но в это время Гоголю было всего пять лет. Он жил тогда в своем родовом имении в Васильевке.

Не будем поэтому и в данном случае искать автобиографического сходства писателя с Рассказчиком, хотя из всех рассказчиков повести он ближе всего к Гоголю по своему мироощущению и настроению.

Кстати, особая позиция гоголевского Рассказчика, его нетождественность автору породили одно забавное недоразумение. Оно связано с другой повестью, вошедшей в «Миргород», — со «Старосветскими помещиками», содержащей трогательную историю Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны.

Из текста повести видно, что Рассказчик не раз бывал у стариков, что это его хорошие знакомые. Между тем, как и в повести о ссоре, Рассказчик — это вовсе не сам Гоголь. Если внимательно вчитаться в содержащиеся в повести хронологические данные и сопоставить их с биографией Гоголя, то получается, что писатель захаживал к «старосветским помещикам», когда ему еще не исполнилось... десяти лет.

Но вот один из художников прошлого века Павел Соколов решил запечатлеть на рисунке беседу Рассказчика с Афанасием Ивановичем.

И он в качестве автора нарисовал не кого иного, как самого Гоголя, пристально всматривающегося в лицо своего героя.

Об этой иллюстрации хорошо писал известный исследователь Г. А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя» (1959): «Соколов сделал немалую ошибку... Между тем рассказчик “Старосветских помещиков” — лицо обобщенное, теряющее личные очертания, несмотря на свое вторжение в повесть в качестве персонажа, и во всяком случае — это не Николай Васильевич Гоголь-Яновский, действительно написавший в 1833–1834 годах эту повесть. Достаточно в этой связи вспомнить возраст рассказчика, выраженный не только в общем его облике многоопытного и много видевшего мужа, давно покинувшего юные увлечения и очарования, умудренного жизнью, — но и в прямых указаниях...»

Г. А. Гуковский отмечает, что ошибка иллюстратора объясняется «наивной и упрощенной привычкой многих людей его эпохи видеть в искусстве по преимуществу автобиографический документ». «К сожалению, — добавляет исследователь, — ошибка Соколова — ошибка частая и до сих пор».

6

Но вернемся к «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Значит, одну повесть рассказывают несколько рассказчиков? В определенном смысле это дело обстоит именно так. Правда, не нужно думать, что в тексте гоголевской повести все эти рассказчики резко отграничены друг от друга и обособлены. В действительности все сложнее: одна манера повествования подчас неуловимо, очень плавно переходит в другую. Мы же для наглядности подчеркнули границы между рассказчиками резче, определеннее. И стало ясно, что гоголевское повествование сложное, так сказать, неоднородное.

Где же в таком случае голос самого автора, его объединяющее начало? И для чего нужно такое множество рассказчиков? Ответим на эти вопросы по порядку.

Случалось ли вам задумываться над тем, как читает стихотворение, рассказ или повесть актер, мастер художественного слова? То он произносит часть текста подчеркнуто спокойно, в манере нейтрального рассказчика. То иронично, как бы подтрунивая над действующими лицами. То со страстной заинтересованностью к герою, как бы перенимая его интонации, точку зрения, взгляд, хотя необязательно, чтобы по тексту следовала реплика или монолог именно этого героя.

Перед нами — один исполнитель. Но обличья, которые он принимает, разные.

А задумывались ли вы над тем, как строится повествование в кино? Здесь «повествователь» или «рассказчик» — это глаз кинокамеры. Но

как же меняется все время угол зрения! То камера отдаляет нас от предметов, показывает все в естественной, «убывающей» перспективе, и мы чувствуем, что перед нами «нейтральный рассказчик». То, наоборот, резко приближает изображение, выхватывая крупным планом лицо или глаза, выражение глаз персонажа. Так может видеть только очень близкий, «посвященный» наблюдатель. А иногда события приобретают окраску субъективного восприятия персонажа: скажем, если он торопится, бежит куда-то, то бегут мимо деревья, дома, прохожие... Ясно, что с точки зрения нейтрального наблюдателя такого не увидишь: ведь он-то никуда не бежит, его-то позиция не меняется.

Видит все это один глаз кинокамеры. Но позиции, точки зрения, с которых он смотрит, — разные.

Нечто похожее происходит и в смене рассказчиков в повести Гоголя. В чем же тогда проявляется объединяющее, как иногда говорят, авторское, начало? А именно в этой смене, в этой последовательности.

Это он, автор, «поручает» каждому рассказчику его роль, решает, кого и когда выпустить на сцену, управляет ими, как дирижер — оркестром.

Ни один из рассказчиков в отдельности не представляет точку зрения автора, так как последняя намного шире, пронизательнее, глубже. Только все рассказчики, вместе взятые, все повествование, все произведение в целом представляет эту точку зрения.

Какую же роль играет множественность рассказчиков в нашем восприятии повести? В нашем читательском впечатлении?

Каждое великое произведение искусства, принято говорить, — это чудо. Но чудо, глубоко выношенное, обдуманное по строгим законам художественности.

Белинский писал, имея в виду «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «...Чем обыкновеннее, чем пошлее, так сказать, содержание повести, слишком заинтересовывающей внимание читателя, тем больший талант со стороны автора обнаруживает она... В самом деле, заставить нас принять живейшее участие в ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, насмешить нас до слез глупостями, ничтожностью и юродством этих живых пасквилей на человечество — это удивительно; но заставить нас потом пожалеть об этих идиотах, пожалеть от всей души, заставить нас расстаться с ними с каким-то глубоко грустным чувством, заставить нас воскликнуть вместе с собою: “Скучно на этом свете, господа!” — вот, вот оно, то божественное искусство, которое называется творчеством...»

В создании этого эффекта немалую роль играет последовательная смена точек зрения, смена рассказчиков.

То мы, вместе с простодушным «миргородцем», видим в истории ссоры забавные «глупости», достойные лишь веселой, беззаботной улыбки; то вместе с Нейтральным рассказчиком смотрим на все происходящее обдуманнее и серьезнее; то вместе с Рассказчиком эпилога не мо-

жем удержаться от «глубоко грустного чувства». Наш взгляд на происходящее все время меняется: он становится серьезнее, глубже, печальнее.

Вместо однозначного восприятия событий возникает восприятие прерывистое и драматически напряженное. Одна его стадия отменяет другую, спорит с нею, вступает в конфликт. Так ведь бывает и в реальной жизни, чей неумолимый ход заставляет нас по-новому смотреть на вещи, казалось бы, очень простые и ясные.

Читая повесть о соре, мы могли подумать вначале, что события не выйдут за пределы комической и в общем-то безобидной неурядицы, обыкновенной вседневной пошлости. Но вышло-то совсем не так, и следствия комических событий оказались совсем не только комические и далеко не безобидные. Читая повесть, мы могли решить вначале, что перед нами некие уродцы, монстры, исключения из правила. А оказалось, что это персонажи во многом обычные, массовые, массовидные, такие, которыми, как говаривал Гоголь, «кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога». И, поняв это, мы всем сердцем отозвались на безысходно-грустный, завершающий аккорд повести.

Словом, свойство гоголевского комизма, которое называют смехом сквозь слезы, которое определяют формулой «вначале смешно, потом грустно», — это свойство мы постигаем, так сказать, динамически, на своем читательском опыте. И не в последнюю очередь благодаря замечательному искусству ведения рассказа.

Так непросто обстоит у Гоголя дело с рассказчиком.

Посмотрим же теперь, как ведут себя его персонажи.

Глава вторая

Почему Хлестаков обманул Городничего

1

Потому что Городничий был напуган, объят страхом — напрашивается ответ.

Действительно, с той минуты, как Городничий получил письмо своего приятеля, извещавшего о возможном прибытии ревизора, чувство тревоги не покидало Сквозника-Дмухановского. Во втором действии, являясь к Хлестакову, то есть к мнимому ревизору, Городничий смотрит на него «в испуге», «выпучив глаза». Когда Хлестаков кричит на Сквозника-Дмухановского, он вытягивается и дрожит «всем телом». В третьем действии, внимая хвастливым речам Хлестакова, «Городничий и прочие трясутся от страха». В конце этой сцены он почти не в состоянии говорить. «А ва-ва-ва... ва», — бормочет Городничий, желая сказать: «Ваше превосходительство».

В зависимости от того, как шли дела Городничего, тревога то возрастала, то уменьшалась. Но на всем протяжении действия до самого отъезда «уполномоченной особы» тревога не оставляла его до конца. Не оставляла ни его, ни других чиновников, «отцов города».

Страх Сквозника-Дмухановского это прежде всего страх дурной вести, отягощенной многими малыми и большими злоупотреблениями. Это страх перед возможным наказанием или, точнее говоря, расправой.

Маловероятно, конечно, чтобы ревизор захотел действительно наказать порок и восстановить справедливость. Сквозник-Дмухановский это хорошо знал, что, однако, не улучшало его положения. Ведь прибывший мог расправиться с ним за другое — за то, например, что Городничий не сумел достаточно ловко скрыть свои прегрешения, соблюсти приличную форму. Или за то, что он недостаточно почтительно его встретил. Или просто за то, что он, Городничий, ему не понравился. Мало ли чего можно было ожидать от «такой уполномоченной особы!» И потому чувство страха все время преследовало Городничего.

Позволительно, однако, спросить: а что, раньше Сквознику-Дмухановскому не случалось испытывать подобное? Ну, скажем, когда ему удалось провести «трех губернаторов», — победы, которыми он так гордился впоследствии. Что, совесть Городничего была тогда чистой? Чувство тревоги было ему тогда незнакомо? Едва ли. А ведь удалось же выйти из положения! Почему же с новым «ревизором» ему не повезло?

Потому что этот «ревизор» прибыл тайным образом, инкогнито, — напрашивается другой ответ.

Действительно, «инкогнито проклятое» сильно тревожило Сквозника-Дмухановского. Судя по всему, это для него в новинку. Он еще не имел дела с ревизором, выдававшим себя за частное лицо, или же подобные факты случались в его долговременной службе крайне редко.

Однако спустя какой-нибудь час-полтора после совещания чиновников Городничий уже лицом к лицу столкнулся с «ревизором». Он находился с ним бок о бок в продолжение почти всех последующих событий. У Городничего было вполне достаточно времени, чтобы разобратся в этом человеке и вполне овладеть положением. А ведь не овладел же!

Неужели Хлестаков в самом деле оказался хитрее Сквозника-Дмухановского?

2

Познакомимся вначале поближе с тем и с другим.

Гоголь в «Замечаниях для гг. актеров» так характеризовал Городничего: «Городничий, уже постаревший на службе и очень не глупый по-своему человек. Хотя и взяточник, однако ведет себя очень солидно; довольно сурезен; несколько даже резонер; говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно. Черты

лица его грубы и жестки, как у всякого, начавшего тяжелую службу с низших чинов. Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души».

Перед нами человек бывалый, с жизненным опытом, умный, но, как уточняет писатель, умный по-своему. Это значит, что от Городничего не приходится ожидать, скажем, глубоких познаний в науке или искусстве. Эти сферы жизни для него просто не существуют. В отличие от судьи Ляпкина-Тяпкина, прочитавшего пять или шесть книг и считавшего себя большим мыслителем. Городничий никаких претензий на этот счет не обнаруживает. Он готов поверить, что учитель истории, с жаром объясняющий свой предмет и ломающий от волнения стулья, — «ученая голова» и большая умница. Впрочем, считает он, это не его дело, пусть разбираются другие.

В чем Городничий силен, так это в практической, повседневной жизни. Он лучше всех знает, как обходиться с людьми низшими: одергивать начальническим тоном, запугивать, брать взятки и т.д. И как следует вести себя с людьми высшими: льстить, угождать, пускать пыль в глаза, подсовывать взятки...

Средства, в общем, одни и те же. Только в первом случае Городничий (говоря языком актера Щепкина) находился в положении «берущего», а во втором — «дающего».

Но человек, умеющий делать и то и другое, наилучшим образом подготовлен для встречи с высокой особой, с ревизором.

Из гоголевской характеристики Городничего мы также видим, что он хотя и взяточник, но ведет себя солидно, с чувством собственного достоинства. Солидность Сквозника-Дмухановского проистекает из его убежденности в своей правоте. А последнее — из его опыта, из всей его прошлой жизни.

О прошлом Городничего очень хорошо писал Белинский: «...Он в детстве был учен на медные деньги, играл в бабки, бегал по улицам, и как стал *входить в разум*, то получил от отца уроки в житейской мудрости, то есть в искусстве *нагревать руки и хоронить концы в воду*. Лишенный в юности всякого религиозного, нравственного и общественного образования, он получил в наследство от отца и от окружающего его мира следующее правило веры и жизни: в жизни надо быть счастливым, а для этого нужны деньги и чины, а для приобретения их взяточничество, казнокрадство, низкопоклонничество и подличанье перед властями, знатностью и богатством, ломанье и скотская грубость перед низшими себя. Простая философия! Но заметьте, что в нем это не разврат, а его нравственное развитие, его высшее понятие о своих объективных обязанностях: он муж, следовательно, обязан прилично содержать жену; он отец, следовательно, должен дать хорошее приданое за дочь... Он оправдывает себя простым правилом всех пошлых людей: “Не я первый, не я последний, все так делают”».

В «Ревизоре», впрочем, не упоминается о том, что Сквозник-Дмухановский мальчишкой бегал по улицам и играл в бабки. И вообще ничего не говорится о его детстве, ученье, о его отце, о тех наставлениях, которые тот якобы дал своему сыну. Это все досочинил, дополнил сам Белинский. Но дополнил в полном соответствии с духом этого характера.

Ведь как писал критик, «художественная обрисовка характера в том и состоит, что если он дан нам поэтом в известный момент своей жизни, вы уже сами можете рассказать всю его жизнь и *до* и *после* этого момента».

Каждый из нас, читателей и зрителей «Ревизора», мог бы рассказать жизнь Городничего по-своему. И в каждом рассказе были бы свои подробности: другие игры, в которые он играл в детстве, и другие слова, с которыми обратился к нему отец, и т.д. Ведь каждый видит героя художественного произведения своими глазами. Однако все эти подробности берут начало из той основы, которою обладает данный персонаж в пьесе. Из той «линии поведения», которой он придерживается во всех сценических событиях и конфликтах.

Эта «линия поведения» отличается полнейшей естественностью. Городничий не хочет и в данных обстоятельствах просто не может поступать иначе. Во-первых, он ощущает на себе определенные обязанности перед домом, перед семьей, чье преуспевание трудно было основать на честном труде. А во-вторых, он отчетливо видит, что и все окружающие — его подчиненные и начальники — поступают таким же образом. Быть чиновником, видным начальником, городничим и поступать «по совести», честно — это значило не только поставить под угрозу свою карьеру и свое благосостояние, но и прослыть «выскочкою», вызвать неудовольствие своих же сослуживцев.

Понятно, что человек, который так хорошо знал жизнь, был самым наилучшим образом подготовлен к встрече ревизора.

Ведь в этом еще до поры до времени неизвестном ему лице Городничий ожидал увидеть не пришельца с другой планеты, а такого же человека, как он. Чиновника, живущего по тем же нравственным законам и обычаям, такого же своекорыстного и практичного, думающего не столько о деле, сколько о собственной выгоде и преуспевании. Только и вся разница, что этот чиновник был бы не ниже, а выше его на иерархической лестнице, и Городничему пришлось бы взирать на него с таким же подобоострастием и трепетом, с каким на него самого взирал какой-нибудь мелкий писака или городской купец. Но это Городничего не смущало. Искусством подчиняться высшим он владел так же, как искусством подчинять и угнетать низших.

Первыми исполнителями роли Городничего были замечательные актеры И. Сосницкий и М. Щепкин. Их трактовка позволит нам яснее увидеть черты этого персонажа.

Сосницкий играл Сквозника-Дмухановского в Петербурге, в Александринском театре, где 19 апреля 1836 года комедия была дана в первый раз.

Присутствовавший на спектакле Гоголь остался недоволен игрой почти всех актеров, за исключением двух: А. Афанасьева, исполнявшего роль Осипа — слуги Хлестакова, и Сосницкого.

Особенно понравился Сосницкий. «Вообще с публикою, — писал Гоголь позднее, — кажется, совершенно примирил “Ревизора” городничий».

Через месяц, 25 мая 1836 года, состоялась премьера «Ревизора» в Москве, в Малом театре, где роль Городничего исполнил Щепкин. Трудно было ожидать, что кто-нибудь сможет превзойти петербургского актера, но великий Щепкин сумел это сделать. По отзывам многих современников, Щепкин — Городничий был само совершенство. «Его игра — творческая, гениальная, — писал Белинский. — Он не помощник автора, но соперник его в создании роли».

В 1838 году оба актера поменялись местами: Щепкин выехал на гастроли в Петербургский Александринский театр, в то время как Сосницкий выступал на сцене Малого театра в Москве. Это дало повод для сравнения двух исполнителей роли Городничего.

Рецензент петербургской газеты «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» Л. Л. (это был критик В. С. Межевич) писал: «Мы привыкли видеть в этой роли г. Сосницкого, и многие думали, что Городничий Гоголя именно таков и должен быть. Правда, роль Городничего одна из лучших ролей г. Сосницкого: он покажется вам в ней очень живым и натуральным, если вы хотите видеть в Сквознике-Дмухановском русского городничего этого рода вообще, без особенных признаков грубой провинциальности. Но таков ли именно городничий уездного города, от которого, как сам же он говорит, “хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь”? Может ли быть похож этот городничий на столичного полицейского чиновника, разумеется, представленного в комическом виде? Мы знакомы отчасти с провинциальным бытом отдаленных отсюда губерний России, мы никогда не были вполне довольны игрою г. Сосницкого, впрочем, повторяем, весьма натуральною и живою. Нам всегда хотелось видеть в нем поболее унижения, трусости, которые так приличны Сквознику-Дмухановскому, человеку вообще не глупому, но отъявленному плуту, трусу в беде и дерзкому в счастье. И все это нашли мы в игре Щепкина».

Отзыв рецензента очень интересен, так как позволяет увидеть две сценические редакции одной роли.

В исполнении Сосницкого Городничий являлся без явных признаков провинциальной грубости, своим благоразумием и степенностью напоминая даже столичного чиновника. У Щепкина — это беззастенчивый хапуга во всей своей грубости и необразованности. Кстати, уместно предположить, что тот отзыв Белинского, с которым мы

познакомились выше и в котором подчеркнуты «скотская грубость», «ломанье», «низкопоклонничество» Городничего, — этот отзыв сложился под впечатлением щепкинской игры. Ведь Белинский, живший в ту пору в Москве, много раз видел «Ревизора» с участием Щепкина и считал его сценическую трактовку образцовой.

Если же соотнести игру обоих актеров с гоголевской характеристикой Городничего, то можно прийти к такому выводу: Сосницкий подчеркивал больше то, что драматург говорил о солидности, внешнем приличии Сквозника-Дмухановского; Щепкин — то, что касалось его природной грубости, резкого перехода от низости к высокомерию.

Интересно, что обе сценические традиции, пройдя через всю историю русского театра, дожили до наших дней. Так, например, в исполнении Кирилла Лаврова в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького (теперь театр имени Георгия Товстоногова) Городничий отличается внешним лоском, благообразием и ближе к столичному чиновнику. А у Анатолия Папанова в Московском театре сатиры Городничий более резок, жесток, провинциален.

Однако же и в том и в другом варианте Городничий — человек замечательной практичности, жизненной хватки. А это, в конце концов, для его будущей встречи с «реvisorом» является самым главным.

А что же представлял собою противник Городничего, тот, кому выпала участь сыграть роль ревизора? Мы увидим это яснее потом — из его поступков и слов. Но уже с самого начала ясно одно: в нем нет и тени практичности, жизненного опыта, хитрости.

В предвещающих пьесе «Замечаниях для гг. актеров» Гоголь писал: «Хлестаков, молодой человек, лет 23-х, тоненькой, худенькой; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове. Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения. Он не в состоянии остановить постоянного внимания на какой-нибудь мысли. Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно».

Человек, который не только не способен к каким-либо обдуманным действиям, но который даже речью своей не управляет, даже внимания не может остановить на определенном предмете... Да мог ли такой человек устоять перед Городничим? Однако у Хлестакова оказались свои, неожиданные преимущества.

3

В то время, когда Хлестаков еще коротал время в маленькой комнатке уездной гостиницы, с досадой вспоминая свой проигрыш пешотному капитану и мечтая о каком-нибудь обеде в долг, — в это время Городничий уже принимал меры к его встрече.

Несмотря на спешку, на ощущение тревоги, его распоряжения отличаются практичностью и разумностью. Он без колебаний отводит вздор-

ные предположения Ляпкина-Тяпкина насчет выслеживания «измены» в уездном городе; велит навести внешний порядок именно в тех учреждениях, куда может заглянуть ревизор, — в богоугодных заведениях, в суде, в учебных заведениях; советует Почтмейстеру внимательно следить за перепиской — входящей и исходящей, то есть доступными для него средствами блокирует всю относящуюся к делу «информацию».

На внешнем благообразии, на соблюдении видимости приличия Сквозник-Дмухановский настаивает особо: убрать домашнюю птицу из присутствия, сменить больным колпаки, предупредить учителя, чтобы не строил рожи, подмести именно ту улицу, по которой поедет ревизор, выставить квартального высокого роста на мосту и т.д. и т.п.

Городничий ограничивается подобными распоряжениями не только потому, что для более существенных изменений нет времени, но и потому, что прекрасно понимает: эти изменения не нужны и ревизора они, в сущности, интересовать не будут. Главное, что требуется, — sobлюсти форму, встретить и принять ревизора так, как предписывает ритуал. «Насчет же внутреннего распоряжения и того, что называет в письме Андрей Иванович грешками, я ничего не могу сказать. Да и странно говорить. Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим Богом устроено...»

Словом, приготовление к встрече ревизора было проведено Городничим по всем правилам, самым разумным и практичным образом.

И вот наконец они встретились. Ничего не подозревающий Хлестаков и Городничий во всеоружии своего жизненного опыта и хитрости.

Когда Сквозник-Дмухановский переступал порог гостиничного номера, у него уже был тактический план: не подавая виду, что перед ним ревизор, вернее, не показывая, что он это знает (коли ревизор желает остаться инкогнито), принять все необходимые меры: разведать о его настроении, продемонстрировать свое служебное рвение (то есть в конечном счете свою заботу о нем, высоком чиновнике) и, если удастся, задобрить его, то есть подsunуть взятку. У Хлестакова же, конечно, не было не только тактического плана, но и простого разумения происходящего. Ему лишь угрожающе мерещилась расправа за большое количество неоплаченных обедов.

И тем не менее именно от Хлестакова зависело, окончателно ли уверует Городничий, что перед ним ревизор, или же поймет свою ошибку. Зависело от какого-нибудь десятка реплик Хлестакова, от его поведения в эту решительную минуту.

«Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, заботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений...» — делает Городничий свой первый шаг.

Хлестаков понимает его по-своему. В демонстративной заботе Городничего он видит угрозу, а угроза побуждает его к оправданию, даже к самообороне: дескать, его морят голодом, чай пахнет рыбой, а не чаем, за что же ему терпеть такое...

Но с точки зрения Городничего, именно так должен вести себя подосланный чиновник, в котором не распознали ревизора и которому не оказали должного внимания. Поэтому оправдываться теперь начинает Городничий: «Извините, я, право, не виноват. На рынке у меня говядина всегда хорошая». И чтобы разом покончить с ненормальным и, как казалось Городничему, угрожающим положением, он решается на смелый шаг: «Позвольте мне предложить вам переехать со мною на другую квартиру».

Хлестаков вновь понимает этот шаг по-своему: «Я знаю, что значит на другую квартиру: то есть в тюрьму». И вновь страх побуждает его к самообороне, даже к нападению, даже к истерическим угрозам: «Да какое вы имеете право? Да как вы смеете?.. Да вот я... Я служу в Петербурге. (*Гордо.*) Я, я, я...»

Но с точки зрения Городничего, это была вполне естественная для ревизора реакция. Ибо она означала, во-первых, что ревизор уже все знает, уже достаточно выведal и высмотрел. И во-вторых, что он готов дать ход полученному материалу. Хотя бы под тем предлогом, что сокрытие злоупотреблений Городничего чревато угрозой наказания для самого ревизующего. Именно так понимается Сквозником-Дмухановским злополучное упоминание о «тюрьме», в которую не хочет, по милости Городничего, идти Хлестаков.

В создавшейся новой обстановке бессмысленно было продолжать прежнюю роль обходительного хозяина. Покров сброшен, хитрость не удалась. Нужно переходить к срочным мерам, на которые бессознательно, в мгновение ока решается Городничий. «Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человеком». Он даже не пытается что-либо отрицать или оспаривать. Он лишь молит о пощаде, бьет на жалость, используя все самые выигрышные и самые «жалостливые», по его понятиям, слова (так характерно, что вполне взрослое и единственное чадо Городничего — дочь Марья Антоновна — превратилась в «детей маленьких»...).

Хлестаков этот маневр вновь понимает или, вернее сказать, не понимает по-своему. Он чувствует, что угроза еще не миновала, предложение переехать «на другую квартиру» еще звучит в его ушах. И хотя мольба Городничего открыла бы глаза любому здравомыслящему человеку, Хлестаков ухитрился ничего не заметить и самым простодушным образом связал бедственное положение Городничего... с померещившейся ему угрозой тюрьмы: «Оттого, что у вас жена и дети, я должен идти в тюрьму, вот прекрасно!.. Нет, благодарю покорно, не хочу».

Но и с точки зрения Сквозника-Дмухановского, это было продолжение прежней угрозы — угрозы наказания под тем предлогом, что он, ревизор, не хочет из-за Городничего идти в тюрьму. Правда, угрозы уже несколько смягченной. Ведь то, что уполномоченный чиновник изволит рассуждать, объяснять свои действия, кажется обна-

деживающим. И Городничий, по-прежнему моля о прощении, находит силы для самооправдания: «По неопытности, ей-Богу, по неопытности. Недостаточность состояния... Если ж и были какие взятки, то самая малость: к столу что-нибудь, да на пару платья». Незаметно Городничий переходит к своей обычной тактике забегания вперед: он на всякий случай предупредительно касается тех фактов, которые могли уже стать известными ревизору, и дает этим фактам желательное для себя освещение: «Что же до унтер-офицерской вдовы, занимающейся купечеством, которую я будто бы высек, то это клевета, ей-Богу, клевета. Это выдумали злодеи мои; это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься».

Уразуметь все это и свести воедино Хлестакову не было никакой возможности, в чем он чистосердечно и признался: «Я не знаю, однако ж, зачем вы говорите о злодеях или о какой-то унтер-офицерской вдове... Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не смеете высесть. До этого вам далеко... Я заплачу, заплачу деньги, но у меня теперь нет!..»

В этой реплике не было ни капли неправды, ни одного слова, сказанного неискренне или с задней мыслью. Но с точки зрения Городничего, это была целая серия искуснейше рассчитанных шагов. Потому что ведь они совершенно точно соответствовали той тактике, которую бы принял — мог принять в данных обстоятельствах — настоящий ревизор.

Не хочет говорить об унтер-офицерской вдове — значит отодвигает эту тему в сторону, временно или навсегда, покажет будущее. «Меня вы не смеете высесть» — это, конечно, надо понимать в переносном смысле: *не* смеете оставить в дураках, не смеете провести. А это упоминание о деньгах, такое понятное и обнадеживающее! Оно, казалось, открывает реальный путь спасения, подсказываемый ревизором, и, трепеща от страха, от чувства риска, от надежды, Городничий устремляется на этот путь: «...Что будет, то будет. Попробовать на авось. (*Вслух.*) Если вы точно имеете нужду в деньгах или в чем другом, то я готов служить сию минуту».

Хлестаков, разумеется, берет: отчего же не взять, если у него такая нужда в деньгах и если добрый Городничий желает помочь ему? Берет с такой естественностью, с таким сознанием своей правоты, даже с таким оттенком признательности («Я вижу, вы благородный человек. Теперь другое дело»), которые к лицу настоящему ревизору.

Между тем, с точки зрения Городничего, этот шаг означал решительный поворот в событиях. Самим фактом взятки молчаливо устанавливалось, с его точки зрения, обоюдное соглашение: ревизор брал на себя обязательства не губить ревизуемого, а Городничий и в дальнейшем, по мере сил, ублажать ревизующего.

Кроме того, вновь входила в свои права та игра, тот тактический план, к которому заранее готовился Городничий. Только теперь, в его

глазах, эта игра приобретала более уверенный, спокойный характер, твердо определяемый тем, что каждой из сторон в создавшейся ситуации надлежало делать.

Городничий, во-первых, ни в коем случае не должен был показывать вид, что он дает взятку. Приличный тон, требуемый этикет нужно было выдержать до конца. Потому Городничий хотя и подsunул Хлестакову вместо двухсот рублей четыреста, но счел бы бестактным обращать на это внимание. Да и вручать взятку полагалось особенно, не как взятку, а как некое денежное вспомоществование.

А Хлестаков?.. Хлестаков как нельзя лучше «подыгрывал» Городничему. Он ведь без всякой задней мысли брал деньги взаймы, брал от доброго человека, а не от взяточника.

Со стороны Городничего, далее, ни в коем случае не должна быть нарушена «тайна» инкогнито. Если ревизор желает остаться неузнанным, то не следует показывать свою осведомленность — до тех пор, по крайней мере, пока сам ревизор не захочет сбросить маску. Поэтому свое обхаживанье ревизора он должен приличным образом обставить: дескать, это не забота о начальственном лице, а простое беспокойство об удобстве проезжающих, визит почти служебный и ординарный. Тут, кстати, виден глубокий расчет Городничего, нарочно взявшего с собою к ревизору не чиновника, а человека неслужащего, частное лицо: «Мы, прохаживаясь по делам должности, вот с Петром Ивановичем Добчинским, здешним помещиком, зашли нарочно в гостиницу, чтобы осведомиться, хорошо ли содержатся проезжающие...» По той же причине — соблюдения «тайны» инкогнито — в городские учреждения приезжего чиновника следовало вести не для инспекции, а для приватного ознакомления.

А со стороны Хлестакова?.. Ничего не было для Хлестакова проще, чем соответствовать роли, ожидаемой от него Городничим. Ведь, не будучи ревизором, не собираясь себя за него выдавать и не подозревая даже — до самого отъезда, — что его принимают за кого-то другого, Хлестаков с полной естественностью соблюдал «тайну» инкогнито. Не намереваясь никого инспектировать и ревизовать, он с полным чистосердечием, без всякой задней мысли принимал разнообразные приглашения Городничего.

Городничий. Не угодно ли будет вам осмотреть теперь некоторые заведения в нашем городе, как-то богоугодные и другие.

Хлестаков. А что там такое?

Городничий. А так, посмотрите, какое у нас течение дел... порядок какой...

Хлестаков. С большим удовольствием, я готов...

Городничий. Также, если будет ваше желание, оттуда в уездное училище, осмотреть порядок, в каком преподаются у нас науки.

Хлестаков. Извольте, извольте.

Городничий. Потом, если пожелаете посетить острог и городские тюрьмы, рассмотрите, как у нас содержатся преступники.

Хлестаков. Да зачем же тюрьмы? Уж лучше мы обсмотрим богоугодные заведения.

Острейший комизм этой сцены в том, что Хлестаков и Городничий говорят почти совсем в унисон, как бы заранее условившись играть две согласованные партии, в то время как никакого договора, конечно, не было. Этот договор мог существовать лишь в воображении Городничего. Даже та деталь, что Хлестаков уклонился от посещения тюрьмы, упоминание о которой еще пробуждало в нем неприятные ассоциации, — даже эта деталь могла быть воспринята Городничим как признак похвальной разборчивости. Не должен же ревизор послушно следовать за Городничим всюду, куда тот его поведет!

Белинский считал поведение Городничего в этой сцене «образцом подьяческой дипломатии». В продолжение всей сцены Сквозник-Дмухановский не совершил ни одного необдуманного шага. А Хлестаков?.. Все его шаги были необдуманы, и именно поэтому... он выиграл. Именно поэтому он провел Городничего.

Если бы в этой сцене действовал настоящий ревизор, тактика Городничего блестяще бы удалась (как она удавалась прежде, во всех аналогичных случаях). Если бы перед Сквозником-Дмухановским был мошенник, выдававший себя за ревизора, Городничий бы его, скорее всего, раскусил. Но чистосердечие Хлестакова его обмануло. Возникла непредусмотренная ситуация, к которой Городничий не был готов и которая сбила его с толку. Страх и «инкогнито проклятое», конечно, содействовали обману Городничего, но они не имели бы таких последствий, не будь Хлестаков Хлестаковым. Ничтожнейший Хлестаков, именно в силу своего простодушия, виртуозно сыграл ту роль, которую от него требовала обстановка, — роль хитрого и знающего себе цену ревизора.

В этом смысле сцена первой встречи Городничего и Хлестакова имела решающее значение не только потому, что она закрепила ошибку первого и «победу» второго, но и потому, что она предопределила поведение обоих персонажей на протяжении всей пьесы.

4

Посмотрим теперь на Хлестакова, так сказать, в его становлении. Посмотрим, как создавался этот образ под пером писателя.

Творческая история «Ревизора» захватывающе увлекательна.

В известном письме Пушкину от 7 октября 1835 года Гоголь просил: «Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее черта».

Гоголь сдержал свое слово: на подсказанный ему Пушкиным сюжет он действительно написал комедию молниеносно, «одним духом». Через каких-нибудь два месяца комедия была вчерне закончена.

Так возникла редакция 1835 года, которой суждено было открыть многолетнюю историю кропотливой работы писателя над произведением — неустанных переписок, переделок, сокращений, замен одних сцен другими.

В декабре 1835 года Гоголь создал вторую редакцию, но не оставил работу над рукописью до самой премьеры, так что последние поправки театральная цензура вынуждена была рассматривать буквально за несколько дней до первого представления. Наконец 19 апреля 1836 года состоялась премьера «Ревизора». Одновременно он вышел отдельным изданием. Казалось бы, этап работы над пьесой был завершен и Гоголь мог всецело посвятить себя главному делу своей жизни — «Мертвым душам».

Но вот в декабре 1838 года Гоголь пишет Погодину: «Ты хочешь... печатать “Ревизора”. Мне, признаюсь, хотелось бы немного обождать... Я начал переделывать и исправлять некоторые сцены, которые были написаны довольно небрежно и неосмотрительно. Я хотел бы издать его теперь исправленного и совершенного». И Гоголь вновь — в который раз! — принимается за переработку комедии, готовя ее к изданию 1841 года.

Но и эта работа не погасила творческого беспокойства писателя. Летом 1842 года Гоголь внес новые изменения в пьесу, включив ее в последний том своего собрания сочинений.

В 1851 году, за год до смерти, Гоголь опять обратился к «Ревизору». Он вел тогда подготовку второго издания своих сочинений и на корректурных листах «Ревизора» сделал новые поправки. К ним, например, относится окончательная отделка реплики Хлестакова «Лабардан! Лабардан!» (вместо: «Отличный лабардан! Отличный лабардан!»). Это была последняя, так называемая «каноническая» редакция. Со времени начала работы Гоголя над комедией прошло более чем шестнадцать лет...

Сравнивая эту редакцию, то есть всем известный канонический текст «Ревизора», с первой черновой редакцией, невольно вспоминаешь слова В. Вересаева, автора книги «Как работал Гоголь»:

«Когда хорошо знаешь законченное уже произведение крупного художника и начинаешь изучать неотделанные, первоначальные редакции этого же произведения, то испытываешь странное чувство раздражения и недоумения: ну, как возможно было так бледно и неуклюже изображать то самое, что знаешь таким прекрасным и стройным? Приходит даже мысль: так-то, пожалуй, и всякий мог бы написать... Начинаешь понимать, что гений отличается от посредственности столько же своей одаренностью, сколько беспощадною строгостью

к себе, неспособностью довольствоваться малым, неослабевающим стремлением работать, работать, пока не достигнет совершенства».

Вересаев, пожалуй, преувеличивал «бледность» первоначальных голевских набросков: далеко не каждый мог бы так написать! Но он правильно говорил о беспощадной строгости к себе писателя. Замечательный труд встает за каждой репликой, за каждым словом произведения.

О некоторых подробностях творческой истории «Ревизора» мы расскажем потом. Сейчас нас интересует только то, что относится к Хлестакову.

Одна деталь, впрочем, в равной мере относится и к Хлестакову и к Городничему, характеризуя историю их взаимоотношений.

Оказывается, в первой черновой редакции Городничий встречался с Хлестаковым еще до своего приезда в гостиницу.

В первом действии, узнав от Бобчинского и Добчинского, что предполагаемый ревизор давно уже живет в городе, Городничий восклицает: «Что вы говорите? Этот самый молодой человек, да (я) его видел: он несколько раз прохаживался с тросточкой. Ну, хорош и я: ему ни один раз шляпы не снял. Ну, признаюсь, господа, все мы в порядочных, как называется, дураках».

Эта реплика в корне меняла дело. Городничий, видевший Хлестакова «несколько раз», сумел его хорошо разглядеть и запомнить. Но это-то подрывало вероятность его последующего самообмана. Если бы Городничий встречал Хлестакова еще до того, как весь сосредоточился на своей идее и подчинился своему тактическому плану, то он без особого труда разобрался бы в этом молодом человеке. Все дело в том, что Сквозник-Дмухановский впервые встречает Хлестакова после письма Чмыхова, после известий Бобчинского и Добчинского, после спешно проведенных приготовлений к приему ревизора, после сумасшедших сборов и поездки в гостиницу (чего только не передумал Сквозник-Дмухановский за эту поездку!). Словом, видит его впервые после того, как он, Городничий, был уже предрасположен и подготовлен к обману.

Еще одна подробность творческой работы над текстом.

В первой черновой редакции Хлестаков, узнав о прибытии Городничего, говорил: «Нет, я ни за что не пойду. Что ж? Разве он смеет? Как он может? (Не) может. *Нет, не поддаваться. Ей-Богу, не поддаваться*». И затем, уже во время разговора с Городничим, Хлестаков опять говорил себе: «Ей-Богу, *не поддаваться*».

Но такой наказ Хлестакова самому себе в корне менял дело. Создалось впечатление, что Хлестаков придерживается какого-то намеченного плана или, по крайней мере, верен своей решимости не уступать. Между тем Хлестаков не имеет никакого плана и не принимает никаких решений. Его смелость и дерзость прямо пропорциональны его страху и нерешительности. Он совсем не знает, что будет говорить и как будет защищаться от Городничего. Он, как правило,

отвечает, а дает направление разговору Городничий, и только поэтому Хлестаков позволяет тому обмануть самого себя.

Сравним еще два отрывка — из первой черновой редакции и из окончательной. Хлестаков после посещения богоугодного заведения приезжает вместе с чиновниками в дом Городничего.

В первой черновой редакции:

Хлестаков. Скажите, пожалуйста, и много бывает у вас больных в год?

Попечитель богоугодного заведения: Тридцать три человека.

Хлестаков. Это каждый год?

Попечитель. Аккурат каждый год.

Хлестаков. И сколько из них выздоравливает?

В окончательном тексте:

Хлестаков. ...Где это мы завтракали? В больнице, что ли?

Артемий Филиппович. Так точно-с, в богоугодном заведении.

Хлестаков. Помню, помню, там стояли кровати. А больные выздоровели? Там их, кажется, немного.

Артемий Филиппович. Человек десять осталось, не больше; а прочие все выздоровели.

Всего два-три тончайших штриха внес Гоголь в окончательный текст, но как они углубили его замысел! В первой черновой редакции Хлестаков настойчиво выспрашивает о положении больных. Но, во-первых, это его совсем не интересует: что ему за дело до каких-то больных или до постановки врачебного дела в уездном городе! А во-вторых, это не по его уму, не способному сосредоточиться на одном предмете, так последовательно и упорно держаться одной темы.

В окончательной редакции все происходит по-другому. Здесь сам разговор и возникающие в нем ассоциации ведут за собой Хлестакова. Вспомнив о приятном завтраке, Хлестаков задается вопросом (только теперь!), не в больнице ли они завтракали. Узнав, что в больнице, Хлестаков вспоминает, что там, кажется, стояли пустые кровати. Это наводит его на вопрос о больных, но, получив разъяснение Земляники (для Гоголя чрезвычайно важен комический эффект этого разъяснения, поскольку еще в первом действии Городничий распорядился, чтобы больных «было меньше»), он утрачивает интерес к случайно затронутому предмету...

В корне переработал Гоголь и начало четвертого действия: сцены посещения Хлестакова чиновниками.

Это действие строилось первоначально совсем не так, как в окончательной редакции. Гоголь писал потом, что уже во время премьеры в Александринском театре он «заметил, что начало четвертого акта холодно...». Один из актеров нашел неестественным тот факт, что Хлестаков первый начинает просить деньги взаймы, и предложил, чтобы инициатива была передана чиновникам. Гоголь отвел этот упрек («Почему

Хлестаков, будучи Хлестаковым, не мог попросить первый?»), но все же прислушался к словам «сведущего и опытного актера».

Вскоре Гоголь занялся коренной перделкой четвертого действия. «Теперь, кажется, вышло немного сильнее, по крайней мере естественнее и более идет к делу», — писал драматург.

В первом издании четвертый акт начинался сразу же с монолога Хлестакова («Мне нравится здешний городок...») и затем следовали визиты чиновников. Каждый приходил, беседовал с Хлестаковым, давал деньги взаймы и уходил. Было неясно, зачем они приходят и почему приходят в одиночку. Действие тянулось медленно и вяло.

При переработке пьесы Гоголь начинает четвертый акт со сговора чиновников. Этот сговор явился логическим следствием предыдущего акта (сцены вранья): коль скоро Хлестаков оказался такой важной персоной, так надо бы поскорее «кое-что предпринять...». Следует предложение Земляники «представиться... поодиночке» и мучительные переговоры, кому идти первому. Внезапное появление Хлестакова усиливает настроение растерянности и смятения. Теперь зритель уже подготовлен к сценам приема чиновников. Четвертое действие приобретает и тот стремительный темп, который характерен для всей пьесы.

Кроме того, хотя Гоголь и считал, что «Хлестаков, будучи Хлестаковым», может попросить взаймы первым, но все же передал инициативу чиновникам.

В издании 1836 года вручение первой взятки происходило следующим образом. Хлестакова, рассказывавшего Почтмейстеру (он явился с визитом первый) о своей петербургской жизни, вдруг осеняла мысль: «У этого, мне кажется, почтмейстера можно занять денег». Далее Хлестаков подробно рассказывал о том, как, выехав из Петербурга, он рассчитал «все это самым аккуратнейшим образом», да ошибся. Теперь он вынужден попросить «рублей хоть сто на первый случай», обещая вернуть «завтра даже... или очень скоро».

В окончательном тексте вручение взятки Аммосом Федоровичем (он теперь первым является с визитом) происходит иначе.

Аммос Федорович (*высовывая понемногу вперед сжатый кулак. В сторону*). Господи Боже, не знаю, где сию. Точно горячие угли под тобою.

Хлестаков. Что это у вас в руке?

Аммос Федорович (*потерявшись и роняя на пол ассигнации*). Ничего-с.

Хлестаков. Как ничего? Я вижу, деньги упали?

Аммос Федорович (*дрожа всем телом*). Никак нет-с...

Хлестаков (*подымая*). Да, это деньги.

Аммос Федорович (*в сторону*). Ну, все кончено: пропал! пропал!

Хлестаков. Знаете ли что: дайте их мне взаймы...

Аммос Федорович (*поспешно*). Как же-с, как же-с... с большим удовольствием...

Хлестаков. Я, знаете, в дороге издержался: то да се... впрочем, я вам из деревни сейчас их пришло.

Эта сцена напоминает все другие сцены с участием Хлестакова: и встречу его с Городничим в гостинице во втором акте, и беседу о завтраке в третьем акте и т.д. Везде Хлестаков идет на поводу у других и поэтому «выигрывает». Вытянутый вперед кулак Аммоса Федоровича вполне естественно рождает вопрос Хлестакова, а упавшие деньги — столь же естественное желание попросить их взаймы. Тут же, уже постфактум, пускается в ход лаконичное объяснение (кстати, вполне соответствующее действительности), что он, Хлестаков, в дороге «поиздержался». В конечном счете Хлестаков исполняет то, что хочется другому: разве Аммосу Федоровичу не хотелось побыстрее дать ревизору взятку? Разве он не трепетал от страха, что этот замысел сорвется? Но ведь подобным образом и Городничему в сцене, происходившей в гостинице, «хотелось», чтобы Хлестаков вел себя как ревизор, и тот прекрасно осуществил это желание...

Не в том, конечно, дело, что Гоголь освобождает своего героя от всяких желаний, капризов, вождедений, от «петербургского отпечатка» и т.д. Было бы крайне наивно заподозрить такое. Но свойство Хлестакова в том, что его характерность — желание порисоваться, жажда удовольствий и т.д. — ярче всего раскрывается при его полной зависимости от возникшей ситуации. «Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор». Это говорил не кто другой, как Гоголь, объясняя тайну характера Хлестакова. И — тайну его успеха.

Добавим еще несколько штрихов, характеризующих работу Гоголя над Хлестаковым.

В первой черновой рукописи Хлестаков еще только *участвовал* в «Московском телеграфе»: «Я участвую в “Телеграфе московском”, в “Библиотеке для чтения” участвую». В окончательной редакции Хлестаков *написал* «Московский телеграф»: «Все это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский телеграф... все это я написал». В одну кучу, с необыкновенной легкостью, брошено все: и псевдоним писателя (барон Брамбеус — псевдоним О. Сенковского), и название произведения («Фрегат “Надежда”» — повесть Марлинского), и название популярного журнала («Московский телеграф»).

В первой черновой редакции Хлестаков уезжает из города по собственной воле. В окончательной — под давлением хитрого Осипа, который давно смекнул, что пора убираться восвояси. «Если бы не Осип, которому кое-как удалось ему [Хлестакову] несколько растолковать, что такой обман не долго может продолжаться, он бы преспокойно дождался толчков и проводов со двора не с честью», — объяснял Гоголь.

Претерпела изменения и фамилия героя. Вначале он был Скакуновым, Хласковым, Перепелкиным и лишь потом стал Хлестаковым.

В прежних именах, таких как Скакунов или Перепелкин, чувствовался «водевильный» оттенок. Самим своим звучанием и связанными с ним ассоциациями эти имена пробуждали представления об этом

непоседливом шалуне и обманщике — излюбленном персонаже тогдашнего водевиля. Гоголю же важно было устранить водевильные ассоциации, подчеркнуть совершенную новизну и необычность своего героя.

5

Итак, Хлестаков потому обманул Городничего, что... не собирался его обманывать. Потому вел себя хитрее, чем был простодушнее. Потому взял верх над многоопытным и в своем роде неглупым Городничим, что был несравненно глупее, мельче.

При поверхностном наблюдении кажется, что в комедии Городничий и его компания состязаются с Хлестаковым — в хитрости, коварстве, ловкости. Состязаются по всем правилам: кто кого возьмет, кто кого одурачит. А на самом-то деле никакого состязания нет, так как одна из сторон — Хлестаков — просто уклоняется от борьбы, не понимая ни целей, ни намерений своих противников. Но тем самым Хлестаков предоставляет им полную возможность сражаться с призраком, который они в своем воображении построили. И не только сражаться, но даже потерпеть от него поражение.

Сила страха — «сила всеобщего страха», как говорил Гоголь, — сыграла не последнюю роль в этом поражении. Страх подготовил Городничего и других чиновников к самообману. «Страх, отуманивши глаза всех, дал ему [Хлестакову] поприще для комической роли» (Гоголь). Но для того, чтобы этот страх с появлением мнимого ревизора не развеялся, для того, чтобы возможность самообмана осуществилась, необходим еще был такой персонаж, как Хлестаков.

Страх Городничего многообразен, многолик. Было бы ошибкой считать, что Городничий боится лишь в начале второго и в конце пятого действий, когда ему видится опасность. А когда положение выправляется, он, мол, ничего не боится. Нет, страх входит заметной краской во все чувства, во все переживания Городничего и его приближенных. Словно они идут по высоко натянутому канату, рискуя каждый миг сорваться. Или находятся вблизи страшного хищника: мало ли чего можно ожидать от него, даже когда он лежит. А тут как нарочно «зверь» совсем неизвестной породы...

Можно сказать даже, что страх Городничего и других чиновников возрастает оттого, что перед ними не обычный, «странный» противник. «Чудно все завелось теперь на свете, — жалуется Городничий в третьем действии, — хоть бы народ-то уж был видный, а то худенькой, тоненькой — как его узнаешь, кто он?» Сквозник-Дмухановский чувствует: что-то происходит не так, что-то во всей этой ситуации создается странное; и от этого его растерянность и страх сильнее.

Растерянность Городничего и, в конечном счете, его поражение предопределены необычностью его «противника». Это и не ревизор и не сознательный обманщик, выдающий себя за ревизора. Но вместе с

тем это такой человек, который под влиянием благоприятных обстоятельств способен успешно сыграть ожидаемую от него роль.

«Хлестаков, как мыльный пузырь, надувается под влиянием благоприятных обстоятельств, растет в собственных глазах и в глазах чиновников, становится все смелее и смелее в хвастовстве... Но придайте Хлестакову хоть немного расчета в хвастовстве, — и он перестанет уж быть Хлестаковым... Ему все нипочем, все трын-трава», — писал критик Аполлон Григорьев, глубоко чувствовавший новизну этого гоголевского характера.

Будь у Хлестакова «хоть немного расчета в хвастовстве», он оказался бы привычнее, понятнее не только другим персонажам комедии, но и ее первым зрителям и читателям. К таким ловким обманщикам приучили современников Гоголя пьесы повседневного репертуара.

Об одной, и очень значительной, части тогдашнего репертуара мельком мы уже упоминали. Это водевиль, веселый спектакль с пением и танцами. Редко в каком из водевилей не встречались тогда завязанный прохвост, мошенник или просто ловкий выдумщик, сознательно добивавшийся какой-то определенной цели (например, женитьбы — вопреки воле родителей невесты).

Подобные персонажи встречались не только в водевиле, но и в так называемой высокой комедии, уходящей своими традициями в глубокое прошлое европейских литератур. Это был излюбленный тип в комедиях великого французского драматурга XVII века Ж.-Б. Мольера, которого высоко ценил Гоголь.

Так, в комедии Мольера «Лекарь поневоле» Сганарель, волею обстоятельств, прослыл искусным врачом. Положение обязывает, и ничего не смыслящий в медицине Сганарель принимается лечить дочь Жеронта Люсинду. Он произносит бессмысленные фразы, пытается создать впечатление, что говорит по-латыни, ставит совершенно фантастический диагноз и договаривается до того, что, согласно новым медицинским представлениям, сердце расположено справа, а печень — слева. Результат достигнут: Жеронт одурачен — «Вот это я понимаю ученый!». При этом сам Сганарель, в отличие от Хлестакова, меньше всего верит в то, что говорит, он сознательно нагромождает горы лжи.

В другой комедии Мольера «Смешные жеманницы» слуга Лагранжа Маскариль дурачит двух городских жеманниц. Ему удается войти в доверие к дочери почтенного горожанина Горжибюса Мадлон и его племянницы Като, выдав себя за маркиза. В частности, новоявленный маркиз сообщает своим собеседникам, что собирается основать «академию острословия» и сам упражняется в этом роде: «Вы можете услышать, с каким успехом исполняются в лучших парижских альковах двести песенок, столько же сонетов, четыреста эпиграмм и свыше тысячи мадригалов моего сочинения».

Чем это хуже писательской плодовитости Хлестакова: его «Женитьбы Фигаро», «Роберта Дьявола», «Нормы», которые он написал

в «один вечер»? Но если Хлестаков «входит всеми чувствами в то, что говорит», и «ему уже кажется, что он действительно все это производил» (Гоголь), то Маскариль обманывает сознательно.

Очень напоминает мольеровского Маскариля слуга Семен из пьесы русского баснописца, комедиографа и журналиста И. Крылова. Пьеса эта называется «Урок дочкам». Две дочери дворянина Велькарова Фекла и Лукерья помешались на всем французском. Воспользовавшись этим, один приезжий человек, слуга Семен, выдает себя за французского маркиза. Напрягая свою фантазию и коверкая язык на иностранный манер, «маркиз» рассказывает Фекле и Лукерье о Франции — о том, например, что «там все большие города выстроены на больших дорогах», что «там зутки по крайней мере шестью шасами короше, нежели в России». Но как ни забалтывается, ни фантазирует Семен, цель у него при этом вполне реальная: войти в доверие к дочерям Велькарова и получить необходимую ему для женитьбы сумму денег.

И наконец, последний пример: комедия Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе».

Эта пьеса, впервые опубликованная в 1840 году, но написанная в конце 20-х годов, за несколько лет до «Ревизора», могла быть известна Гоголю. По крайней мере известна по слухам.

Мы вновь встречаем в этой пьесе сознательного обманщика. Пустолобов, выгнанный некогда «из университета за дурное поведение», морочит голову городским чиновникам, во главе с городничим Трусилкиным, лжет самым дерзким образом, рассказывает о себе всякие небывлицы. Вроде того, например, что он, Пустолобов, определял политику европейских стран, «свергнул в пяти государствах первейших министров, взошел на степень, принял все в руки... и с тех пор утвердил равновесие в Европе» и т.д. Делает и говорит он это вполне корыстно, домогаясь наживы. Словом, перед нами незаурядный мошенник, а не «пустейший», «ничтожный человек», как определял Гоголь Хлестакова.

Автор «Ревизора», как мы видим, в корне переосмыслил традиционный тип комедийного интригана, создав замечательно смелый характер ненадувающего лжеца, простодушного «обманщика». Тем самым получил другой смысл и весь драматический план, все комедийное действие. Как не вспомнить тут слова Пушкина о «смелости изобретения», когда «план обширный объемлется творческою мыслию...».

Возникает вопрос: а не снижает ли выбор такого персонажа, как Хлестаков, критической силы комедии? Не только не снижает, но, наоборот, многократно увеличивает эту силу.

Ведь если такой ничтожный человек, как Хлестаков, с успехом смог сыграть роль высокопоставленного чиновника, то, собственно, чем последний лучше первого? Никакой заботы о благосостоянии города и его жителей, никакого осуждения злоупотреблений властей Хлестаков не обнаружил. Но городские чиновники от него этого и не ожида-

ли: ведь подобным же образом вел бы себя любой другой чиновник, обладай он самыми настоящими и самыми высокими полномочиями.

А как же мог обойтись Хлестаков без таких качеств, как ум, проциательность, образованность, необходимые для «государственного человека»? Ведь мы, читатели и зрители, знаем, что Хлестаков этими достоинствами никак не отмечен. Однако те, кто сталкивается с ним в комедии, думают иначе. «...Не генерал, а не уступит генералу. Такое образование и важные поступки-с», — восхищается Добчинский. «...Какое тонкое обращение! сейчас можно увидеть столичную штучку. Приеммы и все это такое...» — восклицает Анна Андреевна. Говорят они это, разумеется, вполне искренне. Хлестаков в их глазах действительно обладает и умом, и образованием, и вкусом. Для того чтобы приобрести эти достоинства, Хлестакову понадобилось лишь одно: стать высокопоставленным человеком. А там даже невзрачная фигура Хлестакова, худенького и тоненького «как спичка», сделалась в глазах окружающих солидной и внушительной.

Правда, как мы установили, поведение Хлестакова отличается полнейшей непреднамеренностью, что, конечно, несвойственно было бы настоящему вельможе (а также сознательному лжецу, самозванцу). Но такой оборот дела еще более увеличивал силу гоголевского удара. Значит, чиновники приняли за вельможу человека, который вовсе не собирался себя за него выдавать и сам до конца не разобрался в происходящих событиях (лишь к концу своего пребывания в городе Хлестаков догадался, что его приняли за кого-то другого, но за кого точно, он так и не понял: в письме к Тряпичкину он сообщает, что в нем увидели «генерал-губернатора»). Это непреднамеренное и невольное самозванство прекрасно обнажало царившие в стране всеобщую путаницу и неразбериху, о которых говорил А.И. Герцен. При этом Герцен отталкивался от «вечного типа» гоголевской комедии: «Нет определенных воззрений, нет определенных целей, и вечный тип Хлестакова, повторяющийся от волостного писаря до царя».

6

Если Городничий в первых же спектаклях нашел достойное сценическое воплощение, то этого нельзя сказать о Хлестакове.

В Александринском театре Хлестакова играл Николай Осипович Дюр. Это был талантливый актер-комик, но актер типично водевильного склада. Он придал своему герою как раз те черты «водевильного шалуна», от которых в процессе работы решительно освобождал Хлестакова драматург.

«Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков, — писал впоследствии Гоголь. — Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова¹,

¹ *Альнаскар*ов — главный персонаж пьесы Н.И. Хмельницкого «Воздушные замки».

чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров. Он сделался просто обыкновенным вралем, — бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же costume».

Самое печальное то, что александринской публике Дюр — Хлестаков понравился. На премьере и на последующих спектаклях актер был вызван. Это значит, что зрители, в большинстве своем, и не подозревали, какая глубина заключена в гоголевском замысле.

В Москве Хлестакова играл Дмитрий Тимофеевич Ленский. Это был комедийный актер, остролов, автор многих популярных водевилей, некоторые из которых, прежде всего «Лев Гурыч Синичкин», удержались в репертуаре до наших дней. Естественно, что и Ленский играл роль Хлестакова в водевильной манере. Ленский «делал такие фарсы, что портил ход всей пьесы», — писал Белинский по поводу одного из спектаклей в 1838 году.

Неудача с Хлестаковым глубоко расстраивала Гоголя. С.Т. Аксаков рассказывал, что писатель не раз жаловался ему на актеров, превратно истолковывавших роль Хлестакова. От этого, пояснял Гоголь, пьеса теряет смысл и скорее должна называться «Городничий», чем «Ревизор».

Гоголь одно время сам хотел сыграть Хлестакова на домашней сцене. Если бы гоголевский замысел осуществился, это стало бы событием в истории русского театра. В этом не приходится сомневаться: гениальный писатель отличался исключительной творческой многогранностью. В первой главе мы уже говорили о его даровании художника, проявившемся еще в детские годы. Так же рано, еще во время обучения в нежинской Гимназии высших наук, обнаружился замечательный актерский и режиссерский талант Гоголя.

Однажды — это было уже по приезде в Петербург, в 1829 году, — Гоголь предпринял даже попытку поступить на сцену императорского театра. С этой целью он попросил назначить ему вступительный экзамен.

В то время инспектором русской труппы был А. И. Храповицкий. Современники характеризуют его как человека доброго, но безнадежно отсталого по своим художественным вкусам. Он придерживался так называемой классической манеры исполнения, считая, что высшим драматическим жанром является трагедия и что играть в трагедии нужно не как-нибудь, а по строгим правилам. Нужно читать текст протяжно, нараспев, прерывая декламацию всхлипыванием, или, как тогда говорили, драматической икотой.

И вот такому-то человеку суждено было стать экзаменатором Гоголя! Гоголь читал на экзамене просто, естественно, без всякой декламации... Результатом было авторитетнейшее заключение о его полной неспособности для театра. Разве что, добавлял Храповицкий в виде особой милости, можно употребить Гоголя в качестве актера без речей, статиста.

Прошло несколько лет, и актер-неудачник стал автором пьесы, которая с подмостков Санкт-Петербургского императорского театра

(с 1832 г. получившего название Александринский театр) начала свой триумфальный путь по русской сцене. Рассказывают, что Храповицкий был немало удивлен, узнав в знаменитом писателе отвергнутого им артиста.

— Да, да... я точно ошибся, что он ни к чему не способен, — оправдывался Храповицкий, — но утверждаю, что он все-таки был бы скверный актер...

Нет, Гоголь был бы просто *другим* актером. Актером не той художественной манеры, которой придерживался Храповицкий, а совершенно противоположной — отличающейся безыскусственностью, простотой и наивным, простодушным комизмом.

А это были как раз те качества, которых так не хватало исполнителям роли Хлестакова.

Но если Гоголю не удалось сыграть Хлестакова на сцене, то он не раз имел возможность читать пьесу в кругу знакомых писателей и актеров, показывая им, как надо раскрывать этот образ.

Одно из таких памятных чтений произошло за несколько месяцев до смерти писателя, 5 ноября 1851 года.

В квартире А. П. Толстого на Никитском бульваре, где жил тогда Гоголь, собрались московские писатели и актеры. Среди приглашенных были С. Т. Аксаков и его сын Иван Аксаков; журналист и историк М. П. Погодин, поэт Н. В. Берг, артисты М. С. Щепкин, П. М. Садовский, С. В. Шумский и другие.

Присутствовал на чтении молодой, но уже завоевавший громкое литературное имя И. С. Тургенев.

Впоследствии Тургенев живо описал этот день. Ему удалось запечатлеть самое главное: манеру исполнения Гоголем своего произведения. А эта манера соответствовала представлениям драматурга о том, как следует играть его пьесу.

«Гоголь... поразил меня чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой словно и дела нет — есть ли тут слушатели и что они думают. Казалось, Гоголь только и заботился о том, как бы вникнуть в предмет, для него самого новый, и как бы вернее передать собственное впечатление... С каким недоумением, с каким изумлением Гоголь произнес знаменитую фразу Городничего о двух крысах: “Пришли, понюхали и пошли прочь!” — Он даже медленно оглянул нас, как бы спрашивая объяснения такого удивительного происшествия».

Но вершиной гоголевского исполнения был Хлестаков, особенно сцена вранья. «Ему хотелось показать исполнявшему роль Ивана Александровича, — продолжает Тургенев, — как должно передавать это действительно затруднительное место. В чтении Гоголя оно показалось мне естественным и правдоподобным. Хлестаков увлечен и странностью своего положения, и окружающей его средой, и собственной легкомысленной юркостью; он и знает, что врет, — и верит своему

вранью: это нечто вроде упоения, наития, сочинительского восторга — это не простая ложь, не простое хвастовство. Его самого “подхватило”. “Просители в передней жужжат, 35 тысяч эстафетов скачет” — а дурачье, мол, слушает развесив уши, и какой я, мол, бойкий, игривый, светский молодой человек!»

Тургенев вынес из гоголевского чтения такое впечатление: «Я только тут понял, как вообще неверно, поверхностно, с каким желанием только поскорей насмешить — обыкновенно разыгрывается на сцене “Ревизор”. Я сидел, погруженный в радостное умиление: это был для меня настоящий пир и праздник».

Другой свидетель этого события, писатель Г. П. Данилевский, подметил любопытную подробность: когда Гоголь закончил чтение, Щепкин подошел к Шуйскому и стал объяснять ему, «в чем главные силы роли Хлестакова».

Этот факт требует пояснений. Актеру Малого театра Сергею Васильевичу Шумскому незадолго перед тем поручили роль Хлестакова. 22 октября 1851 года — за две недели до памятного чтения на квартире Толстого — Гоголь был на спектакле и впервые за всю сценическую историю «Ревизора» остался доволен Хлестаковым. «Гоголь говорил, что Шумский лучше всех других актеров петербургских и московских передавал эту трудную роль», — вспоминал знакомый Гоголя Л. Арнольди, сидевший с ним на спектакле в одной ложе. Единственное, что не понравилось Гоголю, — это исполнение Шумским «сцены вранья». Гоголь «находил, что Шумский передавал этот монолог слишком тихо, вяло, с остановками, а он желал представить в Хлестакове человека, который... сам не знает, каким образом слова вылетают у него изо рта, который, в ту минуту как лжет, не думает вовсе, что он лжет...».

Вот почему Гоголь уделил такое внимание этому месту во время чтения 5 ноября. Вот чем объясняется тот «педагогический» оттенок, который уловил Тургенев: Гоголю «хотелось показать... как должно передавать это действительно затруднительное место». И вот почему после чтения Щепкин стал объяснять Шумскому, в чем «главные силы» роли Хлестакова.

Несмотря на неудачное исполнение сцены вранья, Шумский положил начало новой традиции в истории сценической жизни Хлестакова — традиции актерских удач.

После Шумского немало замечательных актеров являлось в этой роли: М. П. Садовский, Н. К. Яковлев, А. А. Остужев, Михаил Чехов, Эраст Гарин, Игорь Ильинский, А. А. Попов, И. О. Горбачев, В. М. Невинный; позднее, уже в последней трети минувшего века, — О. В. Басилашвили, Андрей Миронов, Евгений Миронов... Назвать и сколько-нибудь подробно охарактеризовать всех исполнителей роли Хлестакова в этой книге просто невозможно, это потребовало бы многих и многих страниц.

Подчеркнем лишь одно: усилиями многих поколений актеров, при всех отличиях индивидуальных трактовок, был утверджен очень вы-

сокий уровень исполнения роли Хлестакова. Благодаря этому не только было возвращено Хлестакову подобающее ему центральное место в действии, но и вся комедия получила необходимую сценическую полноту и художественную мотивированность. Тем самым был, наконец, найден убедительный ответ на вопрос, сформулированный в названии этой главы: почему Хлестаков обманул Городничего?

Глава третья

Почему лекарь Гибнер не произносит ни одного слова

Прямо скажем: этот вопрос не так важен, как тот, который мы только что разобрали.

Хлестаков и Городничий — главные персонажи; их взаимоотношения определяют весь ход событий, всю динамику действия. Гибнер же появляется только в первом действии, во время совещания у Городничего. Присутствие Гибнера в третьем действии (во время приема Хлестакова), а также в пятом действии (съезд гостей у Городничего) авторскими ремарками не отмечено, хотя, конечно, мы (как зрители или читатели) вправе предположить, что и в этих актах Гибнер участвует. (В скобках заметим, что в театральных постановках Гибнер действительно нередко участвует в приеме Хлестакова и в съезде гостей у Городничего.)

И все же поставленный нами вопрос стоит того, чтобы над ним подумать. Напрашивается такой как будто бы естественный ответ: Гибнер не произносит ни одного слова, потому что не знает русского языка. Однако разве Гоголь не мог выбрать немца, который бы говорил по-русски? Ну хотя бы плохо говорил, коверкая слова, произнося их с акцентом, как это свойственно иностранцам, проживавшим некоторое время в России. И такая манера речи (как это легко представить себе) послужила бы дополнительным источником комического.

Словом, говорить или не говорить Гибнеру по-русски — это целиком зависело от воли драматурга.

Обращаясь к черновикам «Ревизора», мы обнаруживаем любопытный факт. Оказывается, Гоголь не только не хотел «научить» Христиана Ивановича говорить по-русски, но, наоборот, всячески отучал его от этой способности.

В первой черновой редакции Городничий еще обращался к Гибнеру с замечаниями, и тот, судя по всему, хорошо понимал собеседника. Да и сам Христиан Иванович произносил реплики. «Он будет сюда?» — спрашивал Гибнер после сообщения Городничего о ревизоре.

В окончательной же редакции Христиан Иванович ничего не говорит, в беседе чиновников не участвует и лишь «издает звук, отчасти похожий на букву “и” и несколько на “е”».

Значит, Гоголю понадобился именно бессловесный персонаж, понадобилась сама его бессловесность, немота. Зачем?

В изображенном в «Ревизоре» уездном городе, являвшем собою типичный город России, все функции управления и хозяйствования были обращены не на пользу, а во вред населению. Полицейский Держиморда, который должен был защищать обиженных, ставил синяки и правому и виноватому. Почтмейстер Шпекин, чьей обязанностью была точная доставка корреспонденции, «из любопытства» оставлял у себя некоторые письма. Смотритель училищ Хлопов, призванный сеять просвещение, был до того напуган «частыми ревизовками и выговорами», что, по выражению драматурга, превратился в «один постоянный страх». Судья Ляпкин-Тяпкин, обязанный блюсти справедливость, не имеет никакой охоты разбираться в делах: «Сам Соломон не разрешит, что... правда и что неправда».

Из обмена репликами персонажей мы получаем особенно полное представление о состоянии городского здравоохранения.

«...Насчет врачеванья, — говорит попечитель богоугодных заведений Земляника, — мы с Христианом Ивановичем взяли свои меры: чем ближе к натуре, тем лучше; лекарств дорогих мы не употребляем. Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет. Да и Христиану Ивановичу затруднительно было с ними изъясняться — он по-русски ни слова не знает».

На фоне процветающего в городе беззакония и безразличия к людям немота уездного лекаря — это один из самых ярких символов. Что можно сказать об охране здоровья, если врач даже не может толком изъясниться с больным!

Очень колоритна фамилия персонажа. Комизм в том, что она образована с типично немецким окончанием — «ег», однако в основе отчетливо слышится русское слово «гибнуть». Мы невольно вновь вспоминаем об этой фамилии, когда Артемий Филиппович в третьем акте хвастается, что у него больные «как мухи выздоравливают». Ведь это выражение воспринимается на фоне известной поговорки: «как мухи гибнут» (или дохнут). А сочетание имени и фамилии лекаря создает дополнительный комический контраст. Имя Христиан означает «христианин», то есть говорит о милосердии, сострадании. И вдруг: Христиан *Гибнер*. При этом интересно, что имя-отчество персонажа очень точно выбраны, так сказать, этнографически: Христиан Иванович — типичное имя немца, проживающего в России.

Кстати, вполне возможно, что Гоголь не сам придумал фамилию «Гибнер», а подслушал ее в жизни. Такая фамилия встречалась, в частности, в газетах в перечне лиц, приезжающих в столицу. Гоголь же, как вспоминала его современница А.О. Смирнова-Россет, имел обыкновение вычитывать в газетах смешные имена для использования их в своих произведениях.

Гоголевская насмешка была направлена в данном случае не против немца как представителя определенной национальности. Гоголь высоко ценил немецкую культуру, ее замечательные традиции. Еще в своей юношеской поэме «Ганц Кюхельгартен» он писал, обращаясь к Германии:

Страна высоких помышлений!
Воздушных призраков страна!
О, как тобой душа полна!
Тебя обняв, как некий Гений,
Великий Гете¹ бережет,
И чудным строим песнопений
Свекает облака забот.

Смеясь над Гибнером, драматург смеялся над незадачливым лекарем — невежественным, неумелым и равнодушным к своим обязанностям.

Обращаясь к черновикам комедии, мы открываем еще один любопытный факт. Оказывается, во второй черновой редакции Гибнер, как и другие персонажи, являлся к мнимому ревизору с визитом. Это посещение следовало в четвертом акте, после визита Бобчинского и Добчинского, и, таким образом, завершало сцены посещения Хлестакова именитыми людьми города.

Входя в комнату, Гибнер представляется по-немецки, на что Хлестаков бросает реплику: «Прошу покорнейше садиться». Гибнер произносит по-немецки витиеватую фразу: «Мне доставляет большую честь видеть столь достойного человека, которого уполномочили высокие власти...» Естественно, эта реплика повергает Хлестакова в смущение: «Нет, я по-немецки... не так. Лучше по-русски. Скажите, пожалуйста: теперь вообще время хорошее на все² — не обзавелись ли вы деньгами?»

Теперь чувствует смущение Гибнер. «Денг?.. и што денги?..» — бормочет он. Хлестаков разъясняет свою просьбу: «Если вы обзавелись, то я бы попросил у вас... Вы мне giebt³ займы, а я вам после назад отгибаю».

Денег у Гибнера не нашлось: «Денг... нет деньги... (*Вынимает бумажник и встряхивает.*) Sehen Sie!⁴ Нет... одна сигар... больш нет...» — «Ну, нечего делать! На нет и суда нет», — отвечает Хлестаков и берет сигару.

Обменявшись еще несколькими фразами, Хлестаков милостиво отпускает Гибнера.

Несмотря на то что эта сцена недоработана, она очень динамична и добавляет к портретам персонажей живые штрихи. С одной стороны, скуповатый, расчетливый Гибнер, которому — единственному из визитеров Хлестакова — удалось уйти, не дав взятки. С другой сторо-

¹ У Гоголя написано: Гетте.

² Другая редакция этой фразы такова: «Теперь вообще чиновникам назначено хорошее жалованье».

³ Даете.

⁴ Посмотрите.

ны — негордый Хлестаков, берущий что попало. В предыдущей сцене, запросив у Бобчинского и Добчинского тысячу рублей, Хлестаков довольствовался шестьюдесятью пятью: «Хорошо, пусть будет шестьдесят пять рублей. Это все равно». Теперь с такой же легкостью Хлестаков довольствуется единственной сигарою Гибнера.

Но сцена эта так и осталась в черновиках. Мы не находим ее уже в первом издании комедии (1836).

Как установил историк русского театра С.С. Данилов, автор книги «Гоголь и театр», сцена с Гибнером все же увидела свет рампы. Она была включена в сценический текст в 1897 году в новой постановке комедии в Александринском театре. Но неизвестно, принесло ли это пользу спектаклю.

Почему же Гоголь исключил сцену с Гибнером? Прежде всего потому, что он стремился сохранить быстрый темп действия.

В черновиках четвертого акта, наряду с визитом Гибнера, мы находим еще сцену визита к Хлестакову Растаковского. Но в первое издание «Ревизора» эта сцена также не вошла. Спустя пять лет Гоголь опубликовал ее отдельно (в журнале «Москвитянин» за 1841 год). В том же году он включил ее в приложение ко второму изданию «Ревизора». Здесь вместе с другой сценой («Анна Андреевна и Марья Антоновна») она была опубликована под выразительным названием: «Две сцены, выключенные и при первом издании как *замедлявшие* течение пьесы».

Гоголь жертвовал этими сценами ради цельности всей пьесы.

По этому поводу Белинский писал: «Что может быть лучше двух сцен, выключенных Гоголем из его комедии, как замедлявших ее течение? Сравнительно они не уступают в достоинстве ни одной из остальных сцен комедии: почему же он выключил их? — Потому, что он в высшей степени обладает тактом художественной меры и не только знает, с чего начать и где остановиться, но и умеет развить предмет ни меньше ни больше того, сколько нужно».

Видимо, и сцена с Гибнером нарушала то чувство меры, чувство художественного целого, которым так дорожил писатель.

Кроме того, в этой сцене проскальзывали водевильные ноты. Такова, например, игра слов в реплике Хлестакова: «Вы мне *giebt* взаимы, а я вам после назад *отгибаю*». Подобные непритязательные каламбуры очень любили авторы водевилей. Гоголь же, как мы уже говорили в предыдущей главе, в основу комического всегда ставил правду характера, правду изображения. Поэтому, работая над текстом комедии, он освобождал его от черт внешнего, поверхностного комизма.

К сожалению, при первой постановке «Ревизора» в Александринском театре трактовка Гибнера, как и многих других персонажей, начиная с Хлестакова, не избежала водевильного упрощения. Игравший Гибнера актер Даллока облачился в типично водевильный парик — рыжий, с небольшой лысиной.

Гоголь ничего не говорит по поводу сценического воплощения Гибнера. Но, возможно, он имел в виду и Даллоку—Гибнера, когда писал о премьере «Ревизора»: «Вообще костюмировка большей части пьесы была очень плоха и бессовестно карикатурна».

Мы видим, как важен этот персонаж для пьесы в целом и какое значение имеет сама его немота, бессловесность.

В связи с этим остановимся еще на одном примечательном факте сценической истории Гибнера, относящемся к нашему времени.

В постановке «Ревизора» в Московском театре сатиры (режиссер Валентин Плучек) были найдены, между прочим, новые интересные штрихи трактовки роли Гибнера.

В первом действии, когда вся чиновничья компания взбудоражена чрезвычайным известием, один только Гибнер (артист Г. Б. Тусузов) сохраняет полное спокойствие. Вокруг него кипят страсти, обсуждаются различные меры, а он остается ко всему безучастен: ведь Гибнер ничего толком не понимает.

В пятом же действии, когда тайна Хлестакова раскрылась и опозоренный Городничий горько переживает свой обман, Гибнер вдруг является с поздравлениями по поводу предстоящей женитьбы Марьи Антоновны; в его руках букет необыкновенно ярких цветов. Гибнер и тут опоздал: он еще ничего не слышал о разоблачении Хлестакова.

Так в первом случае спокойствие Гибнера еще ярче оттеняет всеобщее волнение и страх, а во втором случае еще больше усугубляет позор Городничего.

Непосредственно эти значения в тексте пьесы не указаны; само вторичное появление Гибнера, как мы говорили, ремаркой не отмечено. Однако театр довольно умело извлек эти значения из самого факта немоты, бессловесности персонажа.

А теперь от характеров пьесы — главных и второстепенных — перейдем к одной из особенностей ее построения.

Глава четвертая

Есть ли в «Ревизоре» экспозиция

1

Первое впечатление: в «Ревизоре» нет экспозиции. Напомню, что слово «экспозиция» происходит от латинского слова *expositio* — «объяснение». Так называются начальные сцены, предшествующие завязке и знакомящие нас с действующими лицами, с обстановкой. Словом, это введение в действие.

Вопреки всем сценическим предписаниям и нормам, действие в «Ревизоре» начинается с решающих событий, с завязки. Драматург,

не теряя времени, не отвлекаясь на частности, вводит нас, как говорят, *in medias res* (в суть вещей).

Это впечатление в основном правильное. Знаменитая первая реплика пьесы — реплика Городничего — есть уже завязка.

Об этой реплике, представляющей собою настоящую революцию в театре, в построении пьесы, хорошо сказал В. Немирович-Данченко: «С какой силой, с какой простотой, с какой гениальной экономией происходит завязка пьесы! Вы знаете, что по теории драмы первое действие посвящается завязке, второе — развитию, третье доводит пьесу до кульминационного пункта, четвертое подготавливает развязку, которая заключается в пятом действии. Самые замечательные мастера театра не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах. В “Ревизоре” же — одна фраза, одна первая фраза...

И пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх. Все, что могло бы соблазнить писателя для подготовки этого положения, или беспощадно отбрасывается, или найдет себе место в дальнейшем развитии фабулы. Как сценически крепко надо было овладеть замыслом комедии, чтобы так смело и в то же время так просто приступить к ней!»

Гоголь, отказываясь от экспозиции, не только завязывает пьесу одной фразой. Он и эту фразу предельно сжимает — как тугую пружину.

Проследим по ранним редакциям «Ревизора», как Гоголь работал над этой фразой.

В первой черновой редакции Городничий говорил: «Я пригласил вас, господа... Вот и Антона Антоновича, и Григория Петровича, и Христиана Ивановича, и всех вас (для) того, чтобы сообщить одно чрезвычайно важное известие, которое, признаюсь вам, чрезвычайно меня потревожило. И вдруг сегодня неожиданное известие, меня уведомляют, что отправился из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать все, относящееся по части управления, и именно в нашу губернию, что уже выехал 10 дней назад тому и с часу на час должен быть, если не действительно уже находится инкогнито, в нашем городе».

Эта фраза в какой-то мере представляла собой скрытую экспозицию. Называя чиновников, которых он пригласил, Городничий и зрителям давал возможность выиграть время, присмотреться, представляя им некоторых персонажей: Антона Антоновича (будущего Артемия Филипповича Землянику), Григория Петровича (возможно, будущий Хлопов), лекаря Христиана Ивановича. Сообщались и главные сведения о ревизоре: откуда он выехал, когда и с каким заданием и с какого времени, возможно, уже проживает в уездном городке.

Но зачем Городничему пускаться в эти подробности? На них уходит время, а он горит нетерпением сообщить присутствующим нечто самое существенное.

Во второй черновой редакции реплика Городничего получила такой вид: «Я пригласил вас, господа... вот и Артемия Филипповича, и

Аммоса Федоровича, Луку Лукича и Христиана Ивановича с тем, чтобы сообщить вам одно пренеприятное известие. Меня уведомляют, что отправился инкогнито из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать в нашей губернии все относящееся по части гражданского управления».

Гоголь сократил реплику почти вдвое: 45 слов вместо 79. Отпали некоторые подробности, касающиеся ревизора. Но еще осталось перечисление собравшихся у Городничего чиновников. Следующий этап работы над репликой запечатлелся в первом издании «Ревизора» (1836). Здесь эта реплика получила такой вид: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. Меня уведомляют, что отправился инкогнито из Петербурга чиновник с секретным предписанием обревизовать в нашей губернии все относящееся по части гражданского управления».

На этот раз переработке подверглась первая часть реплики: отпали все имена. Городничий обращается к чиновникам, не называя их: для этого нет ни времени, ни необходимости. В целом реплика сократилась почти на две трети: 32 слова вместо 79. Но и это не успокоило драматурга, и в результате новой шлифовки текста явилась, наконец, чеканная, всем известная первая фраза. Все подробности (кто сообщил о ревизоре, зачем он едет, кто собрался у Городничего) опускаются и должны стать известными зрителю из следующих затем реплик; остается только то, что Городничему важно сообщить в первую очередь — самая суть неожиданной новости: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор».

От первоначальной реплики осталось меньше пятой части. Городничий произносит всего 15 слов. Но их вполне достаточно, чтобы дать всему сценическому действию мощный толчок.

Гоголь недаром говорил в «Портрете»: «Все непринужденное и легкое у художника достается слишком принужденно и есть плод великих усилий!»

2

Оригинальность завязки в «Ревизоре» ставила обычно театры перед большими трудностями. Нужно было найти максимально выразительное решение первой реплики. Такое, чтобы напряжение действия почувствовалось с первой секунды.

Сохранились свидетельства о том, как подавались реплики Городничего в первых постановках «Ревизора».

«В эпоху Гоголя и Сосницкого, — вспоминал некто С. Д., называвший себя “театральным старожилом”, — чиновники при поднятии занавеса не сидели, а толпились вокруг Городничего, который неторопливыми шагами приближался к авансцене, держа в руке письмо».

Эта традиция сохранялась многие десятилетия.

Но в 1870 году в новой постановке комедии режиссером Яблочкин в Александринском театре первая сцена получила иное решение.

«...При Яблочкине, — вспоминает тот же мемуарист, — поставили “Ревизора” заново и, согласно тогдашним воззрениям на мизансцен[ы], всех чиновников вытянули в одну линию на стульях вдоль всей рампы, с равными интервалами, а посередине посадили Антона Антоновича».

Чтобы понять характер этих изменений, нужно учесть следующее. Начиная с премьеры «Ревизора» в Александринском театре в 1836 году комедию играли по специальному сценическому тексту. Этот текст несколько отличался от печатного издания комедии, вышедшего в том же 1836 году. В дальнейшем (как мы говорили во второй главе), готовя комедию к переизданию, Гоголь внес в нее немало новых исправлений; однако со сцены по-прежнему звучал старый, утвержденный театральной цензурой текст. Лишь в 1870 году эта традиция была нарушена: постановка Яблочкина воспроизвела полный, давно уже известный читателям текст «Ревизора».

А это значит, что и первая реплика до 1870 года произносилась в ее довольно несовершенной, пространной редакции. Длинная, с множеством пояснений фраза вполне соответствовала тому, что Городничий произносил ее не спеша, медленно приближаясь в окружении чиновников к авансцене. Но если бы Городничий таким же образом произнес свою реплику из канонической редакции, то половина его слов просто не была бы услышана. Он не успел бы сделать и нескольких шагов, как вся реплика была бы уже произнесена.

Поэтому понятно стремление режиссера Яблочкина остановить, зафиксировать момент, чтобы ни одно слово из короткой реплики Городничего не пропало бы и прозвучало в полную силу.

Но тем самым первая сцена спектакля приобретала другой нежелательный оттенок — оттенок статичности. Длинный ряд сидящих за столом чиновников, с Городничим посередине, напоминал сделанный при помощи старого дагеротипа снимок.

Были и другие решения первой сцены. Например, чиновники располагались подковой, в левом углу сцены, — то ближе, то дальше от зрителей.

Но во всех случаях сохранялась статичность. Ее нужно было во что бы то ни стало побороть. Такую задачу поставил перед собой К. С. Станиславский, готовя новую постановку «Ревизора» на сцене Художественного театра.

Н. М. Горчаков вспоминает, как в 1924 году Станиславский проводил репетиции комедии. «Репетировали еще без грима и без костюмов. Перед началом репетиции, обращаясь к актерам, Константин Сергеевич сказал:

— Обычно “Ревизора” начинают так: открывается занавес и чиновники бродят по пустому залу в доме Городничего, как сонные

мухи. Они ничего не знают о том, зачем их вызвал к себе Городничий. Так игралась до сих пор эта сцена и у нас. Мне кажется это неверным. Да, они не знают, что в их городишко приехало некое “инкогнито”, но с той секунды, как в этот день к каждому из них спозаранку заявился Держиморда и передал приказ срочно, безотлагательно прибыть к Городничему, екнуло сердце Ляпкина-Тяпкина, Земляники, Гибнера и других. Грехов больших и малых числилось за каждым достаточно, и недоброе предчувствие овладело ими.

“Ох, что-то стряслось”, — думал такой чиновник, входя в дом Городничего. А увидя в зале, что не один он — Ляпкин-Тяпкин — вызван, а все “заправились”, вся чиновничья знать, струхнул он вдвое.

Городничего нет. Анна Андреевна, которая их встретила, объяснить им ничего не объяснила, но была взволнованна и таинственна. Тревога все больше и больше овладевает ими, хотя друг перед другом они стараются скрыть ее.

Словом, не размагниченные, а настороженные, полные мрачных предчувствий встречают они Антона Антоновича. И тогда его сообщение падает на достаточно хорошо подготовленную почву, и начало пьесы получает совсем другой ритм».

В заключение Станиславский давал актерам такой совет:

— Ждите Городничего, внутренне волнуясь. Ищите ритм напряженного внимания, тревожного ожидания: что-то сейчас произойдет!

Однако новая трактовка сцены не давалась: не ладилась ни пауза, ни выход Городничего к собравшимся чиновникам. И тогда, как вспоминает Горчаков, Станиславский резко изменил рисунок сцены.

«Константин Сергеевич предложил чиновникам выходить вместе с Городничим. Как будто они ждали его в зале и, встретив там, всей компанией сопровождают в кабинет, запирают за собой двери, проверяют, чтобы их никто не подслушал. Затем уже идет известное сообщение Городничего “Я пригласил вас, господа...”».

Тем самым начальная сцена вернулась к своей первой трактовке, которую предложил еще Александринский театр во времена Гоголя, но к трактовке значительно обновленной. Городничий с чиновниками *молча* движется из-за сцены в кабинет, начиная свою реплику *только после того, как приняты меры предосторожности*, закрыты двери и т.д. Да и всем своим поведением и Городничий и другие персонажи всячески выражали необычность момента. Москвин—Городничий, войдя в кабинет, вытирал платком голову и в изнеможении опускался на диван. Чиновники боязливо выглядывали сквозь полуприкрытую дверь и входили в комнату лишь по знаку Городничего. Каждое его слово они ловили на лету, глядя Городничему прямо в рот...

Словом, была до предела усилена та экспрессия, то напряжение, которые соответствуют гоголевской завязке, резко и без промедлений вводящей зрителей в главный поток событий.

3

Однако мы сказали, что впечатление, будто бы в «Ревизоре» отсутствует экспозиция, верно лишь в основном. Дело в том, что экспозиция в пьесе есть. Только она следует... после завязки.

Уже после того как произнесена роковая фраза, из дальнейших реплик персонажей мы черпаем необходимые сведения. Мы получаем возможность осмотреться и разобраться в обстановке. Мы узнаем, какие в городе чиновники, и чем они занимаются, и как исполняют свои обязанности. Нам становятся известны новости городской жизни, например, то, что высечена унтер-офицерская жена.

Все это случилось до получения письма Чмыхова, до известий о ревизоре. Однако мы узнаем об этих событиях уже после первой реплики Городничего и, так сказать, в свете этой реплики.

Помимо тех фактов, которые указаны в пьесе, мы, опираясь на эти факты и дав волю своему воображению, представляем себе множество других подробностей.

Например, в пьесе ничего не говорится о том, что к каждому чиновнику «спозаранку заявился Держиморда и передал приказ срочно прибыть к Городничему». Однако допущение Станиславского вполне реально, как и другие возможные предположения, возникающие у каждого нового читателя или зрителя.

Так задним числом мы восстанавливаем тот ход событий, который предшествовал первой фразе пьесы.

С поразительной художественной смелостью Гоголь вынес вперед завязку, оттеснив экспозицию и рассредоточив ее по всему последующему тексту.

А как же обстоит дело в комедии с развязкой? Ведь по существовавшей драматургической традиции после развязки еще должны следовать сцены, которые бы показали нам продолжение, исход событий. Но и с развязкой Гоголь обходится в высшей степени необычно, смело.

На первый взгляд, развязка пьесы наступает с отъездом Хлестакова, когда Городничему и чиновникам удалось, по их мнению, окончательно избежать опасности наказания. Но эта развязка кажущаяся, только для персонажей, а не для нас, зрителей. Ведь мы-то знаем, что Хлестаков никакой не ревизор.

Да и для персонажей комедии эта развязка довольно условная. Ведь «помолвка» Хлестакова с Марьей Антоновной перед самым отъездом еще более усилила напряжение, поставив семейство Городничего, а заодно и других персонажей перед новыми волнующими событиями. Торжество одних, зависть и злоба других и общее ожидание новых перемен — все это наполняет первые сцены пятого акта.

Но вот появляется Почтмейстер с распечатанным письмом Хлестакова. Казалось бы, наступает развязка. Настоящая развязка — и для

персонажей и для зрителей. Что же еще можно добавить к тому, что Хлестаков — не ревизор, а вся чиновничья компания попала впросак?

Те события, которые следуют после «разоблачения» Хлестакова, кажутся уже событиями после развязки: чиновники горько сокрушаются по поводу совершенной ошибки, пытаются понять, как они «в самом деле... так оплошали», находят козлов отпущения — Добчинского и Бобчинского... Казалось бы, напряжение неуклонно угасает, действие идет по нисходящей линии.

Так действительно строились десятки, сотни пьес до Гоголя. Но в «Ревизоре» нас вновь подстерегает неожиданность: в тот момент, когда персонажи (и мы, зрители) готовы поверить, что все главные события уже позади, появляется жандарм с известием о настоящем ревизоре.

С завязки, с решающих событий, начал Гоголь свою пьесу — и закончил ее развязкой, представляющей собой не менее важное, ошеломляющее событие.

Но есть между началом и концом пьесы различие. Вынося вперед завязку, Гоголь задним числом «компенсировал» экспозицию, рассредоточивая ее по последующему тексту. Но тех сцен, которые могут следовать за развязкой, в пьесе просто нет. Пьеса кончается на самой высокой точке — на так называемой немой сцене, передающей высшую степень потрясения персонажей.

Трудно даже решить, что перед нами — развязка ли, или кульминация, или завязка нового, совершенно непохожего на прежнее, действия. Скорее всего, и то, и другое, и третье.

«Этот финал представляет одно из самых замечательных явлений сценической литературы... — говорил Немирович-Данченко. — Как одной фразой Городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает, — фразой, производящей ошеломляющее впечатление опять-таки своей неожиданностью и в то же время совершенной необходимостью».

Глава пятая

Почему Собакевич расхваливает мертвых крестьян

Этим, по-видимому, частным вопросом мы начинаем разговор о главном произведении Гоголя — поэме «Мертвые души».

Вы помните: в пятой главе Чичиков попадает к помещику Собакевичу, человеку хитрому, хозяйственному и прижимистому.

Чичиков просит его назначить цену на мертвые души, то есть на крестьян умерших, но числящихся еще в ревизских списках. И слышит в ответ фантастическую цифру: «по сту рублей за штуку!»

Чичиков осторожно напоминает, что ведь это не люди, они давно умерли и остался «один не осязаемый чувствами звук». Но Собакевич эти соображения пропускает мимо ушей.

Далее между Собакевичем и Чичиковым происходит такой диалог: «Да чего вы скупитесь? — сказал Собакевич, — право, недорого! Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядерный 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, сам и обобьет и лаком покроет!»

Чичиков открыл рот с тем, чтобы заметить, что Михеева, однако же, давно нет на свете; но Собакевич вошел, как говорится, в самую силу речи, откуда взялась рысь и дар слова: «А Пробка Степан, плотник? Я голову прозакладую, если вы где съедете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы Бог знает что дали, трех аршин с вершком ростом!»

Чичиков опять хотел заметить, что и Пробки нет на свете; но Собакевича, как видно, пронесло; полились такие потоки речей, что только нужно было слушать: «Милушкин, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме. Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо, и хоть бы в рот хмельного! А Еремей Сорокоплексин! да этот мужик один станет за всех, в Москве торговал, одного оброку приносил по пятисот рублей. Ведь вот какой народ! Это не то, что вам продаст какой-нибудь Плюшкин».

Разглагольствования Собакевича в свое время поставили в тупик критика Шевырева: «...Неестественно нам кажется, чтобы Собакевич, человек положительный и солидный, стал выхвалять свои мертвые души и пустился в такую фантазию. Скорее мог бы ею увлечься Ноздрев, если бы с ним сладилось такое дело».

Действительно: зачем Собакевичу расхваливать мертвых крестьян? Хотел ли он таким путем обмануть покупателя и внушить ему, что это люди живые? Едва ли: Собакевич, конечно, понимал, что Чичиков не так наивен. Да и трудно найти нормального человека, которого можно было бы поймать на такую удочку.

Очень тонко вел эту сцену М. Тарханов, исполнявший роль Собакевича на сцене Художественного театра в пьесе-инсценировке «Мертвые души» (автор текста инсценировки — Михаил Булгаков). Биограф Тарханова Ю. Соболев писал, что в этой сцене Собакевич издевается над Чичиковым: «Вот уж когда рыбак увидел рыбака! Вот уж когда сошлись два мошенника, знающие друг о друге, что оба они мошенники!»¹

Практический ум Собакевича, его мошеннические хитрость и сметка — вне сомнения. Можно предположить и сознательное намерение

¹ Мастера МХАТ. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 306.

его поиздеваться над Чичиковым, — но все же это не больше, чем предположение. Гоголь намеренно не раскрывает внутреннего мира своего героя, его истинных переживаний и мыслей. «Собакевич слушал, все по-прежнему нагнувши голову, и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось в лице его. Казалось, в этом теле совсем не было души... все что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности». Словно перед нами фантом, а не человек.

Ну пусть еще в разговоре с Чичиковым за Собакевичем можно подозревать какую-то заднюю мысль; но спрашивается, зачем ему надо было повторять то же самое председателю палаты: «...А вы, Иван Григорьевич, что вы не спросите, какое приобретение они сделали? Ведь какой народ! просто золото. Ведь я им продал и каретника Михеева.

— Нет, будто и Михеева продали? — сказал председатель.

— ...Только позвольте, как же... Ведь вы мне сказывали, что он умер...

— Кто, Михеев умер? — сказал Собакевич, ничуть не смешавшись. — Это его брат умер, а он преживехонькой и стал здоровее прежнего. На днях такую брочку наладил, что и в Москве не сделать. Ему, по-настоящему, только на одного государя и работать».

Обманывать председателя палаты Собакевичу не было никакой необходимости. Говорить подобное было даже и небезопасно. И все же Собакевич не может удержаться, чтобы снова не пуститься в свои «фантазии» насчет проданных Чичикову крестьян.

Причем расхваливает он их так увлеченно, так чистосердечно раскаивается в продаже, что едва ли можно сводить все только к желанию поиздеваться над Чичиковым.

Поэтому естественно предположить: Собакевич в какой-то мере действительно верит в то, что говорит. Ну примерно так, как верил завирающийся Хлестаков в то, что он один раз управлял департаментом и что его сам государственный совет боится (при всем различии этих двух персонажей — Хлестакова и Собакевича).

Шевырев называл поведение Собакевича неестественным. А на самом деле весь неподражаемый комизм речей Собакевича состоит в их полнейшей естественности, в том, что он с полной наивностью и простодушием сообщает вещи заведомо абсурдные. И потому-то Собакевич «не боится» председателя; потому-то его не смутило напоминание собеседника, что Михеев умер. Заведомого обманщика, может быть, это разоблачение поставило бы в тупик. Но Собакевич вышел из трудного положения с такой же легкостью, с какой Хлестаков «отвел» возражение, что «Юрия Милославского» написал Загоскин: «...Это правда, это точно Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой». Сравните логику ответа Собакевича: это точно, что Михеев умер, но есть еще другой Михеев, его брат, который жив и стал здоровее прежнего...

Да и один ли Собакевич в гоголевской поэме верит в заведомо невероятное и абсурдное?

Вот, например, Коробочка, помещица расчетливая и практичная. Вскоре после отъезда Чичикова, купившего у нее мертвые души, она «в такое пришла беспокойство насчет могущего произойти со стороны его обмана, что, не проспавши три ночи сряду, решилась ехать в город...».

Отчего же она забеспокоилась, какой «обман» заподозрила? Другой, здравомыслящий человек с тревогой подумал бы про Чичикова: не сумасшедший ли какой приезжал, одержимый бредовой идеей?

Но беспокойство Коробочки иного рода. Ее терзает мысль, не продешевила ли она, не обманул ли ее приезжий, и Коробочка отправляется в город «узнать наверно, почем ходят мертвые души». А это значит, что сама необычность товара ее не смущает, что она готова уверовать хоть и в «мертвые души», если таковые пользуются на рынке спросом.

Но все это ставит нас перед другим, более общим вопросом: какой смысл вложен в это понятие? Кто такие «мертвые души»?

Глава шестая

Кто такие «мертвые души»

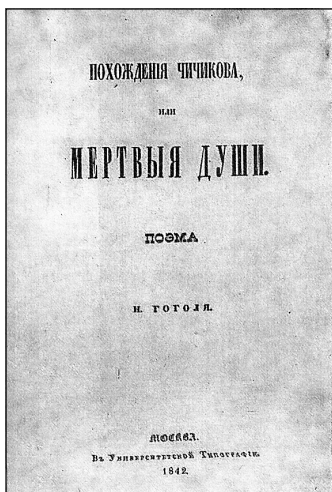
1

Когда Гоголь в декабре 1841 года отдал рукопись своей поэмы в цензуру, то на совещании в Московском цензурном комитете произошёл весьма знаменательный эпизод.

О нем рассказал впоследствии Гоголь в письме к поэту и историку литературы П. А. Плетневу:

«Как только, занимавший место президента, Голохвастов услышал название: Мертвые души, закричал голосом древнего римлянина: — Нет, этого я никогда не позволю: душа бывает бессмертна; мертвой души не может быть, автор вооружается против бессмертия. В силу наконец мог взять в толк умный президент, что дело идет об ревижских душах. Как только взял он в толк и взяли в толк вместе с ним другие цензора, что мертвые значит ревижские души, произошла еще большая кутерьма. — Нет, закричал председатель и за ним половина цензоров. Этого и подавно нельзя позволить, хотя бы в рукописи ничего не было, а стояло только одно слово: ревижская душа — уж этого нельзя позволить; это значит против крепостного права. Наконец сам Снегирев¹, увидев, что дело зашло уже очень далеко, стал уверять

¹ И. М. Снегирев — московский цензор. Гоголь первоначально передал ему рукопись с просьбой прочитать и высказать свое мнение: пропустит ли поэму цензурный комитет.



«Мертвые души», т. I
Титульный лист первого издания



«Мертвые души», т. I
*Титульный лист второго издания
(выполнен по рисунку Н. В. Гоголя)*



Н. В. Гоголь читает «Мертвые души»
Рисунок Э. Дмитриева-Мамонова. 1839

цензоров, что он рукопись читал и что о крепостном праве и намеков нет... что здесь совершенно о другом речь, что главное дело основано на смешном недоумении продающих и на тонких хитростях покупателя и на всеобщей ералаше, которую произвела такая странная покупка...

“Предприятие Чичикова, — стали кричать все, — есть уже уголовное преступление”. “Да впрочем и автор не оправдывает его”, — заметил мой цензор¹. “Да, не оправдывает! а вот он выставил его теперь, и пойдут другие брать пример и покупать мертвые души”. Вот какие толки! Это толки цензоров-азиатцев, т. е. людей старых, выслужившихся и сидящих дома. Теперь следуют толки цензоров-европейцев, возвратившихся из-за границы, людей молодых. “Что вы ни говорите, а цена, которую дает Чичиков (сказал один из таких цензоров, именно Крылов), цена два с полтиною, которую он дает за душу, возмущает душу. Человеческое чувство вопиет против этого, хотя, конечно, эта цена дается только за одно имя, написанное на бумаге, но все же это имя душа, душа человеческая...”»

Над «Мертвыми душами» нависла реальная угроза запрещения.

И тогда Гоголь поспешил забрать рукопись из Московского цензурного комитета и передал ее направлявшемуся в Петербург Белинскому. В Петербурге с помощью друзей Гоголя — П. А. Плетнева, В. Ф. Одоевского и других — удалось добиться сравнительно быстрого прохождения рукописи через цензуру. Весной 1842 года поэма вышла в свет.

Но мы не будем сейчас подробно проследивать путь гоголевской рукописи. Нас интересует лишь описанный выше эпизод, который произошел в самом начале этого пути, на совещании в Московском цензурном комитете.

В сущности, это была первая реакция на гоголевскую поэму официальных лиц, цензоров.

И реакция очень показательная.

Гоголь имел все основания издеваться над тупыми и чванливыми цензорами. Но те, в свою очередь, имели полное основание встревожиться и испугаться гоголевской поэмы.

Самое интересное, что ни председатель комитета Голохвастов, ни другие цензоры (за исключением Снегирева) полностью поэмы не читали. Они судили лишь по двум-трем случайно выхваченным местам, а больше всего по названию — такому странному, непривычному: «Мертвые души»...

То им казалось, что это высмеивание религиозных догматов, христианских представлений, согласно которым душа бессмертна. То им представлялось, что это протест против крепостного права. То они склонны были видеть в поэме подрыв моральных устоев общества — восхваление того уголовного преступления, в которое вовлекся Чичиков...

¹ То есть Снегирев.

В этих опасениях правда смешивалась с ложью, реальность с домыслом. Ничего, например, не было более чуждого гоголевскому замыслу, чем смехотворное предположение, будто бы поэма восхваляет чичиковскую аферу. Но недаром говорят: у страха глаза велики.

Словом, обсуждение поэмы в Московском цензурном комитете показало, насколько чиновники были напуганы, сбиты с толку уже самой формулой: *мертвые души*.

2

Постараемся же понять, что она в действительности означает.

У этого выражения есть, прежде всего, вполне конкретный и исторический смысл.

В крепостной России с начала XVIII века проводились регулярные переписи крестьян для взимания налога с помещиков, владельцев крестьян. Составленные при ревизии списки назывались *ревизскими сказками*, а занесенные в них крестьяне — *ревизскими душами*. По этому списку помещики и уплачивали налог в казну за своих крепостных крестьян.

Ревизские сказки составлялись раз в несколько лет, и умершие за это время крестьяне продолжали числиться живыми до новой переписи. И за них надо было платить налог как за живых.

Значит, первичный смысл выражения «мертвые души» таков: это умершие крестьяне, еще числящиеся в ревизских сказках. Это ревизские души, еще не исключенные из списка.

Без такого вполне конкретного значения был бы невозможен сюжет поэмы. Ведь «странное предприятие» Чичикова в том и состоит, что он «покупает» умерших крестьян, числившихся живыми в ревизских сказках. И что юридически это осуществимо: достаточно лишь составить список крестьян и оформить куплю-продажу соответствующим образом, как будто предметом сделки являются живые люди.

Такой смысл выражения «мертвые души» был во времена Гоголя очень злободневным.

При обсуждении поэмы в Московском цензурном комитете сочувствовавший Гоголю цензор Снегирев заявил, что она совершенно безопасна, что в ней «о крепостном праве и намеков нет». Снегирев, по словам Гоголя, прибавил, что в «Мертвых душах» «даже нет обыкновенных оплеух, которые раздаются во многих повестях крепостным людям...». Это так, да и не так.

Оплеух в «Мертвых душах», возможно, и нет. Но есть отплясывающие по осенней изморози босиком крестьяне Плюшкина. Есть бесконечно забитые, тупые, неразвитые крестьяне вроде дяди Митяя и дяди Миняя. Есть большое количество беглых, не выдержавших крепостного ярма.

Правда, в поэме Гоголя мы не встретим прямых обвинений, инвектив против крепостного права, высказываемых от лица автора или

повествователя, — таких инвектив, которые содержатся в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева или в «Деревне» Пушкина. Но было бы неправильно делать отсюда вывод о безобидности гоголевского смеха, о том, что автор поэмы прошел мимо главного зла своего времени — крепостного права.

В одной из агитационных песен, сочиненных К. Ф. Рылевым совместно с А. А. Бестужевым, говорилось:

Долго ль русский народ
Будет рухлядью господ,
И людьми,
Как скотами,
Долго ль будут торговать?

Гоголь в «Мертвых душах» прямо не задает подобных гневных вопросов. Но он воочию показывает, что в России властвует закон купли-продажи живого товара и что такое положение считается естественным и нормальным.

Следовательно, сама фактическая основа поэмы обладала огромной взрывчатой силой. Уже одно то, что Чичиков ведет с помещиками бесконечные торги о крестьянах, затрагивало самый болезненный нерв общественной жизни крепостной России. Уже сама интрига поэмы, построенная на продаже ревизских душ, была социальной и обличительной, как бы ни казался повествовательный тон поэмы безобидным и далеким от обличения.

Правда, тут можно вспомнить (вместе с некоторыми первыми читателями поэмы), что Чичиков живых людей не покупает, что предмет его сделки — крестьяне умершие. Однако здесь-то и видна вся глубина гоголевской иронии. Чичиков скупает мертвых совершенно таким же образом, как если бы он скупал живых крестьян — по тем же правилам, с соблюдением тех же формальных и юридических норм. Только цену при этом Чичиков рассчитывает дать значительно меньшую — ну как бы за товар более низкого качества, залежалый или подпорченный.

«Мертвые души» — эта емкая гоголевская формула начинает светиться своим глубоким, меняющимся смыслом. То это условное обозначение умершего, словосочетание, за которым нет никакого лица. То эта формула оживает — и за нею встают реальные крестьяне, конкретные люди, которых помещик властен продать и купить.

После этого нам не покажется странным, что один из цензоров во время обсуждения рукописи поэмы счел неудобным низкую цену — «два с полтиною», — предлагаемую Чичиковым за мертвую душу. Уж большим человеколюбцем, с этой точки зрения, должен был быть Собакевич: тот, по крайней мере, затребовал «по сту рублей» за душу!

Цензор, конечно, знал, что Чичиков назначает цену за одно только имя умершего человека. Но все же... «все же это имя душа, душа человеческая, она жила, существовала».

Не так ли и Собакевич с укоризной пенял Чичикову: «Право, у вас душа человеческая все равно, что пареная репа. Уж хоть по три рубля дайте!»

Разумеется, Собакевич в этих рассуждениях был далек от соображений гуманности. Он просто не мог отделаться от ощущения, что продает живой товар — аберрация, под которую невольно подпал и гоголевский цензор¹.

Так на наших глазах меняется значение формулы «мертвые души». То это «одно только имя», только условный знак несуществующего человека. То это «душа человеческая», реальный человек — и кошунственным выглядит обхождение с нею как с несуществующей, мертвой душой.

Многозначность смысла запрятана уже в самом гоголевском словосочетании. Если бы Гоголь хотел подчеркнуть только одно-единственное, конкретное значение, то он, скорее всего, взял бы выражение «ревизская душа». Но писатель намеренно вынес в название поэмы словосочетание необычное, смелое, не встречавшееся (или встречавшееся очень редко) в обиходной речи, — словосочетание, поразившее слух современников. «“Мертвые души”, — это заглавие само носит в себе что-то, наводящее ужас», — писал Герцен.

3

Далее Герцен говорит: «...Не ревизские — мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и *tutti quanti*² — вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу». Герценовский комментарий открывает еще одну грань понятия «мертвые души».

В этом своем значении выражение «мертвые души» обращено уже не к крестьянам — живым и умершим, — а к хозяевам жизни, помещикам и чиновникам. И смысл его метафорический, переносный.

Ведь физически, материально «все эти Ноздревы, Маниловы и *tutti quanti*» существуют и, в большинстве своем, процветают. Что может быть несомненное, чем медведеподобный Собакевич или Ноздрев, о котором сказано: «Свеж он был, как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прыскало с лица его».

Но физическое бытие еще не есть человеческая жизнь. Растительное существование далеко от настоящих духовных движений.

«Мертвые души» обозначают в данном случае мертвенность, бездуховность.

А проявляется эта бездуховность по крайней мере двояко.

¹ Впрочем, возможно, свое замечание о стоимости необычного товара цензор Н. И. Крылов высказал без всякого укора автору — просто в качестве констатации положения вещей при крепостном праве (этот вопрос специально рассмотрен в кн.: *Мани Юрий*. Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004. С. 609–610).

² Все прочие.

Прежде всего, бездуховность — это вообще отсутствие сколько-нибудь ярких интересов, страстей.

Помните, что говорится о Манилове? «От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова, какое можешь услышать почти от всякого, если коснешься задирающего его предмета. У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки и удивительно чувствует все глубокие места в ней; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена; пятый, с желанием более ограниченным, спит и грезит о том, как бы пройтись на гулянье с флигель-адъютантом... шестой уже одарен такою рукою, которая чувствует желание сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке, тогда как рука седьмого так и лезет произвести где-нибудь порядок, подобраться поближе к личности станционного смотрителя или ямщиков, — словом, у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было».

Большинство из описанных здесь увлечений или страстей не назовешь высокими или благородными. Но у Манилова не было и такой страсти. У него вообще ничего не было своего. И главное впечатление, которое производил Манилов на собеседника, — это ощущение неопределенности и «скуки смертельной».

В этом смысле Манилов — крайнее выражение мертвенности, бесстрастия (но не безобразности в художественном смысле этого слова; наоборот — заметим мимоходом, — сила Гоголя в том, что он умеет воплотить в художественный тип, сделать рельефной саму неопределенность и бесхарактерность).

Другие персонажи — помещики и чиновники — далеко не так бесстрастны. Например, в Ноздрева можно найти сразу несколько из тех «задоров», которые упомянуты выше: Ноздрев и любитель собак, и охотник заломить угол бубновому тузу или двойке, и скандалист, не останавливающийся перед рукоприкладством... Вот только признаков меломании в Ноздреве не заметишь, разве что в совершенно карикатурном, вздорном выражении (эпизод с шарманкой).

Есть своя страсть и у Плюшкина — разрушительная страсть скопидомства и скупости. Есть свой задор — задор «приобретательства» у Чичикова, заставляющий его переезжать из одного города в другой, браться за выполнение одного «прожекта» за другим. И у многих других персонажей есть свой «задирающий предмет», приводящий в движение самые разнообразные страсти: алчность, честолюбие, любопытство и т.д.

Значит, в этом отношении «мертвые души» мертвенны по-разному: в разной степени и, так сказать, в различных дозах. Но в другом отношении они мертвенны одинаково, без различия меры и без исключений.

«Где интересы общие, живые, в которых живут все вокруг нас дышащие мертвые души? — спрашивал Герцен. — Не все ли мы после

юности, так или иначе, ведем одну из жизней гоголевских героев?.. Один деятельный человек — Чичиков, и тот ограниченный плут. Зачем он не встретил нравственного помещика, *добросердца, стародума*... Да откуда попался бы в этот омут человек столько абнормальный, и как он мог бы быть типом?..»

Здесь гоголевские персонажи поставлены уже перед высшими нравственными критериями, такими, как ревность к общественному благу, к справедливости, забота о ближнем. И, с точки зрения этих критериев, энергичный Чичиков ничем не лучше прозябающего в бездействии Манилова: ведь его деятельность своекорыстна и противоречит высоким идеалам нравственности и человечности. И таковы все персонажи поэмы, весь этот «омут» повседневности и прозы, в котором пекущиеся о благе добродетельные герои типа фонвизинского Стародума показались бы неестественными, или, как говорит Герцен, «абнормальными».

Понятие «омута» подсказано Герцену гоголевскими словами, а именно знаменитым началом седьмой главы: «Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из *великого омута* ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям...»

Как «вершина» — «омуту», как должное — сущему, так реальные характеры противостоят «высокому достоинству человека».

Омут — как художественный образ, как сгусток ассоциаций — несет с собой значение беспрестанного движения, но движения по кругу, бесцельного, несвободного, производимого внешней тупой силой. «...Великий омут ежедневно вращающихся образов» — это замечательный образ вседневной жизни: бесцельного мельтешения, призрачной деятельности, которыми отмечено существование «мертвых душ». И еще одна смысловая ассоциация неуловимо вплетается в этот образ: с человеком происходят непоправимые изменения, его гибель неотвратима. Омут ведь затягивает свою жертву, не давая ей выбраться, выплыть.

Есть у распространенных сравнений, на которые так щедр Гоголь в своей поэме, одна любопытная черта, прямо вытекающая из только что отмеченного значения формулы «мертвые души».

Рассмотрим три таких сравнения.

Вот Собакевич. «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, панталоны длинны, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги. Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке».

Вот фланирующие франты на вечеринке у губернатора. «Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета... 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...»

Вот лица городских чиновников. «Надобно сказать, что палатские чиновники особенно отличались невзрачностью и неблагообразием. У иных лица были точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пухлым, которая в прибавку к тому еще и треснула...»

Что общего в этих примерах? То, что первый элемент сравнения взят из человеческой жизни, из мира человеческих отношений: фланирующие франты, палатские чиновники. А второй элемент сравнения, служащий для пояснения и характеристики первого, берется из более низких сфер жизни: из мира животных (первый пример), из жизни насекомых (второй пример) или даже из круга неодушевленных предметов (третий пример). Тем самым определяемое явление нарочито снижается и с высокого уровня духовной, человеческой жизни низводится на уровень бездуховного — животного или физического — существования.

Быть может, нигде так не заметно низведение живого до степени неодушевленного, как в описании глаз гоголевских персонажей. Ведь глаза, по известному выражению, — зеркало души. По глазам мы часто судим о характере литературного героя (как, впрочем, нередко и реального человека). Тончайшие переливы чувств, глубина переживаний, противоречивость и мимолетность настроений все это фиксируется в выражении глаз.

Помните у Лермонтова глаза Печорина?

«...Они не смеялись, когда он смеялся!.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском...»

Или глаза женщины из стихотворения Блока «Сырое лето. Я лежу...» (1907):

Я знаю женщину. В ее душе
Был сноп огня. В походке — ветер.
В глазах — два моря скорби и страстей...

А вот вам глаза Плюшкина: «Маленькие глазки еще не потухнули и бежали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высушивши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух».

Или глаза Манилова: «голубые», «сладкие как сахар».

В первом случае глаза еще живы, но это скорее не человеческая, а животная одушевленность, близкая рефлексорным движениям испуганного зверька. Во втором же случае глаза определены по вкусовому качеству — как гастрономический продукт.

В характеристиках большинства персонажей поэмы Гоголь вовсе обходится без описания глаз — словно бы излишних на этот случай. Что же касается глаз Собакевича, то упомянуто лишь то орудие, которое употребила природа: «большим сверлом ковырнула глаза». Такая операция, конечно, уместнее не на живом человеческом лице, а на деревянном чурбане-кукле.

Мертвая душа! Это явление кажется противоречивым в самом себе, составленным из исключających друг друга понятий¹. Разве может жить мертвая душа, мертвый человек, то есть то, что по природе своей одушевлено и духовно? Не может жить, не должно существовать. Но существует.

От жизни остается некая форма, от человека — оболочка, которая, однако, исправно отправляет жизненные функции. И тут нам открывается еще одно значение гоголевского образа «мертвые души».

4

Одна из землячек Гоголя Марья Григорьевна Анисимо-Яновская рассказала о таком случае. Он произошел в гоголевские времена с ее дядей Пивинским.

«...У Пивинского было 200 десятин земли и душ 30 крестьян и детей пятеро. Богато жить нельзя, и существовали Пивинские винокурней... Вдруг начали разъезжать чиновники и собирать сведения о всех, у кого есть винокурни. Пошел разговор о том, что у кого нет 50 душ крестьян, тот не имеет права курить вино. Задумались тогда мелкопоместные: хоть погибай без винокурни! А Харлампий Петрович Пивинский хлопнул себя по лбу и сказал: “Эге! не додумались!” И поехал он в Полтаву, да и внес за своих умерших крестьян оброк, будто за живых. А так как своих, даже с мертвыми, далеко до 50 не хватало, то набрал он в бричку горилки, да и поехал по соседям, и закупил у них за эту горилку мертвых душ, записал их к себе и, сделавшись по бумагам владельцем 50 душ, до самой смерти курил вино».

М. Г. Анисимо-Яновская заключает, что эта история дала «тему Гоголю, который бывал у Пивинского, да кроме того, и вся Миргородчина знала про мертвые души». Трудно сейчас сказать, насколько это верно. Возможно, существовали и другие источники сюжета «Мертвых душ» (сам Гоголь говорил, что сюжет подсказан ему Пушкиным).

¹ Такие художественные тропы, образованные внутренне противоречащими друг другу признаками, называются оксюморонами. Напомню некоторые примеры оксюморона: звонкая тишина, горькая радость и т.д.

Скорее всего, таких источников было несколько. Но все это в данном случае нам не так важно. Нас интересует известное сходство в самой логике рассказанного землячкой Гоголя жизненного эпизода и сюжета «Мертвых душ». Такое сходство — налицо.

Существовало некое бюрократическое, формальное установление (в данном случае имущественный ценз на владение винокурней), и некий ловкий помещик (в данном случае Пивинский) вознамерился его обойти — обойти таким же формальным образом. Похоже это на сюжет «Мертвых душ»? В какой-то мере да. Ведь и Чичиков вознамерился извлечь выгоду из самих бюрократических установлений крепостной России — из того факта, что «ревизская душа», отделяясь от реального человека, приобретала самостоятельную, призрачную жизнь, что ее можно было купить, заложить в опекунский совет и т.д.

Не только в крепостном праве проявлялась власть обездушенной формы, мертвого параграфа. И в других, подчас будничных сферах жизни обнаруживалась эта власть.

В разобранной нами в первой главе «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» происходит такой эпизод. Городничий является к Ивану Ивановичу с жалобой... на свинью, укравшую бумагу из суда. «А я чем виноват?» — спрашивает Иван Иванович. «Но, Иван Иванович, ваше собственное животное, стало быть, вы виноваты», — отвечает городничий и напоминает, что «похитивший в суде казенную бумагу подвергается, наравне со всяким другим преступлением, уголовному суду». — «Так говорится о людях...» — вновь пробует возражать Иван Иванович. Но городничего не собьешь: «Все так, но закон говорит: виновный в похищении... прошу вас прислушаться внимательно: виновный! Здесь не означается ни рода, ни пола, ни звания, стало быть, и животное может быть виновно».

В самом деле, был закон о похищении казенных бумаг в суде? Был. Подходит свинья под этот закон? Подходит. Значит, дело с концом. Но не так ли и Чичиков основал свой план на том, что по закону «мертвая душа» существует на правах живого человека и до определенного момента (до очередной ревизии) как бы обладает реальным бытием?

Можно возразить, что в «повести о ссоре» перед нами художественное преувеличение, так как едва ли нашелся бы такой тупой чиновник, который стал преследовать свинью судебным порядком. Конечно, Гоголь комически сгущал ситуацию, но он при этом мастерски обыгрывал формальную логику завязтого бюрократа. Вот еще случай — случай не выдуманный, из жизни.

О нем рассказал Герцен, который в 30-е годы был выслан в Вятку. В Вятке Герцен служил чиновником.

Однажды при разборе бумаг он наткнулся на папку со странным названием «Дело о перечислении крестьянского мальчика Василья в женский пол».

Герцен принялся изучать документы, и выяснилась такая история. У одного крестьянина родилась дочь, которую он хотел назвать Василисой. Пьяный священник внес в метрику другое имя — Василий. Отца девочки, превратившейся таким образом в мальчика, не беспокоило это обстоятельство до тех пор, пока не приблизилась очередь рекрутского набора. Нужно было срочно исправить путаницу в документах, и крестьянин обратился к становому.

Дальше Герцен рассказывает: «Случай этот показался полиции очень мудрен. Она предварительно отказала мужику, говоря, что он пропустил десятилетнюю давность. Мужик пошел к губернатору. Губернатор назначил торжественное освидетельствование этого мальчика женского пола медиком и повивальной бабкой... Тут уж как-то завелась переписка с консисторией, и поп, наследник того, который под хмельком целомудренно не разбирал плотских различий, выступил на сцену, и дело длилось годы и чуть ли девочку не оставили в подозрении мужского пола».

«Не думайте, что это нелепое предположение сделано мною для шутки; вовсе нет, это совершенно сообразно духу русского самодержавия», — заключает Герцен.

Есть ли у этой истории что-нибудь общее с событиями, описанными в «Мертвых душах»? Конечно: и там и здесь буква приобретает самостоятельное значение, и ее не опровергнешь, не отменишь и не обойдешь.

Из этого видно, насколько типичен был сюжет гоголевской поэмы, причем эту типичность нельзя ограничивать случаями спекуляции и аферы с «мертвыми душами» (как, скажем, в истории с Пивинским). Это значило бы очень обеднить произведение, которое выросло из повседневного, будничного, даже бытового материала. Из таких отношений между людьми, где форма преобладает над содержанием, где сооружается целый мир формальных связей, враждебных интересам человека и живой жизни. И в этом еще одна грань понятия «мертвые души». Связан ли этот мотив с тем, который был рассмотрен выше, — с обозначением человека, мертвого духом? Связан и очень крепко.

В набросках к «Мертвым душам» мы находим такие строки: «Идея города. Возникшая до высшей степени пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени».

В царстве обездушенных людей естественно владеет Пустота и мертвая форма — такова, в конечном счете, художественная мысль Гоголя. Мысль, заключающая в себе явно гротескные моменты.

Гоголь любопытным образом подчеркнул эти гротескные моменты. Обложка «Мертвых душ», сделанная по рисунку Гоголя, была выполнена в стиле гротескного орнамента, совмещавшего в причудливом сочетании детали повседневного быта, человеческие головы, че-

репа, скелеты, что, без сомнения, соответствовало самому гротескному содержанию поэмы и передавало, как говорил Гоголь, «кутерьму, сутолоку, сбивчивость»... Интересно также, что гоголевский орнамент явно напоминает древнеримские настенные орнаменты, обнаруженные в конце XV — начале XVI века итальянскими художниками. Эти орнаменты, составленные из причудливых сочетаний растений, человеческих лиц, животных, и дали название такому художественному явлению, как гротеск (термин происходит от слова «грот» — в гротах, в засыпанных землей подземных помещениях были обнаружены названные орнаменты).

5

...Ревизские *мертвые души*, то есть условное обозначение умерших крестьян. Ревизские мертвые *души* — конкретные, оживающие лица крестьян, с которыми, однако, обходятся так, как будто это не люди. Существователи, мертвые духом — все эти Маниловы и Ноздревы, помещики и чиновники. Мертвая форма, извращенный, обездушенный строй человеческих отношений...

Все это грани одного гоголевского понятия — «мертвые души», художественно реализованного в поэме. И грани не изолированные, но составившие единый, бесконечно глубокий, переливающийся образ.

Для удобства анализа мы подчас резко отграничивали одно значение от другого; в действительности же они соединены друг с другом более тонко и неуловимо. Положение здесь такое же, как с различными ликами Рассказчика, неуловимо связанными и переходящими один в другой, о чем мы говорили в первой главе.

Поэтому невозможно передать одной-двумя фразами смысл образа «мертвые души». И невозможно его исчерпать, определить навсегда. Таково свойство большого произведения искусства.

Но хотелось бы все же отметить еще одно значение гоголевского образа, которое строится на прямом контрасте с большинством других его значений. И даже на контрасте с самим словосочетанием «мертвые души».

Герцен писал о гоголевской поэме: «Подобный вопль мог вырваться из груди человека лишь при условии, если в нем еще не все больное и сохранилась громадная сила возрождения. Гоголь чувствовал — и многие другие чувствовали с ним — позади мертвых душ *души живые*».

Следуя за своим героем, Чичиковым, переезжая из одного места в другое, писатель не оставляет надежды найти таких людей, которые бы несли в себе начало жизни и возрождения. Цели, которые ставят перед собою Гоголь и его герой в этом отношении прямо противоположны. Чичикова интересуют мертвые души в прямом и переносном смысле этого слова — ревизские мертвые души и люди, мертвые ду-

хом. А Гоголь ищет живую душу, в которой горит искра человечности и справедливости.

Герцен точно определил то реальное место, которое занимает в поэме начало жизни: «*позади* мертвых душ».

За корою бездуховности, черствости, мертвечины бьются живые силы народной жизни — и то там, то здесь пробиваются на поверхность в живом русском слове, в веселье бурлаков, в движении Руситройки — залог будущего возрождения родины.

Но Гоголю мало было упований на будущее. Мало было мощных движений жизни за фасадом империи «мертвых душ». Ему хотелось показать, как эта жизнь выходит на передний план. Отсюда еще одно значение гоголевского образа: возрождение мертвой души, превращение ее в душу живую. Отсюда обещания таких добродетельных героев, перед которыми «мертвыми покажутся... все добродетельные люди других племен, как мертвая книга пред живым словом!».

К некоторым подробностям работы Гоголя над продолжением поэмы мы еще вернемся. Пока же у нас на очереди вопрос, относящийся к первому тому «Мертвых душ».

Глава седьмая

Почему автор не называет по имени «даму просто приятную» и «даму приятную во всех отношениях»

1

Напрашивается ответ: потому что их имена неизвестны. То есть автор не успел или не счел нужным их придумать.

Но если вы перечитаете диалог обеих дам в девятой главе, то заметите, что собеседницы обращаются друг к другу по имени-отчеству. Значит, имена у них есть. Даму приятную во всех отношениях звать Анна Григорьевна, а даму просто приятную — Софья Ивановна.

Да и вообще, каким именем называться персонажу — это целиком зависело от автора. Так же (как мы знаем) зависело от воли драматурга умение — или, точнее, неумение — лекаря Гибнера говорить по-русски.

Возможности тут у Гоголя были разные. Он мог назвать своих героев только по фамилии или только по имени или по фамилии и имени вместе. Но автор предпочел несколько иное решение: в то время как сами персонажи обращаются друг к другу по имени-отчеству, он только один раз, мельком упомянул имя-отчество одной из дам («Бедная Софья Ивановна не знала совершенно, что ей делать...»).

Как правило, в авторском тексте фигурируют только их прозвища: дама приятная во всех отношениях и дама просто приятная.

Обоснование этому дается следующее. «Автор чрезвычайно затрудняется, как назвать ему обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него, как серживались встарь. Назвать выдуманную фамилией опасно. Какое ни придумай имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства, благо велико, кто-нибудь носящий его, и непременно рассердится не на живот, а на смерть... Теперь у нас все чины и сословия так раздражены, что все, что ни есть в печатной книге, уже кажется им личностью: таково уж, видно, расположење в воздухе».

В этих рассуждениях Гоголь касается очень волновавшего его вопроса об отношении читателей к смеху, к юмористическому изображению. Эстетически неразвитый читатель не чувствует условной и обобщающей природы художественного образа, ему кажется, что произведение всегда метит в какие-то определенные, конкретные лица.

Подчас к эстетической глухоте такого читателя прибавлялась еще консервативность взглядов и убеждений. Там и сям виделись ему намеки на конкретные учреждения, на должностные лица. В любом сатирическом намеке он готов был заподозрить подрыв устоев. Над таким читателем Гоголь иронизировал в повести «Шинель»: «Говорят, весьма недавно поступила просьба от одного капитана-исправника, не помню какого-то города, в которой он излагает ясно, что гибнут государственные постановления и что священное имя его произносится решительно всуе. А в доказательство приложил к просьбе преогромнейший том какого-то романтического сочинения, где, чрез каждые десять страниц, является капитан-исправник, местами даже совершенно в пьяном виде. Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем *одним департаментом*».

Точно такой же выход предлагается в «Мертвых душах»: «а потому, для избежания всего этого, будем называть» одну даму «дамой приятной во всех отношениях», а другую — «дамой просто приятной».

Но можно спросить: разве это выход из положения? Разве такое решение гарантировало от нападок подозрительного читателя? Разве прозвище не давало ему такой же повод увидеть «личность», оскорбительный намек, как фамилия или чин?

Гоголь, конечно, меньше всего надеялся на то, что ему удастся предотвратить всякие близорукие нападки и кривотолки. Он просто не задавался такой целью: для этого ему пришлось бы просто отложить в сторону перо — перо комического писателя. Скорее даже наоборот: вместо того чтобы успокоить подозрительность и глупость, писатель раздражал их вновь и вновь; вместо того чтобы снять «все вопросы», писатель подбрасывал новые, еще более коварные.

Другими словами, гоголевское объяснение, почему он предпочел прозвища персонажей их именам, — ироническое. Гоголь не все ска-

зал этим обоснованием, кое-что оказалось запрятым, необъявленным. И мы сможем раскрыть авторское намерение только таким способом, каким мы отвечали и на другие вопросы, — вслушиваясь в художественный текст, в его мельчайшие подробности и детали.

2

Говоря о даме приятной во всех отношениях, автор замечает: «Это название она приобрела законным образом, ибо, точно, ничего не пожалела, чтобы сделаться любезною в последней степени. Хотя, конечно, сквозь любезность прокрадывалась уж какая юркая прыть женского характера! и хотя подчас в каждом приятном слове ее торчала ух какая булавка!.. Но все это было облечено самую тонкою светскостью, которая только бывает в губернском городе. Всякое движение производила она со вкусом, даже любила стихи, даже иногда мечтательно умела держать голову, и все согласились, что она, точно, дама приятная во всех отношениях. Другая же дама... не имела такой многосторонности в характере, и потому будем называть ее: просто приятная дама».

Прежде всего заметим, что прозвище, или, как говорит автор, «название» персонажа, обозначает его репутацию. Имя дается человеку, репутация создается им самим, или, по крайней мере, он не безучастен к ее возникновению. И в самом деле, дама «ничего не пожалела, чтобы сделаться любезною в последней степени...».

Характеризуется эта репутация не без иронии. Оказывается, «приятность» совмещается с мелкой завистью, тщеславием, ехидством. Но это не подрывает самой репутации: «все согласились, что она, точно, дама приятная во всех отношениях». В общественном мнении благонравие не исключает пороков, нужно только, чтобы они были достаточно искусно скрыты, облечены в светскую форму.

Таким образом, наименование персонажа — это как бы его сокращенная репутация.

Далее заметим, что перед нами не одна репутация и даже не две самостоятельных, но как бы единая репутация в двух ликах. И та и другая дама характеризуются одним качеством — «приятностью», находящейся в разных долях, поделенной не поровну. Но одна «доля» немислима без другой. Это как бы спаренная репутация.

Такая парность встречается у Гоголя довольно часто. В «Ревизоре»: Бобчинский и Добчинский. В «Мертвых душах»: дядя Митяй и дядя Миняй, Кифа Мокиевич и Мокий Кифович. Каждую из этих пар трудно разорвать, трудно представить себе одного персонажа без другого. И имена их обычно произносятся вместе, на одном дыхании.

Все это целиком относится и к единству персонажей, о которых мы сейчас говорим, хотя оно выражено не именами, а прозвищами.

В единстве имен или прозвищ заметно большое акустическое, звуковое сходство при небольшом отличии. У Бобчинского и Добчинско-

го отличается только первый звук фамилии, у дяди Митяя и дяди Миняя — третий звук; Мокий Кифович — это инверсированное («перевернутое») имя Кифы Мокиевича и т.д. И прозвища обеих дам одинаковые, вся разница лишь в том, что одна *просто* приятная, а другая приятная *во всех отношениях*.

Гоголь комически обыгрывает их схожесть, тавтологичность. Но одновременно он обыгрывает и еле заметное, микроскопическое их различие. Очевидно, для него важно и то и другое. Вначале поговорим о первом, то есть о сходстве, тавтологии. Давно замечено, что похожесть человеческих лиц, поз, движений, поступков, одежды часто являются источником комизма. Когда в пестрой толпе неожиданно встречается два совершенно похожих человека, это рождает улыбку. Если вы случайно встретите прохожего в таком же, как у вас, платье — тот же цвет, покрой, рисунок и т.д., — то вы поспешите поскорее отойти от него, чтобы вас не увидели вместе. Близнецы тоже не любят появляться вместе.

Свойство человеческого духа — стремиться к разнообразию. Однообразные формы оставляют впечатление, что жизнь в них остановилась. Тавтологичность, одинаковость напоминают о механической, неодушевленной силе. Поэтому мы стараемся избегать однообразия, смеемся над ним.

Помните, как выглядели Бобчинский и Добчинский? «Они оба низенькие, коротенькие, чрезвычайно похожи друг на друга, оба с небольшими брюшками. Оба круглолицы, одеты чистенько, с приглаженными волосами». Невольно думаешь о штамповке, с помощью которой производятся одинаковые детали.

Немало однообразного, трафаретного, «штампованного» и в поведении обеих дам. Вот пример их диалога.

— На место их фестончики.

— Ах, это нехорошо, фестончики!

— Фестончики, все фестончики: пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики, эполетцы из фестончиков, внизу фестончики, везде фестончики.

Диалог строится на тавтологии и звукописи. Решающим для звукописи является слово «фестончики»: оно пробуждает откровенные ассоциации с щебетанием. Причем две короткие фразы, с однократным употреблением этого слова, сменяются предложением, в котором «фестончики» повторяются семь раз! Возникает раскатистая трель, произносимая — или почти «пропеваемая» — на одном дыхании, без пауз, в нарастающем темпе. Мы словно вдруг очутились в наполненном птичьим гомоном и щебетанием весеннем саду.

Так описание двух дам продолжает главную тему поэмы — омертвления человеческой души, снижения ее до животного, «птичьего», механического уровня.

Но и отличия, вариантность этой пары имеют значение. Впрочем, так было всегда у Гоголя, стремившегося найти различие оттенков в самом сходстве, похожести.

Завершая свою характеристику Бобчинского и Добчинского, наминавших, как мы помним, двух близнецов, Гоголь замечает: «Но при всем том Бобчинский берет верх над ним [Добчинским] по причине большей живости и даже несколько управляет его умом».

Различие двух персонажей постоянно ощущается в ходе действия «Ревизора». Если более проворному Бобчинскому удалось сообщить важную новость, рассказать о вновь приехавшем чиновнике, то более солидного Добчинского Городничий берет с собой к «ревизору» в качестве сопровождающего; а Бобчинскому остается лишь подслушивать за дверью. Добчинскому же дается поручение подготовить семейство Городничего к встрече Хлестакова.

Несходство характеров порождает своеобразное соперничество внутри этой пары, усиливает их, как говорил Гоголь, «сап любопытства» и «чесотку языка», убыстряет действие комедии. Словом, мельчайшие отличия этих персонажей в конечном счете имели далеко идущие последствия, так как содействовали самообману Городничего и других чиновников.

Несколько похожие отношения складываются и у двух дам. Даме просто приятной удалось выведать важные сведения о Чичикове, но «обработать», осмыслить их она не в состоянии. «Она умела только тревожиться, но чтобы составить какое-нибудь сметливое предположение, для этого никак ее не ставало, и оттого, более нежели всякая другая, она имела потребность в нежной дружбе и советах». Осмыслять новости, делать выводы предоставлено было даме приятной во всех отношениях. Именно она вывела заключение, что Чичиков собирался увезти губернаторскую дочку. Заключение, насквозь нелепое, никак не вязавшееся с полученными данными. Но таково уж было свойство ума дамы приятной во всех отношениях. Даме просто приятной и в этом было отказано. Ей приходилось довольствоваться второй ролью.

Вчитаемся еще в следующие строки: «Приятной даме очень хотелось выведать дальнейшие подробности насчет похищения, то есть в котором часу и прочее, но многого захотела. Во всех отношениях приятная дама прямо отозвалась незнанием». Комическая ситуация! Дама просто приятная выведывает «подробности» той самой информации, которой она снабдила подругу. Одна, лицом к лицу с новостью, она беспомощна. Это, между прочим, комически обыграно в начале главы: «Дама *везла* только что услышанную *новость* и чувствовала побуждение непреодолимое скорее сообщить ее». Везла новость, как везут чемодан! С одной стороны, мы ощущаем почти материальную, «вещную» весомость, тяжесть «новости». Но, с другой стороны, по отношению к своей хозяйке новость остается посторонней, внешней — как вещь. Новость не усвоена, не осмыслена, и ее нужно по-

скорее вручить другому лицу, дать ей ход. Но и дама приятная во всех отношениях нуждается в помощи подруги. «Она не умела лгать: предположить что-нибудь — это другое дело...» Но для «предположения» нужен материал, новости, — нужна дама просто приятная.

Несходство характеров стимулирует жизнедеятельность этой неразлучной пары — рождает дух соревнования, азарта, подхлестывает любопытство. «Сап любопытства» усиливается еще тем, что обе собеседницы, как и многие дамы города NN, равнодушны к Чичикову и видят друг в друге соперниц. Все это содействует рождению версии о Чичикове — похитителе губернаторской дочки, то есть оказывается безразличным для сюжета поэмы.

Так реализуются те возможности, которые заложены в сходстве-различии «названий»: дама приятная во всех отношениях и дама просто приятная.

3

Прозвища дам «не ужились» не только с их именами. В тексте поэмы не уточнено общественное положение обеих дам; мы ничего не узнаем об их семьях, мужьях (хотя, скажем, муж дамы приятной во всех отношениях упоминается в диалоге), о том, какой у мужа чин, должность и т.д. Чем это объясняется?

Для начала расскажем об одном эпизоде изучения «Мертвых душ».

Как вы помните, во время беседы двух дам в гостиной появился прокурор и «дамы наперерыв принялись сообщать ему все события...».

Известный литературовед, профессор Г. Н. Пospelов, в связи с этим заметил, что дама приятная во всех отношениях, «по-видимому, жена губернского прокурора, так как в этой сцене прокурор явно изображен у себя дома и остается там, когда обе дамы уезжают» (*Пospelов Г. Н. Творчество Н. В. Гоголя. М.: Учпедгиз, 1953. С. 187*).

Другой известный исследователь, профессор А. В. Западов, привел новые данные в пользу этой версии: «...Почему о госте не доложили хозяйке... И почему не залаяла мохнатая Адель и кобелек Попури на тоненьких ножках? И почему борода прокурора осыпана табаком? Если он только что приехал, то вряд ли, сходя с дрожек, на ходу нюхал табак — взятие понюшки требует известного покоя. Да хоть и понюхал, то, наверное бы, смахнул табак с бороды, прежде чем подойти к хозяйке. Дамы нисколько не удивились приходу прокурора, а могли бы...»

Исследователь заключает: «Эти несообразности могут разъясниться только в том случае, когда мы признаем, что прокурор был мужем Анны Григорьевны, то есть дамы приятной во всех отношениях» (*Западов А. В. Глубине строки. О мастерстве читателя. М.: Сов. писатель, 1972. С. 107–108*).

Всем этим рассуждениям нельзя отказать в тонкости и проницательности. Но... следует кое-что сказать в дополнение. Если обратиться к черновикам поэмы, то необходимость в сложных умозаключениях

относительно мужа хозяйки отпадает: Гоголь прямо называет ее «прокуроршей». «Наконец коляска остановилась у ворот прокурорши». Так начинается визит одной дамы. Далее говорится о приезде мужа хозяйки, прокурора, — именно приезде: «...в это самое время, когда дамы были в экстазе, приехали дрожки прокурора, который не замедлил скоро явиться...»

Это все цитаты из разрозненных черновиков к IX главе. В более поздней и относительно полной редакции (так называемой второй редакции) тоже употребляется слово «прокурорша». Правда, автор уже не называет здесь свою героиню прокуроршей. Слово «прокурорша» соотнесено с нею более «осторожно» — в рассуждении о том, почему нельзя называть персонажей «по чинам»: «Скажи только автор Прокурорша, то непременно все прокурорши, сколько их ни есть со всех губернских городов, обидятся. Такое уж обидчивое у нас государство».

В окончательной же редакции слово «прокурорша» исчезло и все рассуждение о чинах приобрело такой вид: «Назови же по чинам, Боже сохрани, и того опасней».

Почему же отпало слово «прокурорша»? Вопрос этот связан с общей творческой историей обоих персонажей. Вернее, с историей их наименования. Черновики поэмы рассказывают о том, как упорно Гоголь искал нужное наименование.

В ранних черновых заметках фигурируют «одна из чиновниц» и «почтенная чиновница». «Почтенная чиновница», как выясняется из другой заметки, — это и есть «прокурорша». Тут же автор поясняет: «Чтобы нам, однако ж, не сбиться, то мы будем называть ее чиновницей Гм. Гм., а приехавшая пусть будет Ихм. Ихм.»

Последняя фраза очень интересна, так как содержит зерно гоголевского замысла, — зерно еще не проросшее, «свернутое». Что такое *Гм. Гм.* и *Ихм. Ихм.*? Трудно сказать, какие подразумевались под этим имена или прозвища. Вероятнее всего, конкретных имен или прозвищ Гоголь еще не нашел, не придумал. Перед нами некий символический жест для памяти. Некая еще не развернутая звукопись. Предуказано самое главное: звуковое и словесно-понятийное сходство-различие: *Гм. Гм.* и *Ихм. Ихм.* Предуказана парность наименования, некий единый образ, опирающийся на тавтологию и на некоторое отступление от нее, вариации.

Гоголь двумя способами стремится конкретизировать свой замысел. Один способ, как мы уже знаем, — с помощью слова «чиновница»: «чиновница» и «почтенная чиновница». Этот вариант дает затем пару: «почтенная чиновница» и «просто почтенная чиновница». Другой способ — с помощью слова «дама»: «...Мы станем называть приехавшую даму просто: почтенная дама, а ту, к которой почтенная дама [приехала], пусть будет... пусть будет: тоже почтенная дама».

В дальнейшем Гоголь предпочел второй способ, но слово «почтенная» показалось ему недостаточно выразительным, неточным и было

заменено определением «приятная». При этом комизм основан на том, что варьируется «количество» приятности.

Так возникла пара: дама приятная во всех отношениях и дама просто приятная. Но любопытно: едва только появилось это наименование, как исчезли все другие. В окончательном тексте снято упоминание не только о «прокурорше», но и о «чиновнице».

Таким образом, мы наблюдаем довольно забавную ситуацию: в ходе исследования поэмы было открыто именно то, что сам Гоголь постарался скрыть и заглушить...

Почему же он так поступил? После всего сказанного нетрудно будет ответить на этот вопрос.

Чиновница, тем более жена видного чиновника, прокурора, не столько обладает собственным положением, сколько делит положение мужа. О такой женщине скажут: жена прокурора, «прокурорша», или жена другого лица. Хорошо знавший русскую провинцию Иван Сергеевич Аксаков (сын писателя Сергея Тимофеевича Аксакова) писал о существующем в губернском городе обычае — «лица называются большею частью не по фамилии, а по месту своего служения», причем это распространяется и на женщин, поскольку имеется в виду «место служения» отца или мужа. «Кто этот молодой человек..? “Это? Это статистический комитет... а дама его — почтмейстерша”, ответят вам или назовут иначе, смотря по тому, кто где служит. “Не правда ли, как милы эти казенные *палаточки*, сказал мне однажды на рауте один из петербургских денди, указывая на дочерей казенной палаты...”».

Гоголю же был необходим персонаж, обладавший собственной репутацией. Причем репутацией не столько чиновной, должностной, сколько, так сказать, психологической, нравственной, неофициальной. Наименование «дама приятная во всех отношениях» (вместо «чиновница», «прокурорша» и т.д.) характеризует ее именно с этой стороны. Хотя, повторяем, характеристика эта насмешливая, ироническая: собственно гоголевское представление о нравственных достоинствах не совпадало с теми представлениями, которые господствовали в городе NN.

Но вы можете спросить: что мешало Гоголю сохранить за своей героиней положение «прокурорши», придав ей в то же время репутацию дамы приятной во всех отношениях? Дескать, моральная, нравственная репутация соединилась с чиновничьей. Но такое решение было бы двойственным, и, видимо, поэтому писатель поспешил от него отказаться. Ведь положение жены прокурора невольно участвовало бы в формировании ее «авторитета», ее влияния. В тексте же специально подчеркнуто, что свою репутацию «она приобрела законным образом», то есть исключительно собственными качествами характера.

В художественном мире поэмы достаточно чиновников всяких мастей, от губернатора до мелких канцелярских переписчиков; есть и

чиновницы, то есть их жены. Но наряду с этим Гоголю понадобились персонажи, находящиеся вне чиновной иерархии, занятые «чистым искусством» вымысла и предположений. Персонажи, стоящие как бы у истоков общественного мнения, дающие толкование событий и фактов. Причем это толкование опирается не на их общественное положение или на служебное положение их мужей, а исключительно на собственный авторитет, собственную проницательность и догадливость. «Хороша проницательность!» — скажете вы, вспомнив версию о похищении губернаторской дочери. Но в том-то и дело, что такая проницательность вполне соответствует, как говорит Гоголь, «расположенью в воздухе». Соответствует умонастроению и уровню сознания города NN.

Со своей ролью поставщиков новостей и открывателей истины дамы с честью справились. Вы помните: ошарашив новостью вошедшего прокурора, обе дамы его оставили и «отправились каждая в свою сторону бунтовать город. Это предприятие удалось произвести им с небольшим в полчаса».

Что же касается таких подробностей, как появление прокурора без доклада, чему никто не удивился, затем внезапный отъезд дам и т.д., — то все это в свете главных событий уже не имело такого значения и не нуждалось в специальных мотивировках. Можно предположить, например, что прокурор явился без доклада, так как был другом дома. Другие же подробности даже усиливали необычность переживаемых событий. Какое дамам было дело до встречи прокурора, до прощания с ним, до соблюдения этикета, если они владели такой важной новостью и эту новость поскорее надо было сообщить всему городу?

Глава восьмая

Какое имеет отношение к действию поэмы история капитана Копейкина

1

На первый взгляд — никакого. Действие поэмы (ее первой части) происходит в губернском городе NN и в близлежащих помещичьих имениях. Действие «Повести о капитане Копейкине» — в Петербурге. В поэме повествуется об афере Чичикова; в «повести» насчет купли-продажи мертвых душ — ни слова. Ни один из персонажей поэмы не причастен к «Повести о капитане Копейкине», разве что почтмейстер, и то не как действующее лицо, а как рассказчик.

В десятой главе чиновникам, собравшимся у полицеймейстера с целью решить, наконец, кто же такой Чичиков, почтмейстер расска-

зывает «Повесть о капитане Копейкине». Рассказывает с явным желанием внушить собравшимся, что Чичиков есть не кто иной, как капитан Копейкин. Но рассказ никого не убедил, чиновники «очень усумнились, чтобы Чичиков был капитан Копейкин», и версия почтмейстера была отвергнута.

Вот и вся нить, соединяющая «повесть» с действием поэмы. Кажется, оборвись эта нить, исчезни эти несколько страниц «повести» и в течении поэмы ничего не изменится.

Но вот что интересно: Гоголь придавал огромное значение «повести». Он приложил огромные усилия, чтобы она прошла через цензуру и осталась в поэме.

Мы уже знаем из шестой главы, что после возникшей угрозы в Московском цензурном комитете Гоголь решил переслать рукопись с Белинским в Петербург, где с помощью Плетнева, Одоевского и других друзей писателя удалось сравнительно быстро добиться цензурного разрешения. Но при этом не обошлось и без потерь.

5 апреля 1842 года Гоголь получил из Петербурга рукопись с долгожданной цензурной визой.

Почти одновременно пришло следующее письмо от А. В. Никитенко, который был цензором «Мертвых душ»: «Милостивый Государь Николай Васильевич! вы, вероятно, уже получили рукопись вашу “Мертвые души”... Сочинение это, как вы видите, прошло цензуру благополучно; путь ее узок и тесен, и потому не удивительно, что на нем осталось несколько царапин и его нежная и роскошная кожа кой-где поистерлась».

Цензура, однако, не только кое-где поцарапала «кожу» поэмы, но и вырвала из нее кусок мяса.

Далее Никитенко писал: «Совершенно невозможным к пропуску оказался эпизод Копейкина — ничья власть не могла защитить его от гибели, и вы сами, конечно, согласитесь, что мне тут нечего было делать».

Александр Васильевич Никитенко — профессор Петербургского университета, писатель, журналист — был образованным, любящим литературу человеком. Занимая пост цензора, он старался быть либеральным и нередко помогал писателям. Но служба есть служба, и действовать вопреки своим цензорским обязанностям Никитенко не мог.

«Мертвые души» были разрешены им к печати без «Повести о капитане Копейкине».

Из другого документа — письма Белинского от 14 апреля М. С. Щепкину — мы узнаем о той обстановке, которую он застал в Петербурге, возвратившись с рукописью Гоголя. Эта обстановка оказалась очень неблагоприятной для «Мертвых душ». «Приехав в Питер, я только и слышал везде, что о подкинутых в гвардейские полки, на имя фельдфебелей, безмянных возмутительных письмах. Правительство было встревожено; цензурный террор усилился. К этому, наделала шуму

повесть Кукольника «Иван Иванович Иванов, или Все за одно...». Предводитель дворянства хотел жаловаться; министр флота, князь Меншиков, в Государственном Совете сказал членам: А знаете ли вы, дворяне, как вас бьют холопы палками и пр. Дошло до государя, и по его приказанию граф Бенкендорф вымыл Нестору¹ голову. Вследствие этого Уваров приказал цензорам не только не пропускать повестей, где выставляется с смешной стороны сословие, но где даже есть слишком смешное хоть одно лицо».

В события оказались втянуты могущественные люди: адмирал А. С. Меншиков, министр народного просвещения Уваров, шеф жандармов Бенкендорф, сам Николай I. И все по поводу подрыва авторитета власть имущих. Насмешки над «сословием», о которых упоминает Белинский, — это насмешки над дворянами, помещиками. В письме Кукольнику от 6 января 1842 года Бенкендорф ставил ему в вину намерение показать в своем рассказе «дурную сторону русского дворянина и хорошую — его дворового человека».

Легко себе представить опасность для «Повести о капитане Копейкине», в которой с невыгодной стороны выставлялось не одно, а множество лиц правящего сословия. Да каких лиц: генералы, министр! Но того, что цензору Никитенко казалось невозможным, Гоголь решил добиться во что бы то ни стало.

В Петербург одно за другим полетели письма Гоголя.

«Выбросили у меня целый эпизод Копейкина, для меня очень нужный, более, нежели думают они. Я решился не отдавать его никак», — пишет Гоголь 9 апреля своему старинному другу Н. Я. Прокоровичу и просит его навеститься к Плетневу. На другой день вместе с переделанной редакцией «повести» он отправляет письмо к Плетневу: «Присоедините ваш голос и подвиньте кого следует». Гоголь имеет в виду прежде всего Никитенко.

В тот же день Гоголь пишет к самому Никитенко. Взывает к его эстетическому чувству. Объясняет характер переделок. «...Признаюсь, уничтожение Копейкина меня много смутило. Это одно из лучших мест. И я не в силах ничем залатать ту прореху, которая видна в моей поэме. Вы сами, одаренный эстетическим вкусом, который так отразился в письме вашем, вы сами можете видеть, что кусок этот необходим... Мне пришло на мысль: может быть, цензура устрашилась генералитета. Я переделал Копейкина и выбросил все, даже министра, даже слово “превосходительство”. В Петербурге за отсутствием всех остается только одна временная комиссия. Характер Копейкина я вызначил сильнее, так что теперь ясно, что он сам причиной своих поступков... Начальник комиссии даже поступает с ним очень хорошо. Словом, все теперь в таком виде, что никакая строгая цензура, по

¹ Нестору Кукольнику.

моему мнению, не может найти предосудительного в каком бы ни было отношении. Молю вас возвратить мне это место, и скорее сколько возможно, чтобы не задержать печатанья».

Гоголь готов идти и на другие уступки. 15 апреля он пишет Прокоповичу: «Если имя Копейкина их остановит, то я готов назвать его Пяткиным и чем ни попало».

Почему Гоголь опасался даже за фамилию «Копейкин», мы увидим ниже. Но, к счастью, больше изменений не потребовалось. «Повесть о капитане Копейкине» в той редакции, которую Гоголь послал Никитенко, была, наконец, пропущена цензурой.

2

Говоря о «повести», мы должны учитывать тот факт, что она существует в двух законченных редакциях. Редакция цензурная, увидевшая свет в первом издании поэмы. И редакция доцензурная, которая не была пропущена к печати.

В современных изданиях в тексте поэмы по праву печатается доцензурная редакция «повести». А ее цензурный вариант обычно помещается в приложении.

Разумеется, авторской воле, художественному замыслу полностью соответствует лишь доцензурная редакция. Но и цензурный вариант в каком-то смысле небезынтересен: ведь он показывает, на какие уступки шел Гоголь и что он сохранил, несмотря на давление цензуры.

Нужно также иметь в виду следующий факт: сохранился еще один вариант «Повести о капитане Копейкине». Этот вариант необработанный; мы находим его в составе так называемой второй черновой редакции поэмы.

Многое звучит в этой редакции «повести» острее, разоблачительное. Например, чиновник, к которому является за помощью Копейкин, — это министр, то есть лицо, приближенное к царю, представитель высшей государственной власти.

Но самая важная особенность этой редакции — финал. История капитана Копейкина не кончалась высылкой его с фельдъегерем из Петербурга и многозначительным намеком на то, что он возглавил шайку разбойников в рязанских лесах. Далее в «повести» подробно рассказывалось, как капитан Копейкин собрал шайку из беглых крестьян, как он напал с ними на проезжающих, причем личное имущество не брал, а реквизировал лишь казенное: «...как только какой-нибудь фураж казенный, провиант или деньги... все, что носит, так сказать, имя казенное, спуска никакого». Словом, характер действия капитана Копейкина явно обнаруживает в нем не грабителя, но человека мстящего: ведь пострадал-то он от власти, от государства, и месть его направлена только на все «казенное».

Заканчивалась «повесть» так: Копейкину удалось убежать в Америку, откуда он написал письмо царю с объяснением своих действий и увещанием заботиться об инвалидах — просьба, которую царь будто бы принял во внимание.

«Так вот кто, сударь мой, этот капитан Копейкин. Теперь я полагаю, что он в Соединенных Штатах денежки прожил, да вот и воротился к нам, чтобы, понимаете, еще каким-нибудь образом попробовать, что не удастся ли какое-нибудь в некотором роде новое предприятие», — заключал почтмейстер свой рассказ.

Гоголь, подготовив новую (доцензурную) редакцию «повести», отказался от такого финала. Возможно, он предвидел цензурные осложнения; но что было сделано им под влиянием этих опасений, а что в соответствии с собственным замыслом, сказать нелегко.

Например, «вельможа» в доцензурной редакции вместо «министра» в черновой звучит вроде не так остро. Однако со времени одноименной державинской оды понятие «вельможа» приобрело обобщенное значение власть имущего, кумира, увы, не исполняющего своего высокого предназначения:

И вы, без благодати душевной,
Не все ль, *вельможи*, таковы?

Эти строки отозвались в стихотворении Пушкина «Послание цензору»:

Державин, бич *вельмож*, при звуке грозной лиры
Их горделивые разоблачал кумиры.

Кстати, в стихотворении Державина можно найти зерно ситуации гоголевской «повести». Среди просителей, безуспешно домогающихся помощи вельможи, мы видим и военного инвалида, «на костылях согбенного»: «старый воин» простирает руку «для хлеба... куска»...

Капитан Копейкин, участник войны 1812 года, искалеченный и изуродованный, тоже простирает к вельможе руку за помощью и не получает ее. Ответом ему служит ледяная холодность, безразличие, презрение.

Таким образом, гоголевская мысль о людях бездушных, мертвых духом, переходит из глав поэмы в «Повесть о капитане Копейкине». Стоит только присмотреться к троекратному выходу на сцену «вельможи» (повествователь называет его еще «генералом», «генерал-аншефом»), к его манере обхождения с просителем, безучастной и презрительно-холодной, чтобы убедиться в этом. А каков стоящий у генеральского дома швейцар! «Один швейцар уже смотрит генералиссимусом: вызолоченная булава, графская физиогномия, как откормленный жирный мопс какой-нибудь...» Снижающая функция сравнения, приравнивающего человека к мопсу, отчетливо видна в этом описании. А мы уже знаем из шестой главы, что такие сравне-

ния отражают одну из граней образа «мертвые души», а именно — омертвление, бездуховность.

Гоголь дал одно-единственное объяснение, почему «Повесть о капитане Копейкине» необходима в поэме. В известном нам письме к Никитенко от 10 апреля 1842 года он говорил, что «кусочек этот необходим не для связи событий, но для того, чтобы на миг отвлечь читателя, чтобы одно впечатление сменить другим, и кто в душе художник, тот поймет, что без него остается сильная прореха».

«Связь событий», история продажи-покупки «мертвых душ» нарушена. Но одна из сквозных тем поэмы — омертвевшей, застывшей души — продолжается. Продолжается при полной перемене материала, времени и места действия, — и в этом заключен особый художественный эффект «повести».

Среди этих перемен важнейшей была перемена обстановки, сценической площадки: не губерния, не провинция, а столица, само сердце Российской империи. И не захолустные помещики и губернские чиновники разного калибра и масти, а высшая государственная администрация!

Правда, под давлением цензуры Гоголь вынужден был, что называется, разжаловать своих персонажей. Вельможа, генерал стал просто «начальником». Среди его просителей не упомянуты генералы («Я выбросил весь генералитет», — говорил Гоголь в одном из писем). Все события разворачиваются в другой, более низкой сфере: «Обождите приезда господина *министра*», — говорит начальник Копейкину. А в доцензурной редакции «вельможа» советовал ему подождать приезда *государя*. Даже название «Дворцовая набережная», где находится дом вельможи, Гоголь снимает, так как было известно, что здесь расположены и царская резиденция — Зимний дворец — и дворцы виднейших сановников.

И все равно: самое главное осталось. Остался ведь Петербург, осталась какая-то очень важная столичная инстанция и ее служители. А это-то Гоголю и было нужно.

Среди особенностей «повести», которые помогали «одно впечатление сменить другим» и рождали ощущение перемены, отметим еще следующую. С казенной властью, с тупым равнодушием, с мертвенностью сталкивался не кто иной, как человек, пострадавший на войне, безмерно терпеливый, непритязательный, честный. Среди главных персонажей поэмы такого героя и, следовательно, такого конфликта не было.

Правда, под влиянием цензуры Гоголь вынужден был смягчить новизну конфликта «повести». С одной стороны, он подбавил (условно говоря) темной краски в портрет главного персонажа. Оказывается, Копейкин привередлив и нетерпелив («побывал и на гауптвахтах и под арестом...»). Оказывается, он добивается не самого необходимого, не хлеба насущного: «Мне нужно, говорит, съесть и котлетку,

бутылку французского вина, поразвлечь тоже себя, в театр, понимаюте». С другой стороны, и начальник стал, под давлением цензуры, помягче, податливее. Он входит в положение Копейкина, дает ему скромное «вспомоществование».

И все равно: многое в цензурной редакции осталось. Остался ведь сам факт, что инвалид войны обивает пороги высокой комиссии, домогаясь пенсии, и так и не получает ее. А кроме того, Гоголь потому, возможно, пошел на эти перемены (разумеется, пошел скрепя сердце), что общий тон повествования в какой-то мере их нейтрализовал. Но об этом ниже.

Итак, при нарушении «связи событий», при изменении обстановки, времени, характера персонажа «повесть» в глубине своего течения продолжала и углубляла сквозную тему поэмы — тему омертвевшей души. Но этим не исчерпываются глубинные связи «Повести о капитане Копейкине» с остальным текстом.

3

Известный писатель, очень тонкий ценитель гоголевского творчества Василий Розанов однажды заметил, что в его произведениях «как-то словечки поставлены особенно»: кажется, ничего такого не говорится, ничто специально не обличается и не высмеивается, а впечатление — поразительное. Гоголевские «словечки» беспощадно бьют по «монументам», по святыням Российской империи.

Посмотрите, как описывается в «Повести о капитане Копейкине» Петербург и его высшие чиновники: «Ну, можете представить себе, эдакой какой-нибудь, то есть капитан Копейкин и очутился вдруг в столице, которой подобной, так сказать, нет в мире! Вдруг перед ним свет, так сказать, некоторое поле жизни, сказочная Шехерезада».

Неуклюже-комичная манера повествования (не забудем, что «повесть» рассказывает почтмейстер) бросает отблеск и на то, о чем говорится, — на предмет повествования. Не высшая комиссия, а «в *некотором роде* высшая комиссия». Не правление, а «правление, понимаете, *эдакое*». Разница между вельможей и капитаном Копейкиным переведена на денежный счет: «90 рублей и нуль!»

Иногда еще думают, что подобные «хитрости» нужны были Гоголю для обмана цензуры (вроде того как для баснописца нужны волки и медведи). Ничего нет наивнее такой мысли. Это не маскировка, не камуфляж, а неотъемлемая часть гоголевского художественного мира. Сквозь такую-то густую сеть словечек: «в *некотором роде*», «*эдакое*», «*можете представить себе*» и т.д. — увидена столица империи. И на ее монументальный, величественный лик (да и на все происходящее в «повести») падает какая-то пестрая, колеблющаяся рябь.

Герцен писал: «...Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чиновничь-

тание. Заставить улыбнуться над богом Аписом¹, значит расстричь его из священного сана в простые быки».

Заставляя читателя смеяться, Гоголь лишал «властителей и судей» священного сана («Властителям и судиям» — название еще одной оды Державина). Правда, с точки зрения Гоголя, считавшего, что ничего в социальной иерархии России изменять не надо, виноваты были только плохие «властители» и несправедливые «судьи». Но читатель мог с этим не согласиться и распространить авторскую иронию на существующие государственные институты и установления в целом.

Возникает и другой вопрос: разве что-нибудь подобное могло быть в мыслях почтмейстера, рассказчика повести? Но в том-то и дело: его косноязычная манера повествования так наивна, так чистосердечна, что восхищение в ней неотличимо от злой издевки.

А раз так, то эта манера способна передать язвительную насмешку самого автора «Мертвых душ».

Рассказчик, например, восхищается дверной ручкой в доме вельможи: «...так что нужно, знаете, забежать вперед в мелочную лавочку, да купить на грош мыла, да прежде часа два тереть им руки, да потом уже решиться ухватиться за нее». Кто знает: может быть, почтмейстер действительно так думает. Разве чинопочитание, благоговение и трепет перед высшими — не в его характере? Но выражено это все так неуклюже-наивно и косноязычно, что мы, со своей стороны, вправе заподозрить в этих словах издевку.

Наивная манера повествования, в которой разоблачение неотличимо от восхваления, для нас не новость. Мы подробно разобрали ее в первой главе, говоря о Рассказчике в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Встречалась подобная манера и в предыдущих главах «Мертвых душ». В первой главе рассказывается о городском саде, в который заглянул Чичиков: сад «состоял из тоненьких деревьев, дурно принявшихся, с подпорками внизу в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою». А потом говорится, как этот сад был описан в местных газетах: «...Хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах... что город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день, и что при этом было очень умирительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слез в знак признательности к господину градоначальнику».

«Широковветвистые деревья», «потоки слез», струящиеся прямо из сердца, и т.д. — все это звучит, конечно, пародийно. Откуда эта пародия

¹ *Апис* — в древнеегипетской мифологии бог плодородия, воплотившийся в облике быка.

дийность? В приведенном отрывке скрестились две точки зрения: повествователя и вымышленного репортера (или даже нескольких репортеров) губернской газеты: ведь повествователь пересказывает чьи-то статьи. И если эту пародийность не «добавил» рассказчик, то уместно предположить, что она возникла из живописной безграмотности газетного репортера, столь неуклюже и кудряво выражающего свое восхищение. Да и гоголевский рассказчик, как мы знаем, лицо достаточно сложное.

Отсюда видно, что и в повествовательной манере обнаруживается глубокое созвучие «Повести о капитане Копейкине» и всей поэмы. Хотя, пожалуй, в этом месте «Мертвых душ» подобная манера достигает своего апогея, что художественно мотивируется существованием особого рассказчика — почтмейстера.

И видимо, необходимость такого апогея тоже входила в расчеты Гоголя, обдумывавшего поэму как художественное целое и место в ней «Повести о капитане Копейкине». Поэтому, перерабатывая «повесть» и приноравливая ее к цензурным требованиям, Гоголь упорно старался сохранить саму «косноязычную» манеру повествования.

Этой-то манерой и нейтрализуются, сводятся на нет те изменения в характеристике «начальника» и капитана Копейкина, которые писатель вынужден был внести.

Ведь, скажем, когда повествователь (то есть почтмейстер) говорит о привередливости и скверном характере Копейкина («...привередлив как черт, побывал и на гауптвахтах и под арестом, всего отведал»), то еще неизвестно, что за этим скрывается. Так же неясно, насколько надо принимать всерьез доброту «начальника». Вот он говорит капитану Копейкину: «...без сомнения, вы будете вознаграждены как следует; ибо не было еще примера, чтобы у нас в России человек, приносивший, относительно так сказать, услуги отечеству, был оставлен без признания». По форме этих слов получается, что высшая администрация печется о каждом достойном. А если исходить из их смысла?

Известный исследователь гоголевского творчества С. И. Машинский обратил внимание на любопытный факт. (Смотри его книгу «Художественный мир Гоголя». М.: Просвещение, 1971. С. 317.) В 40-е годы XIX века приведенные строки из «Повести о капитане Копейкине» в откровенно агитационных целях использовал М. В. Петрашевский, глава антиправительственного кружка, приговоренный к каторжным работам. В «Карманном словаре иностранных слов», в статье «Орден рыцарский», Петрашевский с иронией писал, что власти в России руководствуются в своих действиях «наукой, знанием и достоинством». В подтверждение Петрашевский ссылался на сцену увещевания «начальником» капитана Копейкина.

Уместно к этому добавить следующее. Петрашевский использовал для агитационных целей именно цензурную, опубликованную редакцию «повести» (другая редакция ему не могла быть известна). И он

привел в качестве разоблачительного материала как раз то место, которое Гоголь написал под цензурным давлением для смягчения остроты «повести». Петрашевский смог это сделать не только потому, что слова «начальника» опровергались развязкой «повести», и не только потому, что они, как правило, противоречили действительным фактам обхождения с неимущими и нуждающимися. Видимо, Петрашевскому важна была и та простодушно-лукавая интонация восхваления-издевки, с которой передавались слова «начальника».

В самом деле: в России вознаграждался не просто «человек, приносивший услуги отечеству», но — «человек, приносивший, *относительно так* сказать, услуги отечеству». Как же понимать эти «услуги»? В черновике мы находим еще одно интересное добавление: «...не было еще примера, чтобы у нас в России человек... был оставлен без прирешения в *некотором роде*». Это то же самое, что «в некотором роде высшая комиссия». Правда, данная поправка не была включена Гоголем в окончательный текст «повести» — может быть, потому, что первое уточнение делало излишним второе. Ведь оказывающий отечеству сомнительные («относительно так сказать») услуги пользуется настоящим призрением, но не «призрением в *некотором роде*».

4

Наконец, «Повесть о капитане Копейкине» созвучна истории продажи-купли «мертвых душ» еще и тем, что она... не имеет к ней никакого отношения. Как же это может быть? А вот как.

Вы помните, что почтмейстер рассказал «повесть» для подтверждения своей мысли, что капитан Копейкин — это и есть Чичиков. Все чиновники с полным вниманием слушают рассказ, и лишь к концу его полицеймейстера осенило: «Только позволь, Иван Андреевич... ведь капитан Копейкин без руки и ноги, а у Чичикова...» Тут впал в изумление и сам почтмейстер, у которого, оказывается, не было и тени сомнения насчет того, что человек в полном здравии мало походит на изуродованного и искалеченного капитана Копейкина: «...он не мог понять, как подобное обстоятельство не пришло ему в самом начале рассказа...»

Но и сообразив свою ошибку, почтмейстер еще пытается упорствовать, «говоря, что, впрочем, в Англии очень усовершенствована механика, что видно по газетам, как один избрел деревянные ноги...» и т.д. Однако почтмейстеру уже больше не верили.

Получается, что история капитана Копейкина рассказывается для того, чтобы стать тотчас отвергнутой. Показать, что ее герой не имеет к Чичикову никакого отношения.

Но разве это единственный подобный случай в поэме? А предположение, что Чичиков — это переодетый Наполеон? А версия дамы приятной во всех отношениях, что Чичиков хочет увезти губернаторскую дочку? Алогизм — характерная черта «мышления» гоголевских героев.

Поэтому выдумывание несуществующего, мифотворчество — это что ли род их постоянной деятельности, причем вовсе не формальной, но очень личной и «творческой». В мифотворчество вовлекаются сокровенные стихии внутреннего мира (каков этот мир — другое дело), и рождение тех или других версий знаменует не только процесс осмысления бытия гоголевскими персонажами, но и процесс их самовыражения.

По мере развития действия все более расширяется круг участников этого процесса, охватывая в конце концов всех обитателей потревоженного города. «Как вихорь взметнулся дотоле, казалось дремавший город!» Были пробуждены к деятельности, так сказать, к «общему делу» и те, чье физическое существование являлось до сих пор неизвестно или проблематично. Тут Гоголем используется роль редких имен, функция необычных примет внешности: «Появился какой-то Сысой Пафнутьевич или Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было» и т.д. Словно какие-то рептилии вылезли из исторических пластов!

Миф — результат коллективного творчества самых разных лиц, и поскольку это так, мифотворчество — не единый процесс, но распадающийся на потоки и течения: «В городской толковне оказалось вдруг два совершенно противоположных мнения и образовались вдруг две противоположные партии: мужская и женская». Противоборство и соперничество партий стимулирует новые догадки, толкает вперед процесс мифотворчества. В соответствии со сложностью состава общества миф раслаивается, возникают его низшие, «уличные» уровни («...Присоединились многие объяснения и поправки по мере того, как слухи проникали наконец в самые глухие переулки»).

Каково же предметное содержание мифа о мертвых душах? Мы говорили, что его суть — в отступлении от истины. Можно уточнить: миф берет «обломки истины», но держит их обособленно, в некоем хаотичном беспорядке. «Мертвые души, губернаторская дочка и Чириков сбились и смешались в головах их необыкновенно странно». Попытки установить связь между частями ни к чему не приводят. «...За чем вмешалась сюда губернаторская дочка? Если же он хотел увезти ее, так зачем для этого покупать мертвые души? Если же покупать мертвые души, так зачем увозить губернаторскую дочку?» и т.д. Поскольку части примирить не удастся, мысль устремляется на обособленное развитие каждой из них, что и выразилось в направлении интересов противоборствующих «партий»: «Мужская партия... обратила внимание на мертвые души. Женская занялась исключительно похищением губернаторской дочки».

Характерно еще то, что процесс мифотворчества развивается по внешним ассоциациям. Природа ассоциаций, коль речь идет о мертвых душах, очевидна: все связанное с убийствами и смертью. Поэтому

воображение чиновников, подхлестываемое страхом, услужливо воскрешает в памяти разнообразные факты несчастных случаев и должностных преступлений: инспектор лечебной управы подумал, не разумеются ли под мертвыми душами «больные, умершие в значительном количестве в лазаретах и в других местах»; другие заподозрили, нет ли тут намека «на скоропостижно погребенные тела, вследствие двух не так давно случившихся событий» и т.д.

Словом, с развитием мифа, распространением версий расширяется «зона смерти»; читателю открываются все новые и новые факты; путешествие по «царству мертвых» продолжается...

Но развиваясь путем внешних ассоциаций, миф оставляет в стороне суть происходящих событий, не «вдумывается» в них, не в состоянии в них проникнуть (только одному человеку, председателю палаты, пришло на ум, «а что если души, купленные Чичиковым, в самом деле мертвые»; но на этом его догадки оборвались). Наоборот, чем дальше от истины, тем миф самоувереннее, живописнее, богаче подробностями, как бы ручающимися за его достоверность.

И вот с этой точки зрения, на пути отступления от истины «Повесть о капитане Копейкине» образует высший пик: другие версии, хотя и искаженно, но отражали какие-то действительные поступки и особенности Чичикова: его аферу с мертвыми душами или интерес к губернаторской дочке; «повесть» же не только порывает с заданной мифу темой (повторяем, что в «повести» о мертвых душах ни слова), но даже пренебрегает внешней идентичностью героя мифа, «ведь капитан Копейкин... без руки и ноги, а у Чичикова...».

Таким образом, «Повесть о капитане Копейкине» увенчивает ту смысловую линию поэмы, которую автор определял как «кутерьма, сутолока, сбивчивость», а критик Шевырев называл «демоном путаницы»: «Как будто сам демон путаницы и глупости носится над всем городом и всех сливает в одно: здесь... не один какой-нибудь дурак, не одна какая-нибудь глупость, но целый мир бессмыслицы, воплощенный в полную городскую массу».

И надо добавить: не только «городскую массу» и не только «общероссийскую». От событий, происходивших в русском губернском городе NN и его окрестностях, Гоголь перебрасывает мостик к явлениям мировой истории: «“Но это, однако ж, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело!” Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях... Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки... И во всемирной летописи человечества много есть целых столетий, которые, казалось бы, вычеркнул и уничтожил как ненужные...»

Мы говорили, что у гоголевского образа «мертвых душ» есть и такая грань: владычество путаницы, пустой формы, пустоты «бес-

смыслицы». Значит, и по этой грани «Повесть о капитане Копейкине» крепко соединена с остальным текстом поэмы.

5

Возможно, что мысль написать «Повесть о капитане Копейкине» Гоголю подсказали народные песни о разбойнике Копейкине, погибающем в чужой стороне.

Вот в сокращении одна из песен, записанных в городе Сызрани бывшей Симбирской губернии:

Собирается вор Копейкин
На славном на устье Карастане.
Он со вечера вор Копейкин спать ложился,
Ко полуночи вор Копейкин подымался...
.....
На восточну сторонушку Богу молился:
«Вставайте-ка, братцы полюбовны!
Не хорош-то мне, братцы, сон привидился:
Будто я, добрый молодец, хожу по край морю,
Я правую ногою оступился,
За крепкое деревце ухватился»...
.....
Не люгая тут змеюшка прошипела,
Свинцовая тут пулюшка пролетела.

Этот текст в числе других песен о Копейкине опубликовал уже после смерти Гоголя фольклорист П. Безонов (в книге: Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 10. М., 1874)¹. В кратком предисловии к циклу издатель писал: «...Предлежащие образцы чрезвычайно любопытны еще в том отношении, что, вместе с преданиями, их окружающими, породили под пером Гоголя знаменитый рассказ о проделках необыкновенного Копейкина, в “Мертвых душах”: герой является там без ноги именно оттого, что по песням оступился ногою (то левою, то правую) и повредил ее; после неудач в Петербурге появился он атаманом в Рязанских лесах...»

Безонов ссылается далее на свидетельство самого Гоголя: «...Мы помним лично слышанные живые рассказы Гоголя на вечере у Дм. Н. С-ва». Речь идет о помещике, бывшем дипломате Дмитрие Николаевиче Свербееве, на московской квартире которого бывал Гоголь².

¹ В свою очередь П. Киреевский получил песни о Копейкине от Н. М. Языкова. В письме от 21 февраля 1834 г. Киреевский просил своего корреспондента: «Напиши, пожалуйста, если помнишь, в каких уездах и селах собираемы были песни, тобою присланные. Да не можешь ли объяснить мне... кто и когда был *вор Копейкин?*..»

² На близость гоголевской повести к народным песням о Копейкине впервые обратила внимание в 1934 г. Е. С. Смирнова-Чикина.

Возможно, народными песнями подсказаны Гоголю и имя персонажа и сам факт его «разбойничества». Поэтому-то Гоголь и опасался, что цензура придерется к имени «Копейкин»: видимо, этот фольклорный образ был довольно известен.

Имя героя важно Гоголю еще потому, что в соответствии с своим скрытым значением, с этимологией, подсказывало ассоциации бешабашной удалы и дерзости: вспомним ходячее выражение: жизнь — копейка. В черновой редакции «повести», кстати, это выражение обыгрывалось: «...Все это привыкло, знаете, к распускной жизни, всякому *жизнь — копейка*, забубенная везде жизнь, хоть трава не расти...»

Но совершил бы большую ошибку тот, кто на этом основании преувеличил бы сходство «Повести о капитане Копейкине» с циклом народных песен. Издатель этого цикла выразился очень неудачно, говоря, что гоголевский Копейкин «является... без ноги именно оттого, что по песням оступился ногою...». Если имеется в виду, что фольклорный образ подсказал Гоголю такую подробность, это возможно. Если же говорится о причине, о художественной мотивировке события, то несхожесть песни и гоголевской «повести» очевидна. Капитан Копейкин ведь не «оступался». У его хромоты есть вполне реальная, не носящая никакого символического оттенка мотивировка: «под Красным ли или под Лейпцигом... ему оторвало руку и ногу».

Я уже не говорю о других особенностях «Повести о капитане Копейкине», которых нет в народной песне: о жестокости и черствости власть имущих, о теме омертвевшей души, о тоне простодушной похвалы-издевки, о «демоине путаницы» — словом, обо всем, что не только делает гоголевскую «повесть» оригинальным произведением, но и органично, нерасторжимо скрепляет ее с остальным текстом «Мертвых душ».

Глава девятая

Почему Чичиков окаменел при встрече с губернаторской дочкой

1

Вспомним, когда и при каких обстоятельствах встречается Чичиков губернаторскую дочку.

Это происходит в пятой главе. Чичиков едва вырвался из лап Ноздрева и еще полон неприятных воспоминаний и ощущений. Недобрый словом поминает Ноздрева и кучер Селифан: не накормил толком коней, не дал овса. Казалось, и кони «думали невыгодно об Ноздрева». Словом, скучная проза мелочей, вереница «печалей», из которых, как говорит Гоголь, «плетется жизнь наша».

Через некоторое время новая неприятность. Чичиковская бричка столкнулась и перепуталась постромками со встречной коляской. Начинаются длинные и утомительные попытки распутывания с участием бестолковых дяди Миня и дяди Митя.

И вот посреди неприятных мелочей, сутолоки, канители нашему герою явилось нечто необычное. Он увидел сидевших в коляске двух женщин. «Одна была уже старуха, другая молоденькая, шестнадцатилетняя, с золотистыми волосами, весьма ловко и мило приглаженными на небольшой головке. Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какую-то прозрачную белизною, когда свежее, только что снесенное оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца; ее тоненькие ушки также сквозили, рдея проникавшим их теплым светом. При этом испуг в открытых, оставившихся устах, на глазах слезы — все это в ней было так мило, что герой наш глядел на нее несколько минут, не обращая никакого внимания на происшедшую кутерьму между лошаадьми и кучерами».

Вначале обратим внимание на портрет незнакомки. Юность, молодость являются в сопровождении старости (другая «была уже старуха») — знаменательный для Гоголя контраст!

Старость всегда означала в его поэтике высшую форму бесчувственности, безжизненности. Помните, в конце «Сорочинской ярмарки» в описании ликующего танца вдруг возникает странно диссонирующая нота: «Все неслось. Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком». В «Мертвых душах» этот смысл «старости», ее противопоставление молодости еще значимее: ведь *омертвление* души, как мы выяснили, одна из главных тем поэмы.

Что же касается юной незнакомки, то вся символика ее описания, все краски имеют одну легко различимую направленность. Сравнение с только что снесенным яичком: яичко — это ведь начало жизни, даже еще не жизнь, а ее зародыш. Преобладание одного, белого цвета — цвета невинности, дня, начала. Соприкосновение с лучами солнца, источником и двигателем жизни. И наконец, полная пронцаемость, прозрачность — для лучей, для света, для взгляда, — так контрастирующая с затвердевшей корою старческой неподвижности и одеревенелости.

Какой же была на все это реакция Чичикова? Необычной, неожиданной для такого прозаического, расчетливого человека: он задумался, позабыл про все окружающее.

Рассказчик объясняет это так: «Везде, где бы ни было в жизни, среди ли черствых, шероховато-бедных и неопратно-плеснеющих низменных рядов ее, или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде *хоть раз* встретится на пути человеку явле-

ные, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле, которое *хоть раз* пробудит в нем чувство, не похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь».

Значит, это какое-то исключительное, минутное переживание, которое выпадает человеку раз в жизни.

Тем не менее Гоголь старательно отделяет реакцию Чичикова от реакции другого человека, случись ему оказаться в подобном положении: «Попадись на ту пору вместо Чичикова какой-нибудь двадцатилетний юноша, гусар ли он, студент ли он или просто только что начавший жизненное поприще, и Боже! чего бы не проснулось, не зашевелилось, не заговорило в нем! Долго бы стоял он бесчувственно на одном месте, вперивши бессмысленно очи в даль, позабыв и дорожку, и все ожидающие впереди выговоры, и распеканья за промедление, позабыв и себя, и службу, и мир, и все, что ни есть в мире».

Заметим для будущих наших выводов: последние строки этого отрывка рассказывают, как человек застывает, окаменевает при взгляде на чудесную незнакомку. Но, увы, это не Чичиков окаменеет. Это другой, лишь начинающий свою жизнь...

Размышления же Чичикова («человека уже средних лет и осмотрительно-охлажденного характера») после встречи с блондинкой приняли иное направление; в них было немало прозаического и даже пошловатого: «Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек. Это бы могло составить, так сказать, счастье порядочного человека».

И все же... и все же Чичикову почувствовалось и подумалось в эту минуту нечто такое, что было непохоже на него. «Но ведь что, главное, в ней хорошо? — размышляет Чичиков о блондинке. — Хорошо то, что она сейчас только, как видно, выпущена из какого-нибудь пансиона или института; что в ней, как говорится, нет еще ничего бабьего, то есть именно того, что у них есть самого неприятного. Она теперь как дитя; все в ней просто: она скажет, что ей вздумается, засмеется, где захочет засмеяться». Чичиков подметил и определил — разумеется, в доступных ему понятиях, — в чем обаяние незнакомки: в свежести, в невинности, в незатронутости жизненной пошлостью.

«Скоро, однако ж, показавшаяся деревня Собакевича рассеяла его мысли и заставила его обратиться к своему постоянному предмету», то есть к приобретению «мертвых душ». Это значит, что необычное для Чичикова, праздничное настроение растаяло и, говоря словами Гоголя, «вновь пошла по-будничному шеголять перед ним жизнь».

Однако Чичикову суждено было во второй раз пережить эти ощущения. И притом острее, по-новому.

2

Восьмая глава. Бал у губернатора. Чичиков, возведенный общественным мнением в «миллионщики», утопает в блаженстве почита-

ния и славы. Снова пестрая вязь мелочей (только эффектных, ярких), из которых «плетется жизнь наша».

И вдруг перед Чичиковым предстала знакомая блондинка.

Вначале обратим внимание на ее портрет. Чичиков увидел «свеженькую блондинку, с тоненькими, стройными чертами лица, с остреньким подбородком, с очаровательно круглившимся овалом лица, какое художник взял бы в образец для мадонны и какое только редким случаем попадает на Руси, где любит все оказаться в широком размере, все, что ни есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги...».

Портрет этот усилен тем, что через каких-нибудь две-три страницы повторен, дан в связи с позднейшими воспоминаниями Чичикова. Из мглистой, неясной картины бала отчетливо вспоминалась ему блондинка, «ее овально-круглившееся личико, ее тоненький, тоненький стан, какой бывает у институтки в первые месяцы после выпуска, ее белое, почти простое платьице, легко и ловко обхватившее во всех местах молоденькие стройные члены, которые означались в каких-то чистых линиях. Казалось, она вся походила на какую-то игрушку, отчетливо выточенную из слоновой кости; она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы».

Знакомые черты, знакомая символика! То же преобладание белого цвета; та же овально-круглящаяся линия, словно абрис «свеженького яичка»; та же полная проницаемость и прозрачность.

Но что-то звучит в этом описании теплее и возвышеннее. Может быть, чуть прикрытый намек на хрупкость — хрупкость красоты в этой жизни: девушка уподоблена выточенной из слоновой кости игрушке; а перед этим был оттенен ее «тоненький, тоненький стан» (не переломится ли?). А может быть, более резкое, чем в прежнем описании, отъединение красавицы от всего окружающего («редким случаем» попадают такие лица; «она только одна... выходила прозрачною из толпы»). А может быть, промелькнувший облик мадонны... Хотя это не полное сравнение с мадонной — сказано осторожнее (лицо, «какое художник взял бы в образец для мадонны»), но уже возможность подобных ассоциаций освящала, в глазах Гоголя, чистоту и исключительность девушки особым смыслом.

Обратим также внимание на то, что зафиксирован самый момент что ли появления красавицы, отделения ее от «толпы»: «белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы». За этой фразой невольно оживает фон мифологического образа: выходящей из пены морской богини красоты Афродиты...¹

¹ Развитие какого-нибудь образа на фоне другого образа не означает их отождествления, уравнения. Наоборот, новый образ, новый стилистический оборот и т.д. обычно переосмысливает традиционный образ, используя и изменяя его смысловые оттенки.

В то же время в этом портрете удержаны черты совсем не романтические, но почти вседневные, бытовые. «Свеженькая блондинка», «остренький подбородок», «простое платьице» — так ведь скажешь не о божественной красавице, а о молоденькой девушке, институтке, может быть провинциалке.

А какой была на этот раз реакция Чичикова? «Чичиков так смеялся, что не мог произнести ни одного толкового слова и пробормотал черт знает что такое, чего бы уж никак не сказал ни Гремин, ни Звонский, ни Лидин».

Модные фразеры, ловкие шеголи, которых любила изображать романтическая повесть, не терялись в подобных ситуациях и умели изъясняться с красавицами галантно и афористично. Но много ли было за подобными словами истинного чувства? Одно из названных Гоголем имен — Гремин — ведет к герою популярной в то время повести Марлинского «Испытание». Как раз о способе изъяснения этого Гремина Белинский писал: «Боже мой, сколько в его словах претензий на остроумие... и это ли язык чувства, весь склеенный из азбучных афоризмов, ходячих сентенций и острот, вычитанных из плохих романов! Какая в разговоре Гремина бессердечность, холодность! Какое отсутствие всякой естественности!»

Выходит, что немота Чичикова выше потока красноречия Греминных: в ней есть доля истинного переживания.

Рассказчик, как и в первый раз, предостерегает: не преувеличивайте силу переживаний Чичикова — «Нельзя сказать, наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, даже сомнительно, чтобы господа такого рода... способны были к любви». Но и предостерегая, рассказчик всемерно настаивает на необычности этого чувства, приоткрывшего в себе что-то неожиданное и для него и, тем более, для самого персонажа: «но... при всем том здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить: ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали...» Словно какая-то сила вырвала «на несколько минут» Чичикова из будничного мельтешения, из потока пошлости и прозы, с которыми он был слит каждой клеткой своего существа. Заметим еще одну подробность: «как он сам *потом* сознавался». Значит, этой встрече суждено было запомниться Чичикову? Играть какую-то роль в последующих событиях его жизни?.. Прочтем еще одно место:

«Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов; но слово поэт будет уже слишком. По крайней мере, он почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром». Вы видите, как Гоголь осторожен, как он постоянно одергивает, уточняет самого себя: смущение, но не «чувство любви», похож на «поэта», но не «поэт»... И все же какое необычно высокое переживание для пошлого

Чичикова! И насколько оно уже сильнее его реакции при первой встрече с незнакомкой!

Там, мы помним, Чичиков решительно противопоставлялся юноше, попади тот в подобное положение. Здесь в Чичикове подмечено нечто похожее на волнение молодой крови. Там не могло быть и речи о сходстве Чичикова с «гусаром». Здесь наш герой почувствовал себя «чуть-чуть не гусаром», что, кстати, не ускользнуло от внимания молодого Чернышевского. В своем дневнике будущий критик сделал пометку: «Дивился глубокому взгляду Гоголя на Чичикова, как он видит поэтическое или гусарское движение его души».

Наконец, при первой встрече подчеркнуто, что не Чичиков, а другой, «только что начавший жизненное поприще», недвижно застыл бы при взгляде на красавицу: «Долго бы стоял он бесчувственно на одном месте, вперивши бессмысленно очи в даль...» и т.д. А теперь? Теперь испытать подобное пришлось Чичикову: «...невзначай поднявши глаза, остановился вдруг, *будто оглушенный ударом*».

3

Почему же Чичиков окаменел при встрече с губернаторской дочкой? Для ответа на этот вопрос нужно выяснить, что означает у Гоголя окаменение вообще.

В гоголевских произведениях подобные ситуации встречаются очень часто. Многие его персонажи застывают, окаменевают, лишаются способности говорить и т.д. Обычно это случается в такие минуты, когда действие достигает высшей кульминационной точки.

Легко вспомнить пример такого рода окаменения — «немую сцену» «Ревизора». В этой сцене участвуют все персонажи, находящиеся на сцене; «вся группа, — как указывает авторская ремарка, — вдруг переменявши положение, остается в окаменении».

Но помимо большой «немой сцены», у Гоголя можно встретить массу маленьких «немых сцен», в которых окаменевают три, два, а иногда и один персонаж. Какие же значения передают обычно гоголевские «немые сцены», ситуации окаменения?

В повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», близких к фольклорной основе, персонажи часто окаменевают при столкновении с непонятной, сверхъестественной силой. В «Сорочинской ярмарке», в тот момент, когда в окно выставилась «страшная свиная рожа... поводя очами, как будто спрашивая: “А что вы тут делаете, добрые люди?”» — с персонажами происходит следующее: «Ужас оковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались недвижимыми на воздухе». Люди поражены страшным ударом, так как они не могут объяснить себе происходящего и так как в обличье этих фантастических сил в земную жизнь вторгается злое начало.

Но во многих произведениях Гоголя, особенно в более поздних, фантастические силы уходят из игры, однако «немые сцены» по-прежнему встречаются. Приведем только несколько примеров из «Мертвых душ».

Во второй главе, когда Чичиков сообщает Манилову о своем желании «приобрести мертвых»: «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 приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала».

В девятой главе, когда дама приятная во всех отношениях сообщила, что Чичиков «хочет увезти губернаторскую дочку»: «Это заключение, точно, было никак неожиданно и во всех отношениях необыкновенно. Приятная дама, услышав это, так и окаменела на месте...»

В той же главе, несколько позже, когда обе дамы отправились «бунтовать город», то есть оделять всех своей новообретенной новостью: «Всякой, как баран, остановился, выпучив глаза...»

Хотя мы не можем сейчас подробно разбирать эти и многие другие примеры, но ясно одно: и в данном случае персонажи поражены какой-то очень важной для них, непонятной новостью. И в данном случае взгляду открывается, как говорил Гоголь, «кутерьма, сутолока, сбивчивость...».

Похоже ли окаменение Чичикова на эти случаи? В какой-то мере похоже. И Чичикова поражает необычайное событие, как бы захватывающая его врасплох, сминая привычное течение мыслей и чувств. Но факт этот сам по себе уже иной, чем, скажем, та новость, которую услышали Манилов или «приятная дама».

Чтобы понять это место, необходимо сказать еще об одном значении гоголевских «немых сцен». Ярче всего оно отразилось в повести «Рим».

В «Риме» рассказывается о замечательной красавице итальянке Аннунциате. И вот какое действие производит ее красота на других: «...Повстречав ее, останавливаются как вкопанные: и шеголь миненте¹ с цветком за шляпой, издавши невольное восклицание; и англичанин в гороховом макинтоше, показав вопросительный знак на неподвижном лице своем; и художник с вандиковской бородкой², долее всех остановившийся на одном месте...»

Таково в полном смысле слова *поражающее* действие красоты. Ведь красота открывает простым смертным высшее чудо гармонии и со-

¹ *Миненте* (ит. *minente*, *eminente*) — благородный, знатный, дворянин.

² Остроконечная бородка, как на портрете голландского художника Ван-Дейка (1599–1641).

вершенства и, следовательно, сопричастна таким понятиям, как благо, человеколюбие. Не забудем, что в представлении Гоголя женская красота отмечена высшей божественной силой, что она противостоит всему мелочному, корыстному, пошлому и что ее воздействию особенно подвержены люди душевно чуткие, впечатлительные, чистые. Таков художник из повести «Рим».

Чичиков, конечно, не художник («не поэт», — говорит Гоголь). Его переживание несравнимо слабее и мельче. Кроме того, это редкие, исключительные минуты его жизни. Но характерно уже то, что они были. Для Ноздрева или для Собакевича немыслимы исключения, а для Чичикова они возможны. И им, судя по всему, отводится в поэме особое место. Почему? Ответ на этот вопрос заключен в особенностях обрисовки главных персонажей и в той роли, которую Гоголь предназначал им играть в дальнейшем развитии поэмы.

4

И Чичиков, и Ноздрев, и Собакевич, и десятки других персонажей — это все разные лики жизненной пошлости, воплощение «характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью». С этой точки зрения у Чичикова нет никаких отличий от других героев. Но в самой основе, в самой, так сказать, структуре этого характера Гоголем положены некоторые иные начала.

Заметили ли вы, что у большинства персонажей поэмы нет прошлого? О прошлом Коробочки сообщается лишь то, что у нее был муж, который любил, когда ему чесали пятки. О прошлом Собакевича не известно ничего, кроме того, что его отец отличался отменным здоровьем и один хаживал на медведя. «Ноздрев в тридцать пять лет был *таков же совершенно*, каким он был в осьмнадцать и в двадцать». Манилов, упоминается вскользь, служил в армии, где «считался скромнейшим и образованнейшим офицером», то есть тем же Маниловым. Было ли у них детство, отрочество? Конечно, было. Учились ли они чему? Вероятно, учились. Но обо всем этом нам не сообщается, словно это не имеет прямого отношения к делу. Были ли в их жизни какие-нибудь запоминающиеся события, яркие переживания? Едва ли. Во всяком случае, и об этом не сообщается ничего.

Иное дело — Чичиков. Его «кисло-неприятное» детство; первые уроки бережливости, преподанные отцом; годы учения, годы службы в «казенной палате» и на таможне — словом, вся его прошлая жизнь проходит перед нами. Вплоть до той минуты, когда Чичикова осенила мысль о приобретении «мертвых душ», то есть почти до начала действия поэмы.

С этим связано и другое различие. Подавляющее большинство героев поэмы, подобно Манилову или Ноздреву (о чем мы только что говорили), не знает никаких изменений. Нам неизвестно, когда и при

каких жизненных обстоятельствах возникли те черты, которые составляют их физиономию. Словно таковыми их произвела на свет мать-природа. Произвела раз и навсегда.

Иное дело — Чичиков. Его характер развернут перед нами в биографию. Мы видим, как постепенно, от одного события к другому, развивается и растет в нем страшный червь наживы и хищничества.

Еще одно отличие. Большинство персонажей поэмы живет и действует почти инстинктивно, безотчетно. Что они думают по поводу своих поступков и думают ли что-нибудь вообще, нам, как правило, не сообщается.

Иное дело — Чичиков. Интересно следующее место. После одной из своих неудач — увольнения с таможни за контрабанду — Чичиков размышляет: «Почему ж я? Зачем на меня обрушилась беда? Кто ж зевает теперь на должности? — все приобретают. Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру... За что же другие благоденствуют, и почему должен я пропасть червем?.. И что скажут потом мои дети? “Вот”, скажут, “отец, скотина, не оставил нам никакого состояния!”»

Перед нами цепь моральных доводов самого разного свойства: и кивок в сторону других (другие не лучше!), и самооправдание (не делал никому во вред, брал «от избытков»), и даже угрызения совести. Последнее особенно любопытно своей наивной перетасовкой всех моральных норм: Чичиков мучается не тем, что преступил закон, а тем, что сделал это неудачно и не скопил «состояния».

Но как бы то ни было, это все — размышления, сопровождающие поступки Чичикова, своего рода попытка уяснить их, дать себе в них отчет. У других персонажей поэмы подобного не встретишь. Им свойственно поступать как существам более низкой духовной организации, чуть ли не как животным.

И наконец, еще одно, совсем неожиданное отличие. «Страсть» Чичикова, овладевший им порок в определенном смысле уже, чем у других персонажей. Попробуйте определить в двух словах, в чем особенность Ноздрева, — едва ли вам это удастся. Ноздрев хвастлив и каверзен, «разбитной малый» и тонкий плут... Никак нельзя одним определением обозначить этот характер, и Гоголь не дает такого определения. Его фраза, что Ноздрев «был в некотором роде исторический человек», — не определение: эта фраза во многом ироническая и иносказательная, не прямая.

А вот Чичикову автор находит возможным дать определение. «Справедливее всего назвать его: хозяин, *приобретатель*. Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет даст название *не очень чистых*». Разумеется, и Чичиков очень сложен, гораздо сложнее и Ноздрева и любого другого персонажа поэмы. И его характер одним определением не исчерпаешь. Чичиков вкрадчив, лжив; когда нужно, высокомерен, упорен, настойчив... да мало ли что еще можно

сказать об этом удивительно многоликом и гибком человеке. Но все же его главную страсть или, как говорил Гоголь, «задор» можно обозначить довольно определенно — «приобретатель».

Из всех других персонажей первого тома поэмы только один строится на тех же основах, что Чичиков. Это — Плюшкин.

И у него есть прошлое: когда-то он был нормальным человеком, рачительным хозяином, отцом и семьянином. И его характер развернут перед нами в постепенных изменениях и развитии губительной страсти. И сама страсть его более определенная и в этом смысле более узкая. Правда, Гоголь ее специально не определяет, но мы-то без труда можем это сделать, произнеся лишь одно слово: скупость.

В статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» (вошла в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», 1847) Гоголь призывал поэта Языкова осудить в современном человеке постепенное обмеление души и бесчувствие — и при этом он вспоминал пример Плюшкина. «Завопи воплем и выставь ему [читателю] ведьму старость, к нему идущую, которая вся из железа, перед которой железо есть милосердие, которая ни крохи чувства не отдает назад и обратно. О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома “Мертв<ых> душ”!»

По-видимому, Плюшкин должен был произнести горькие слова сожаления и раскаяния.

Но вернемся к Чичикову. Может быть, то, что мы сказали, делает его лучше остальных персонажей поэмы? Конечно, нет. Ведь он мог бы быть и другим человеком, его действия сопряжены с определенным осознанием, размышлением, и он далеко не так примитивен. И значит, с него и спрос другой.

Теперь нам будет понятно замечание молодого Чернышевского о Чичикове: «это характер самый трудный».

Но как раз трудностью и сложностью Чичикова предопределено не только его центральное место в первом томе поэмы, но и его предполагаемый жизненный путь в последующих томах. Я говорю о замысле Гоголя провести Чичикова через искушение собственничества, через жизненную грязь и мерзость к нравственному возрождению. Выполним был такой замысел или нет, но Ноздрев или Коробочка едва ли подошли бы писателю для этой роли.

А Чичиков подошел. Ведь, имея за спиною прошлое, он мог иметь и будущее. Развиваясь во времени, он способен претерпевать изменения. Да и сосредоточенность Чичикова на одной «идее», определенность страсти облегчили бы исправление. Легче освобождаться от определенного «порока» (собственничества, например), чем от порочности вообще. Что, например, нужно сделать Собакевичу, чтобы измениться? Стать менее прижимистым? Более обходительным?.. Что ни придумывай, а путь исправления никак не вяжется с обликом этого персонажа.

Словно этот характер не достиг еще той определенности, того сравнительно высокого уровня, с которого становится видна перспектива в будущее.

Гоголь в первом томе поэмы намекнул на будущее перерождение Чичикова и на тот назидательный урок, который получает в связи с этим его «страсть» — приобретательство. «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес».

Не следует думать, что Гоголь в следующих томах — втором и третьем — готовил своему герою гладкий путь возрождения. Гоголь прекрасно видел, сколько зла и противоречий заключено в природе человека, насколько далек он от предполагаемого идеального образа. И во втором томе поэмы, как можно судить по сохранившимся главам, жизненный путь Чичикова — это новые преступления и срывы: Чичиков подделывает завещание, попадает в тюрьму... Но уже звучит в нем и другой голос.

Вот одно характерное место. В тюрьме после поучения добродетельного откупщика Муразова на Чичикова нахлынули необычные чувства. «Что-то странное, какие-то неведомые дотоле, неизвестные чувства, ему необъяснимые, пришли к нему. Как будто хотело в нем что-то пробудиться, что-то подавленное из детства суровым, мертвым поученьем, бесприветностью скучного детства, пустынностью родного жилища, бессемейным одиночеством, нищетой и бедностью первоначальных впечатлений и как будто то, что было подавлено суровым взглядом судьбы, *взглянувшей на него скучно, сквозь какое-то мутно-занесенное зимней вьюгой окно*, хотело вырваться на волю».

Двойка соотнесены эти строки с первым томом поэмы. «...Жизнь при начале взглянула на него как-то кисло-неприятно, сквозь какое-то мутное, занесенное снегом окошко». — читали мы о Чичикове в одиннадцатой главе, в начале его пути. И теперь писатель воскрешает в нашей памяти этот образ. Вот как далеко простерлось гнетущее влияние судьбы: на всю жизнь Чичикова, до самых зрелых лет.

А начало этого отрывка, самая первая его фраза («что-то странное, какие-то неведомые дотоле, неизвестные чувства...»), ведет нас в обратном направлении — от нынешнего необычного чувства Чичикова к его проблескам, которые мелькали еще в первом томе. «...Здесь было что-то такое странное, что-то в таком роде, что он сам не мог себе объяснить». Это сказано о переживании Чичикова при встрече с блондинкой.

Как дальние предвестия будущего возрождения сверкают в первом томе необычные минуты в жизнеописании Чичикова, его способность откликаться на женскую красоту.

Вот почему Чичиков окаменел при встрече с блондинкой.

Все это позволяет глубже взглянуть на внутреннюю историю поэмы. Выло бы неверно думать, что Гоголь лишь после окончания первого тома пришел к мысли об исправлении Чичикова. Нет, эта мысль почти современна замыслу поэмы, по крайней мере, она явилась еще в разгар работы над первым томом. Уже тогда, говоря современным языком, Гоголь «заложил» эту идею в состав поэмы, и она стала активно участвовать в формировании ее поэтики. Участвовать таким образом, что надежды на духовное возрождение писатель стал связывать не с кем другим, как с пошлым, низким человеком. Но, конечно, это были пока только предпосылки будущего хода событий.

Исправиться же Чичиков должен был уже к самому концу повествования — в третьем томе. И не один: нам уже известно, что писатель намеревался привести к возрождению (или скажем осторожнее: к порогу возрождения, раскаяния) еще одного персонажа первого тома — Плюшкина. Это намерение не покажется странным после того, что мы говорили о сходстве Плюшкина с Чичиковым.

Но как искусно ни подготавливал Гоголь будущую судьбу своих персонажей, какие глубины сердцеведения при этом ни обнаруживал, их исправление давалось ему с трудом. Ведь оно зависело не только от художнической воли Гоголя, но и от объективного материала. «Много, слишком много обещано, — писал Белинский после выхода первого тома, — так много, что негде и взять того, чем заполнить обещание, потому что того и нет еще на свете».

Против Гоголя тут была сама жизнь. Да еще его талант, бескомпромиссно последовательный и верный правде.

...Однако продолжим разговор о первом томе поэмы. Обратимся к ее стилю, к значению конкретных слов, к их видоизменениям и повторениям.

Глава десятая

Почему Гоголь повторяет сходные по значению слова

1

Прежде всего заметим, что приведенная в начале этой книги фраза из первой главы «Мертвых душ» («почтмейстер... выразил на *лице* своем мыслящую *физиономию*...») — не единственный у Гоголя случай словесного повторения, которое кажется совершенно излишним.

Вот еще пример из следующей главы поэмы: Манилов, высказав сомнение относительно соответствия предприятия Чичикова «гражданским постановлениям и дальнейшим видам России», сделал «та-

кое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на *человеческом* лице...». Но какое же еще может быть лицо, как не человеческое? Недаром же в знакомом нам словаре Владимира Даля специально отмечено, что «лицо» применительно к животному звучит «редко».

Повторяемость или, как еще говорят, тавтологичность гоголевских слов и выражений (как мы увидим, мнимая) — свидетельство тонкой стилистической игры, построенной на природе самого языкового материала, его нарочитой сложности и двусмысленности. Присмотримся для начала к самому слову «лицо», вслушаемся в его звучание, представим себе те ассоциации, которое оно вызывает. И тогда нам откроется нечто неожиданное и странное, — такое явление называют парадоксом.

Дело в том, что слово *лицо* изначально обозначает нечто определенное, личное, даже личностное и, разумеется, сугубо человеческое. Между тем в самой грамматической фактуре этого слова заложена некая безличность и что ли стертость. Прежде всего это средний род, некая промежуточность и гермафродитизм (ни то ни се, говоря словами Гоголя); затем хорошо ощутимы ассоциации с кольцом (лицо и кольцо — часто встречающаяся в стихах рифма) и с яйцом, то есть некая округлость, гладкость, законченность. Конечно, все это лишь предпосылки смысла, которые могут быть погашены или даже обращены в свою противоположность. Но что касается Гоголя, то он виртуозно воспользовался предоставленными возможностями.

Присмотримся к лицам гоголевских персонажей. Как правило, лицо не имеет ярких или хотя бы обращающих на себя внимание свойств. Лица же без свойств различимы лишь объемом, массой. Поэтому «полнота» и «толщина» — излюбленные и часто единственные определения лица.

В «Ревизоре» Сквозник-Дмухановский с усилием вспоминает интересующего его учителя: «...Вот этот, что имеет *толстое* лицо... не вспомню его фамилию...» В «Тарасе Бульбе» Андрий видит, что вместо красавицы-полячки «выглядывало из окон какое-то *толстое* лицо». О приказчике в «Мертвых душах»: «Лицо его глядело какою-то *пухлой полнотою*». Здесь же, в связи с дорожными впечатлениями Чичикова, сказано: «Бабы с *толстыми лицами*... смотрели из верхних окон, из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья». Толстое лицо — в одном ряду с мордой теленка или свиньи, причем незрячей, слепой мордой, не имеющей глаз!

Кроме того, бывают лица глупые. В гоголевской комедии «Женитьба» один из героев, Кочкарев, говорит другому, Подколесину: «Ну, взгляни в зеркало, что ты там видишь? *Глупое* лицо — больше ничего». Еще бывают лица, напоминающие лепешку. Так, в «Мертвых душах» зеркало в трактире показывало «вместо двух четыре глаза, и вместо лица какою-то *лепешку*». И т.д.

В лице же говорящая деталь, своего рода визитная карточка лица — скажем, не глаза, а подбородок. Почему? Потому что своей формой он дублирует и усиливает округлость лица. Так Чичиков в своем лице «привлекательнее всего находил подбородок», не уставая его нахваливать приятелям: «Вот, посмотри, говорил он обыкновенно, поглаживая его рукою: какой у меня подбородок: *совсем круглый!*»

Еще характерный пример из «Мертвых душ»: «Лица у них [чиновников] были полные и круглые, на иных были даже бородавки, кое-кто был и рябоват...» Усилительной частицей *даже* бородавки и рябизна вводятся как самые значительные и единственные приметы лица.

В описании лица Гоголь применяет и свой излюбленный прием сближения явлений разных планов — человеческого и, так сказать, животного. Таково сравнение в «Записках сумасшедшего» камер-юнкерского лица с мордочкой собаки — Трезора: «Небо! какая разница!.. У камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто он обвязал его черным платком; а у Трезора мордочка тоненькая, и на самом лбу белая лысинка». «Разница», как видим, — в пользу Трезора, ибо его мордочка более «индивидуализирована», в буквальном смысле «утончена» («тоненькая», а не «широкая») и снабжена оригинальной приметой («белая лысинка»), в то время как у камер-юнкера ничего своего нет.

На этом фоне становится ясно, почему в описании Манилова понадобилось определение «*человеческое* лицо». Потому что лица животных ничуть не уступают человеческим, а порою и берут верх. Вспоминая крылатую фразу Баратынского «Лица необщим выраженьем», приходишь к выводу, что в гоголевском художественном мире лицо обычно фигурирует в противоположной функции — похожести, стертости. Перед нами — «лица *общее* выраженье».

Выделяются же лица не психическими движениями, не нюансами чувств, а физическими отклонениями — оспинами (учитель в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»), «рябинами» и «ухабинами» (повытчик в «Мертвых душах») и т.д. Лица служащих в палате чиновников (в тех же «Мертвых душах») — это окаменевшее буйство тестообразной массы: «У иных были лица точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому еще и треснула...»

Что же касается психических движений, то они буквально накладываются на лицо, *придаются* ему, как в сцене Чичиков перед зеркалом: «Целый час был посвящен только на одно рассматривание лица в зеркале. Пробовалось сообщить ему множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное, но с некоторой улыбкой...» и т.д.

Может случиться и так, что «выражения» *сообщаются*, следуют и от одного лица к другому, если импульс исходит от начальника; так

чиновники в «Мертвых душах» отвечают дружным смехом на его шутку, хотя и не расслышали «произнесенных им слов», и даже полицейский у дверей, «по неизменным законам отражения», означил «на лице своем какую-то улыбку, хотя эта улыбка более похоже на то, как бы кто-нибудь собирался чихнуть после крепкого табаку».

Словом, лицо само по себе ничего не выражает, не имеет никаких духовных свойств и психологической характерности. Это — *tabula rasa*, то есть «чистая доска», грунт для будущей картины, или, говоря словами Гоголя, «совершенно гладкое место». Выражение привносится со стороны, механически, если использовать современные понятия — методом наплыва.

Значит, в гоголевской фразе, с которой мы начали эту главу, нет никакого излишнего повторения, никакой тавтологии: на «лице» можно выразить и «физиономию» (мыслящую или какую другую).

2

У элементов лица есть своя иерархия. Если подбородок — его визитная карточка, то нос — некая высшая инстанция, ибо нос — «выдающаяся» часть лица, концентрированная и подчеркнутая телесность, к тому же еще с претензиями, с «амбицией» (подымать или задирать нос — надмеваться, зазнаваться, — сказано у Даля).

Отсюда неподражаемый комизм стилистической игры в повести «Нос», вроде такого случая: «*Нос* спрятал совершенно *лицо* свое в стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился». Нос в данном случае — это г. Нос, некто в ранге статского советника, служащий «по ученой части»; в него-то превратился исчезнувший нос майора Ковалева. Но сформулирована фраза таким хитрым образом, что лицо как часть тела оказывается в подчинении у носа как детали этой части, и эта деталь способна делать с ним, с лицом, все что захочет...

А глаза, человеческий взгляд? Я уже говорил (в главе шестой), что, будучи воплощением духовности, «зеркалом души», глаза оказываются излишними и поэтому в портретах многих гоголевских персонажей просто не упоминаются. Или же низводятся на другой уровень — механических или инстинктивных рефлексов, предметных свойств. Не буду умножать примеров: вы найдете их выше (в той же шестой главе).

3

В грамматической фактуре слова «лицо» заложен и другой парадокс, которым также не преминул воспользоваться Гоголь. Дело в том, что лицо — еще категория, так сказать, иерархическая, указывающая на положение человека в обществе, в общественном созна-

нии или официальном мнении. Мы говорим: *высокое* лицо, *почетное* лицо, *официальное* лицо и т.д. При этом и средний род и остальные отмеченные выше признаки слова создают предпосылки превращения его в знак что ли отвлеченной, абстрактной иерархичности, не зависящей от ее конкретного, человеческого воплощения.

Намек на эту метаморфозу дан уже в начале повести «Шинель»: Акакий Акакиевич снимает для себя копию с отношения, особенно если «бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь *новому или важному лицу*». «Важность» сама по себе уже достаточный признак лица. Вместе с новизной адресата она побуждает Акакия Акакиевича делать для себя копию на память. Другие же особенности документа: «красота слога» и, конечно, содержание — не обращают на себя его внимания...

Затем краска «важности» в гоголевской повести все более сгущается (до степени «значительности»), а само лицо становится все более абстрактным.

Давно замечено в научной литературе, что предвестием появления «значительного лица», к которому обратился Башмачкин по поводу украденной шинели, служит следующий эпизод. Когда портной Петрович предложил Акакию Акакиевичу пошить новую шинель, у того от испуга помутилось в глазах. «Он видел ясно одного только генерала с *заклеенным бумажкой лицом*, находившегося на крышке Петровичевой табакерки». Лицо без лица! И притом являемое *другим* персонажем — генералом с табакерки. Пример тонкого гоголевского двойничества, то есть такого явления, когда герои предстают в разных обликах, *удвояются*. И пример не единственный: когда портной явился к Башмачкину с готовой шинелью, «в *лице* его показалось выражение такое *значительное*, какое Акакий Акакиевич никогда еще не видывал». В облике Петровича тоже внезапно проглянуло «значительное лицо»...

Обычно «лицо» — в служебном, официальном аспекте — означало определенную должность и положение (ср. у Пушкина: «Цензор есть важное лицо в гос.<ударстве>, сан его имеет нечто священное»). У Гоголя «лицо», если оно «значительное», фигурирует независимо от любой конкретности, даже и начальственной — фигурирует как чистое обозначение иерархии. Поэтому излишни любые уточнения — не только имени и фамилии данного лица, но и места службы, должности и т.д. «Какая именно и в чем состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным». Значительность становится единственным осязаемым признаком, позволяющим соизмерять лица и видеть их различия и относительность — в других случаях, мы говорили, сходную функцию выполняет полнота: всегда ведь можно представить себе лицо более полное или менее полное.

Отсюда неподражаемый комизм гоголевских каламбуров: «Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался *значительным ли-*

цом, а до того времени он был *незначительным лицом*. Впрочем место его и теперь не почиталось *значительным* в сравнении с другими еще *значительнейшими*. Но всегда найдется такой круг людей, для которых *незначительное* в глазах прочих есть уже *значительное*» (в первом случае — курсив в оригинале). При такой словесной игре полна смысла и несочетаемость глагола с мужской формой окончания с существительным среднего рода: «значительное лицо недавно *сделался*», «значительное лицо *находился*» ... Значительность вступает в противоречие с признаками пола, перемещая своего обладателя на тот неопределенный, промежуточный, «бесполюй» уровень, где все измеряется лишь одним — степенью значительности.

В этом объяснение того факта, что соответствующие фразы и определения почти не поддаются переводу на иностранные языки. Скажем, в немецких изданиях «Шинели» значительное лицо фигурирует как «die hochstehende Persönlichkeit» (высокопоставленная личность), «der einflußreiche Mann» (влиятельный человек). В обоих случаях и существительное и прилагательное одного рода; в первом примере — женского, во втором — мужского.

А вот еще английский перевод — «The Important Personage» (важная персона). Тут вообще род не выявлен.

Но тем самым стираются все присущие среднему роду от слова «лицо» оттенки неопределенности, промежуточности и т.д.; сглаживается и имеющееся в русском оригинале нарочитое противоречие родов (в существительном и в глаголе).

Словом, мотив «лица» — составная часть гоголевского гротескно-го стиля, проявление гоголевского комизма. И все же поставить на этом точку нельзя. Как любой элемент его художественного мира, этот мотив движется, обрастая новыми значениями и связями.

4

Эпизод из восьмой главы «Мертвых душ»: встреча Чичикова на балу с губернаторской дочкой. Мы уже разбирали этот эпизод (в предыдущей главе) — добавим к сказанному еще несколько штрихов. Чичиков увидел «молоденькую шестнадцатилетнюю девицу, свеженькую блондинку, с тоненькими, стройными чертами лица, с остреньким подбородком, с очаровательно круглившимся овалом лица, какое художник взял бы в образец для мадонны и какое только редким случаем попадает на Руси, где любит все оказаться в широком размере, все что ни есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги...».

Все в этом портрете спорит с устоявшимся, привычным типажом. Подбородок, эта, мы говорили, визитная карточка лица, — «остренький», а не «круглый» (как у Чичикова). Черты лица — «тоненькие» и «стройные», не такие (это специально подчеркнуто), как случается на Руси, где лица — «в *широком* размере».

И ассоциации с яйцом, которые пробуждает «очаровательно круглившийся овал», даны не в том значении, в каком обычно выступают у Гоголя глупые, ничего не выражающие лица. Яйцо здесь — символ свежести, прозрачности, солнечности, начало жизни, ее зародыш. Что разовьется из этого зародыша, сказать трудно (Чичиков, например, полагает, что «из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь...»), но нельзя и не видеть многообещающих надежд, перспективы.

Между тем повествователь еще более повышает уровень ассоциаций и сравнений: «...лица, какое художник взял бы *в образец для мадонны...*» Но почему, кстати, не Богоматерь, а именно мадонна? Потому что Гоголю, хорошо знавшему итальянскую живопись, важен здесь западноевропейский, католический, даже возрожденческий контекст, с их культом женской красоты и преклонением перед женщиной.

5

Есть, однако, у этого образа и другая грань. Повесть «Тарас Бульба». Андрий перед встречей с полячкой в осажденном городе. «Все минувшее, что было закрыто, заглушено нынешними козацкими биваками, суровой бранной жизнью, — *все всплыло разом на поверхность <...>. Опять вынырнула перед ним, как из темной морской пучины, гордая женщина*».

Возникновение красавицы сродни появлению русалки — одного из живущих в воде таинственных существ, в которые превратились утопленницы или некрещенные дети. При этом русалочий миф сливается с мифом о рождении Афродиты (см. об этом выше в предыдущей главе), осложняя и видоизменяя его звучание. Женские обаяние и власть сродни теперь темным чарам, источаемым водной стихией, таинственными запахами: «Он [Андрий] слышал только, как чудные уста обдавали его благовонной теплотой своего дыхания, как слезы ее текли ручьями к нему на лицо, и спустившиеся все с головы, пахучие ее волосы *опутали его всего* своим темным и блистающим шелком».

Эта красота опасна, так как лишает человека воли, свободы поступков — и действует она испытанными средствами, ведь длинные распущенные волосы являются одним из постоянных атрибутов русалки, наяды, нимфы и других сходных мифологических персонажей (на это указывают современные исследователи, в частности В.Кривонос, Л.Виноградова). И при этом сохраняется и даже усиливается самоотверженность любовного чувства, культ рыцарского служения даме. Мотивы рыцарства буквально сопровождают сцены свидания Андрия с полячкой, которая, по его словам, «рождена на то, чтобы пред ней, как *пред святыней*, преклонялись все...».

Но вернемся к рельефу гоголевских лиц. Я говорил, что описание глаз (как выражения духовности) за ненадобностью опускается или низводится на другой уровень — предметных свойств, рефлекторных движений и т.д. Но вот Чичиковым после встречи с губернаторской дочкой овладело незнакомое ему, тревожное чувство. «Нет! Сказал сам в себе Чичиков: «женщины, это такой предмет <...> просто и говорить нечего!..» И далее ход мысли привел его к глазам. «Одни глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек — и поминай как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь. Так вот зацепит за сердце, да и поведет по всей душе, как будто смычком». Какое необычное признание! Человек «средних лет и осмотрительно-охлажденного характера», всегда действовавший из личного интереса, оказывается, знаком со всевластной силой женского взгляда. И неожиданная, но естественная параллель возникает к этим строкам — из Бориса Пастернака: «Как будто бы железом, /Обмокнутым в сурьму, /Тебя вели железом /По сердцу моему»... И он, Чичиков, словно готов потеряться в этом взгляде, забыть о суете и прозе повседневности. В перспективе развития замысла поэмы это место — одно из тех, которые предвещают возрождение главного персонажа.

К гоголевским героям, а также к деталям их характеристики, в том числе и к описанию лиц, применимо то, что в свое время сказал Андрей Платонов о финалах пушкинских произведений: «Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала».

Что могут еще сообщить нам лица гоголевских персонажей — такие простые, примитивные и плоские? Казалось бы, ничего. А между тем они таят в себе немало неожиданного и непредсказуемого.

...Поскольку мы обратились к стилю Гоголя, к особенностям словоупотребления, то возникает еще один вопрос, подсказываемый необычным поведением в его художественном мире некоторых вещей.

Глава одиннадцатая

Почему неодушевленный предмет ведет себя как живое существо

1

Прежде всего заметим, что к приведенному в начале этой книги эпизоду из «Записок сумасшедшего» («Чрезвычайно больно бьется проклятая палка...») можно добавит еще два похожих — из других гоголевских произведений.

Первый эпизод — из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», из предисловия к первой части. Фома Григорьевич, один из рассказчиков в этой книге, поведал другому рассказчику, «гороховому паничу», имевшему обыкновение говорить очень вычурно и хитро, такую притчу. «...Один школьник, учившийся у какого-то дьяка грамоте, приехал к отцу и стал таким латыньщиком, что позабыл даже наш язык православный. Все слова сворачивает на ус. Лопата, у него лопатус; баба, бабус. Вот, случилось, раз пошли они вместе с отцом в поле. Латыньщик увидел грабли и спрашивает отца: “Как это, батьку, по вашему называется?” Да и наступил, разинувши рот, ногою на зубцы. Тот не успел собраться с ответом, как ручка, размахнувшись, поднялась и — хватить его по лбу. “*Проклятые грабли!*” закричал школьник, ухватясь рукою за лоб и подскочивши на аршин: “*как же они, черт бы спихнул с мосту отца их, больно бьются!*” Так вот так! Припомнил и имя, голубчик!»

Другой эпизод — из незаконченной исторической повести «Гетьман», повествующей о борьбе украинских казаков с поляками. Казачий полковник Острица, чтобы спасти от казни шляхтича, рассказывает разгневанной толпе такую «присказку»: «Один школяр учился у одного дьяка. Тому школяру не далось слово Божье. Верно, он был придурковат, а может быть и лень тому мешала. Дьяк его поколотил дубинкою раз, а после и в другой, а там и в третий. “*Крепко бьется проклятая дубина*”, сказал школяр, принес секиру и изрубил ее в куски. “Постой же ты!” сказал дьяк, да и вырубил дубину, толщиной в оглоблю, и так погладил ему бока, что и теперь еще болят. Кто ж тут виноват: дубина разве?» «Нет, нет», кричала толпа: «тут виноват, виноват король!..»

Наверное, и школяр и гороховый панич еще лучше, чем Поприщин (из «Записок сумасшедшего»), понимают, что дело не в граблях, или дубине, или палке. Но ведут все они себя так, будто сами эти орудия их и наказали. И вымещают зло, бранью или даже действием, именно на этих злополучных предметах. Так ребенок дает тумака скамейке, о которой он споткнулся...

Тут нам следует обратиться к самым фразам, с помощью которых гоголевские персонажи выражают свои чувства. Эти фразы в общем однотипны: *бьется* палка, *бьются* грабли, *бьется* дубина. Используемые здесь глаголы называют возвратными; они образованы с помощью возвратной частицы *-ся*, указывающей на то, что действие, производимое неким лицом, животным или предметом (их еще называют субъектом), возвращается к самому источнику действия (к этому субъекту).

Однако возвратные глаголы могут иметь разные значения. Например, когда мы говорим: человек *купается*, то подразумеваем, что действие, производимое субъектом, распространяется на него самого, то есть действительно возвращается к нему (человек купает самого себя). Такие обороты называют собственно возвратными.

Но вот другие фразы: соседи *поссорились*, друзья *обнялись* и т.д. Действие совершается здесь двумя или несколькими субъектами, которые одновременно являются и объектами этого действия (поссорились друг с другом, обняли друг друга). Такие обороты называют взаимно-возвратными.

Если же мы вдумаемся в значение таких глаголов, как *сердиться*, *радоваться*, *останавливаться* и т.д., то придем к выводу, что они обозначают действие, совершающееся в самом человеке (субъекте), характеризуя изменение его настроения или физического состояния. Такое значение называют общезовратным.

Бывают еще безобъектно-возвратные обороты, когда действие направлено не на какой-то определенный объект и тем более не на самого себя, то есть на того, кто производит это действие (на субъект), но является его более или менее постоянным свойством. Таковы выражения: собака *кусается*, крапива *жжется* и т.д.

К какой же разновидности возвратных оборотов близки гоголевские фразы типа «палка бьется»? По-видимому, именно к последней, то есть к безобъектно-возвратным выражениям. Однако при этом замечается принципиальное различие.

В самом деле, способность ударить вовсе не является постоянным свойством палки, или дубины, или граблей; сами по себе это довольно мирные или, по крайней мере, нейтральные предметы. Эта способность зависит от кого-то другого — от того, кто воспользовался ими как орудиями, или же — в случае с граблями — от вас самих, от того, что вы неосторожно наступили на них. Но сформулированы гоголевские фразы таким образом, что действие передается от того, кто является его источником и активной силой, к пассивному предмету. Вместо: палка больно ударила — говорится: палка больно бьется. Палка (дубина, грабли и т.д.) превращается в самостоятельное, живое и, увы, недоброе существо.

2

Оказывается, превращения неодушевленных предметов в живые существа — постоянный гоголевский мотив. И выражен этот мотив с помощью возвратных глаголов, которые иногда следуют один за другим так часто, что бросают на изображаемую сцену причудливый, странный свет.

«Мертвые души», второй том, первая глава. Чичиков приехал к помещику Тентетникову и устраивается в одной из комнат.

«На... угольном столе *поместилось* вынутое из чемодана платье, а именно: панталоны под фрак, панталоны серенькие, два бархатных жилета и два атласных, сертук. Все это *разместилось* один за другим пирамидкой и *прикрылось* сверху носовым шелковым платком. В другом углу, между дверью и окном, *выстроились* рядом сапоги... Они

также стыдливо *завесились* шелковым носовым платком, — так, как бы их там вовсе не было... Сабля, ездившая по дорогам для внушения страха ворам, *поместилась* повиснувши тоже в спальне на гвозде, не-вдалеке от кровати».

Кажется, будто сами вещи устраиваются, выбирая себе место по вкусу и желанию. Самостоятельность их действия порою усиливается наречием, выражающим душевное состояние (сапоги «*стыдливо завесились*»), или даже причастием действительного залога («*ездившая*» сабля — словно это сама сабля колесила по дорогам).

Увенчивается же это описание такой зарисовкой. «В переднем зале *покушался* было *утвердиться* запах служителя Петрушки. Но Петрушка скоро перемещен был на кухню, как оно и следовало».

Тут «запах» не только отделяется от своего хозяина, но и выступает наряду с ним как действующее лицо. Получается, что в этой сцене два действующих лица — Петрушка и его «запах» (это было отмечено еще языковедом Л.И. Ереминой, автором книги «О языке художественной прозы Н.В. Гоголя» (М., 1987. С.158).

Порою самостоятельность приобретают не только вещи и предметы, но и некие человеческие действия и поступки. О приветствовавших друг друга даме просто приятной и даме приятной во всех отношениях сказано: «Поцелуй *совершился* звонко, потому что собачонки залаяли снова, за что были хлопнуты платком». Словно поцелуй существует сам по себе отдельно от дам, превращаясь в самостоятельное и довольно шумное действие.

Впрочем, в атмосфере гоголевского художественного мира все это закономерно и типично. Вот ведь и на главной петербургской улице, на Невском проспекте (повесть «Невский проспект») можно столкнуться с явлениями необычными: «Вы здесь встретите *бакенбарды* единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстух... Здесь вы встретите *усы* чудные, никаким пером, никакою кистью не изобразимые... Здесь вы встретите такие *талии*, какие даже вам не снились никогда... А какие встретите вы *дамские рукава* на Невском проспекте!.. Здесь вы встретите *улыбку* единственную, *улыбку* верх искусства...»

Словно бакенбарды, усы, талии, дамские рукава, улыбки и т.д. прогуливаются по Невскому проспекту сами по себе. Выходят из-под контроля и вещи, и части тела, и некие человеческие действия, превращаясь в самостоятельные субъекты. Вот ведь и нос майора Ковалева мог отделиться от своего хозяина и стать господином Носом, важным лицом, обладателем высокого чина.

Поэтому ничего нет удивительного и в том, что неодушевленный предмет, вроде палки, ведет себя как живое существо.

С помощью возвратных глаголов Гоголь изображает и процессы, протекающие в сознании, во внутреннем мире человека. В этих случаях обнаруживаются новые значения таких оборотов.

В письме актеру Петербургского Александринского театра И. И. Сосницкому, и имея в виду еще другого актера, москвича М. С. Щепкина, Гоголь писал: «Сильно *желалось бы* мне когда-нибудь увидеть вас обоих в одной пьесе, в двух различных ролях, ничуть не похожих одна на другую, но равно великих и трудных, чтобы увидела ясно публика, что такое собственно Щепкин и что такое собственно Сосницкий».

Не: «я *желал бы...*», но: «*мне желалось бы...*». Определенное желание, побуждение приобретает что ли более естественный, стихийный характер.

В письме же к своей хорошей знакомой А. О. Смирновой-Россет, касаясь своего душевного состояния, Гоголь замечает: «... Весьма трудно судить о таком человеке, который еще *строится*, но не *состоился*, и потому весь внутри, ...такого человека может понять разве один такой, который сам тоже *строится*». То, что переживает человек — речь же идет о христианском самовоспитании, — происходит внутри его и, конечно, с его участием, но вместе с тем и под влиянием другой, более могущественной, божественной силы. Снова перед нами естественный и неодолимый ход вещей.

И неслучайно о своем творчестве, прежде всего о работе над «Мертвыми душами» Гоголь говорит, прибегая к возвратным глаголам. Мол, будучи писателем, он давно привык «любоваться красотой *души*, которая есть перл и жемчужина Божьих творений»; и «плод этого наблюдения, — прибавляет Гоголь, обращаясь к литератору П. В. Анненкову, — вы, может быть, встретите в “Мертвых душах”, если Бог поможет как следует им *написаться*» (в первом случае курсив в оригинале). Творчество — неуклонный и захватывающий все человеческие способности процесс. И упоминание Бога здесь неслучайно, ибо миссия художника понимается Гоголем как осуществление божественного призвания; особенно настойчиво подчеркивал он эту мысль в последней при жизни опубликованной своей книге — в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847).

В связи с реакцией критики и читателей на эту книгу Гоголь замечает в письме к той же Смирновой-Россет: «Мне ставят в вину, что я заговорил о Боге, что я не имею права на это, будучи заражен и самолюбием, и гордостью, доселе неслыханною. Что ж делать, если и при этих пороках все-таки *говориться* о Боге? Что ж делать, если наступает такое время, что невольно *говориться* о Боге?»

Снова, мы видим, Гоголь прибегает к возвратным глаголам, стремясь передать естественность, неизбежность и высшее значение своего слова.

В «Невском проспекте», где вещи и части тела, одушевленные и неодушевленные предметы отделяются от своих хозяев и ведут самостоятельное, непонятно какими законами управляемое существование, — в этой повести, между прочим, сказано: «...Казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Демона раздробленности, разбединенности, бессмысленности Гоголь пытался одолеть с помощью более могущественной высшей силы — гармонии, разумности и согласия.

...Но обратимся к последнему нашему вопросу, а значит — вернемся к главному произведению Гоголя, «Мертвым душам».

Глава двенадцатая

Что означает гоголевский образ дороги

1

Образ дороги возникает с первых строк поэмы; можно сказать, что он стоит у ее начала. «В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка...» и т.д. Образом дороги поэма и завершается; дорога — буквально одно из последних слов текста: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?.. Летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей *дорогу* другие народы и государства».

Но какое огромное различие между первым и последним образами дороги! В начале поэмы это дорога одного человека, определенно-го персонажа — Павла Ивановича Чичикова. В конце — это дорога целого государства, России, и даже больше, дорога всего человечества, на которой Россия обгоняет «другие народы».

В начале поэмы — это вполне конкретная дорога, по которой тащится вполне конкретная бричка, с хозяином и двумя его крепостными, кучером Селифаном и лакеем Петрушкой, запряженная лошадьми, которых мы также представляем себе вполне конкретно: и коренного гнедого, и обоих пристяжных коней, чубарого и каурого, по прозвищу Заседатель. В конце же поэмы представить себе дорогу конкретно довольно трудно: это образ метафорический, иносказательный, олицетворяющий постепенный ход всей человеческой истории.

Эти два значения, как две крайние вехи. Между ними располагаются множество других значений — и прямых и метафорических, образу сложной и единый гоголевский образ дороги.

Переход одного значения в другое — конкретного в метафорическое — чаще всего происходит незаметно. Вот отец Чичикова везет мальчика в город; пегая лошадка, известная у лошадиных барышни-

ков под именем Сороки, день-другой бредет по российским весям, въезжает в городскую улицу... Отец, определив мальчика в городское училище, «на другой же день выбрался в *дорогу*» — домой. Чичиков начинает свою самостоятельную жизнь. «...При всем том трудна была его *дорога*», — замечает повествователь. Одно значение образа, вполне конкретное, «вещественное», незаметно сменяется другим, метафорическим (дорога как жизненный путь).

Но порою такая смена происходит подчеркнуто резко, неожиданно. Встречаются и более сложные случаи, когда смена различных образов-значений происходит то постепенно, то резко, внезапно.

Чичиков уезжает из города NN. «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином... пешеход в протертых лаптях, плетущийся за 800 верст, городишки, выстроенные живьем...» и т.д. Потом следует знаменитое обращение автора к Руси: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...»

Переход от конкретного к общему по-прежнему еще плавный, почти незаметный. Дорога, по которой едет Чичиков, бесконечно удлиняясь, рождает мысль о всей Руси. Тут даже не скажешь, что один конкретный образ переходит в другой, метафорический. Просто перед нами увеличивается масштаб: пространство, которое пересекает тройка Чичикова, бесконечно расширяясь, переходит в пространство всей страны, и это дает повод для вдохновенного монолога автора о Руси.

Потом этот монолог в свою очередь перебивается другим планом. Чтобы вы почувствовали характер перебива, напомним окончание монолога и те строки, которые в него вклиниваются, его перебивают.

«...И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силу отразаясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!

— Держи, держи, дурак! — кричал Чичиков Селифану.

— Вот я тебя палашом! — кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. — Не видишь, леший дери твою душу: казенный экипаж! — И, как призрак, исчезнула с громом и пылью тройка.

Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмешься к углу!»

Известный русский ученый, теоретик литературы А. Потебня находил это место «гениальным». Потебню поразило, «как неожиданно обрывает занесшуюся мысль холодная действительность»; поразила та резкость, «с которой этим выставлена противоположность вдохновенной мечты и отрезвляющей яви».

И действительно: резкость перехода доведена Гоголем до высшей точки. Нет никаких фраз, подготавливающих переход, нет пояснений

рассказчика, скажем, пояснений такого рода: «Но возвратимся к нашему герою...» Или: «А в это время с нашим героем происходило то-то и то-то». Просто один план «вдвинут» в другой: во вдохновенную речь поэта врывается грубая брань Чичикова и встретившегося ему фельдъегеря, — и мы, словно упав с неба на землю, видим перед собою не сказочно-незнакомое пространство России, а конкретную дорогу, ту, по которой едет тройка Чичикова...

Но затем, также неожиданно, эта картина уступает место другой: словно и Чичиков, и его бричка, и скакавший навстречу фельдъегерь были всего лишь мимолетным видением.

И уже не Чичиков восхищается дорогой, не он покрепче закутывается в дорожную шинель, тесней и уютней прижимается в угол кареты. Не он дремлет, прижавши к углу своего соседа (Чичиков ведь, мы помним, находился в карете один: Петрушка с Селифаном сидели на козлах). Не Чичиков вдохновенно любуется наступившей ночью. «А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине!»

Кто же этот персонаж? Похоже, тот самый, который произносил глубоко-вдохновенную речь о Руси, словом, не кто другой, как автор. Но вот что интересно: сменив персонажей, сменив тон рассказа — прозаический, с просторечными репликами, на вдохновенный, возвышенно-поэтический, — Гоголь не изменил на этот раз характер центрального образа — образа дороги. Образ дороги не стал метафорическим — перед нами одна из бесчисленных дорог российских просторов, подобная той конкретной дороге, по которой мчится бричка Чичикова.

Смена прямых и метафорических образов дороги обогащает смысл поэмы. Имеет значение и двоякий характер этой смены — постепенный, «подготовленный», и резкий, внезапный. Постепенность перехода конкретного образа в метафорический напоминает нам о том, что вполне определенные картины и персонажи поэмы несут в себе обобщающее значение: путь Чичикова оказывается жизненной дорогой не одного, а многих людей; обыкновенные российские большаки, веси, города складываются в колоссальный и чудесный облик родины.

Резкость же перехода конкретного образа в метафорический подчас говорит, если использовать выражение Потебня, о резкой «противоположности вдохновенной мечты и отрезвляющей яви». Высокому, вдохновенному образу России, стране будущего, так же противоречит ее сегодняшняя «бедность» и «несовершенство» (выражения Гоголя), как поэтической грезе поэта противоречит вторгнувшаяся в нее дорожная брань Чичикова и фельдъегеря из «казенного экипажа».

2

Поговорим поподробнее о метафорических смыслах образа дороги у Гоголя. Вначале о том смысле, который равнозначен жизненному пути человека.

Вообще-то это один из древнейших и самых распространенных образов. Можно без конца приводить поэтические примеры, в которых жизнь человека осмыслена как прохождение какого-то пути, дороги.

Вот стихотворение Е. Баратынского; оно так и называется: «Дорога жизни» (1825).

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас:
Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоня жизни платим мы.

Вдумаемся в этот образ. Жизнь человека уподобляется поэтом езде на перекладных: так назывались почтовые экипажи с лошадьми, менявшимися на почтовых станциях (корчмах). Возникает контраст начала путешествия и его конца — контраст, который тоже воспринимается метафорически: прожив жизнь, человек становится иным. Он расстается с мечтами и обольщениями юности, платит за жизненный опыт лучшими своими надеждами (их метафорическое обозначение — «прогоны»; кстати, стихотворение имело и другое название: «Прогоня жизни»¹).

Каким же словом можно кратко определить изменения, пережитые человеком? Словом *разочарование*; об этом говорит вся образность стихотворения, прежде всего символика «снов золотых». Ведь «золотые сны» — это нечто высокое, вдохновенное, не выдерживающее соприкосновения с жестокой прозой.

Гоголь в «Мертвых душах» тоже развивает метафорический образ дороги как «жизни человека». Но при этом он находит свой оригинальный поворот образа.

Начало шестой главы. Рассказчик вспоминает о том, как в молодые годы его волновала встреча с любым незнакомым местом, с новыми людьми.

Теперь — иное. «Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!»

Как и в стихотворении Баратынского, у Гоголя возникает контраст начала и конца, «прежде» и «теперь», контраст юности и зрелых лет человека. И вновь речь идет о невозвратных потерях: на «дороге жизни» утрачивается что-то очень важное, значительное. Но что именно?

¹ Буквально «прогоны» означали плату за проезд на почтовых лошадях.

Баратынский определенно говорил о несоответствии внешних впечатлений внутреннему настроению и ожиданиям, то есть о разочаровании. Гоголь говорит более осторожно — не о разочаровании, а об охлаждении («моему охлажденному взору...»). Встречи, которые раньше пробуждали любопытство, веселье, живое чувство, теперь оставляют холодным и безучастным.

Баратынский целиком на стороне своего героя, мечтателя с «золотыми снами», и против холодной действительности, развеявшей эти сны. У Гоголя «виноват» и сам «охлажденный», утративший непосредственность восприятия, свежесть ощущений.

Здесь, однако, вы можете напомнить, что Гоголь говорит в первом лице, то есть как бы о себе. Станет ли писатель обвинять сам себя? И зачем это ему нужно?

Но из первой главы нашей книги («Кто рассказывает историю ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем») мы уже знаем, что рассказчик художественного произведения — понятие сложное. Не всегда рассказчик «равен» самому автору, не во всем совпадают их биографии, духовный облик, психологический склад.

И вот перед нами пример такого частичного несовпадения. Ведь сам-то автор «Мертвых душ» сохранил интерес к жизни: он по-прежнему жадно, с писательским любопытством всматривался в новые явления, лица, события. Хотя, конечно, и Гоголь мог с горечью думать об утраченных надеждах и силах молодых лет, и он мог с глубоким чувством воскликнуть: «О моя юность! о моя свежесть!»

Но главное даже не в этих совпадениях или несовпадениях. Главное в том, что и с помощью повествования от первого лица автор создает такой же существенный (хотя и эпизодический) образ, как и с помощью повествования в третьем лице. Словом, «я» начала шестой главы — это тоже своеобразный персонаж, и в нем Гоголю тоже важно очертить определенный психологический облик, выдвинуть на первый план определенные черты.

Изменение человека на «жизненной дороге» — вот что выдвинуто на первый план в этом персонаже. Причем такое изменение, которое произошло не без его участия, в котором и он повинен.

Зачем Гоголю понадобился такой поворот образа? Все это связано с внутренней темой настоящей главы. Ведь это глава о Плюшкине, о тех поразительных изменениях, которые пришлось пережить ему.

И, описав эти изменения, Гоголь в известном лирическом отступлении вновь прибегает к образу дороги: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!»

Снова знакомая метафора — «дорога жизни», снова контраст начала и конца. Но суть изменения очерчена уж яснее ясного. Теперь это

не разочарование, а опошление. Не утрата «снов золотых», а утрата элементарных «человеческих движений».

И не с горьким, холодным скепсисом наблюдает автор этот процесс, а с негодованием, смешанным с омерзением. Не в фаталистическое чувство — так было, так будет! — выливается это негодование, а в горячий призыв к молодым извлечь из чужого опыта уроки для своей жизни.

3

В одной из сохранившихся глав второго тома поэмы Чичиков говорит о себе: «Покривил, не спорю, покривил. Что ж делать? Но ведь покривил только тогда, когда увидел, что прямой дорогой не возьмешь и что косой дорогой больше напрямик».

Прямая дорога... Кривая дорога... Это тоже характерно гоголевские понятия. Гоголевский поворот в решении образа дороги.

Говорит все это о том же — об усилении этического момента. Ведь «прямая» или «косая дорога» — тоже образы метафорические. В одном случае подразумевается честная жизнь — по совести, по долгу; в другом — жизнь нечестная, подчиненная корыстным интересам.

Разумеется, то, что Чичиков прибегает к этим понятиям, не свидетельствует еще о его исправлении. По замыслу писателя, ему еще предстоял длинный путь — и путь не такой уж «прямой»; еще много бесчестных поступков предстояло совершить ему. Да и говорит Чичиков о прямой и кривой дорогах пока больше в тоне самооправдания.

Но характерно уже то, что в сознании героя возникло это понятие, вернее, возникло различие двух дорог. Так Гоголь вводит в свой художественный мир важнейшие моральные координаты, с помощью которых он будет соотносить действительный и идеальный, желаемый путь персонажа.

Во время работы над «Мертвыми душами» образ прямой дороги приобрел такое значение, что писатель нередко прибегал к нему и в своих письмах и беседах с друзьями.

П. Анненков вспоминает о том, как в 1841 году он расставался с писателем в Риме: «...Гоголь проводил меня до дилижанса и на расставании сказал мне с неподдельным участием и лаской: “Прощайте, Жюль¹. Помните мои слова. До Неаполя вы сыщете легко дорогу; но надо отыскать дорогу поважнее, чтоб в жизни была дорога; их множество и стоит только выбрать...”» Легко понять, какую дорогу имел в виду Гоголь.

Писатель прибегал к понятию прямой дороги и тогда, когда он говорил не об одном человеке, но о народе или даже человечестве в целом.

¹ Жюль — имя французского писателя Жюль Жанена (1804–1874). Так в шутку называл Гоголь Анненкова.

В предпоследней главе «Мертвых душ» сказано: «Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносащие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь... И сколько раз, уже наведенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захоластья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: “Где выход, где дорога?”»

Какая вдохновенная, яркая речь! Какая горькая, едкая ирония! Как она выстрадана писателем — за нею угадываются многолетние размышления над книгой истории, выношенный личный опыт.

Более важной темы трудно себе представить, ведь речь идет об «уклонении от истины» не одного человека, но всего человечества. И подразумеваются не только ошибки в мышлении, но извращения в исторических судьбах, во всем строе человеческих отношений. Но, с другой стороны, из чего слагалось это общее отклонение от прямой дороги истории, как не из отклонений конкретных, определенных людей?

Образ дороги бесконечно расширяет диапазон поэмы — до произведения о судьбе всего народа, всего человечества.

4

Есть в описании дороги в «Мертвых душах» и такие строки: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала. А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений!..»

Не всегда, как мы знаем, повествователь, рассказчик биографически совпадает с самим писателем. Но в данном случае — такое совпадение налицо.

Это ведь сам Гоголь так глубоко любил дорогу, так самозабвенно «хватался» за нее в трудные дни своей жизни. Это Гоголь в 1829 году, после катастрофы своей первой книжки, полуподражательной поэмы «Ганц Кюхельгартен», после других неудач, в том числе, возможно, и любовной неудачи, «как погибающий» бросился в дорогу — в Любек, Травемюнде... «...Мне нужно переделать себя, переродиться, оживиться новой жизнью, расцвести силою души...» — писал он матери, отправляясь в путь.

Это Гоголь после премьеры «Ревизора», уязвленный грубой бранью «неприятелей литературных, продажных талантов», вновь пус-

кается в дальнюю дорогу, чтобы в спокойствии духа обдумать свои обязанности гражданина и писателя, чтобы творить «Мертвые души»...

«...Сколько родилось в тебе чудных замыслов...» — говорится о дороге в «Мертвых душах». И это вновь гоголевский опыт, существенная часть гоголевской биографии.

В 1839 году Гоголь писал одному из друзей из Вены: «Труд мой, который начал, не идет; а, чувствую, вещь может быть славная... Я надеюсь много на дорогу. Дорогою у меня обыкновенно развивается и приходит на ум содержание; все сюжеты почти я обделывал в дороге».

Ожидания не обманули Гоголя. Дорога много помогла выяснению замысла.

Встретившийся позднее с Гоголем молодой литератор Василий Панов рассказывал: «Хотя я в душе никогда не переставал быть убежденным, что Гоголь непременно пробудится с новыми силами, но, признаюсь, мне кажется — я уже забывал видеть в нем Гоголя, как вдруг в одно утро, дней 10 тому назад, он меня угостил началом нового произведения!..»

Это были не «Мертвые души». «Новое произведение» — драма из запорожской истории, так и не завершенная, — драма, над которой Гоголь работал, отвлекаясь от своего главного труда.

В конце 1840 года, готовя к «совершенной очистке» первый том поэмы, Гоголь думает о ее «дальнейшем продолжении», о втором и третьем томах. «...Теперь я вижу, что может быть со временем кое-что колоссальное, если только позволят слабые мои силы». И вновь — надежды на путешествия, на дорогу. «...Лето, лето — это я уже испытал — мне непременно нужно провести в дороге».

Спустя несколько месяцев, в марте 1841 года, Гоголь пишет С. Т. Аксакову: «Создание чудное творится и совершается в душе моей... О, если бы еще три года с такими свежими минутами! Столько жизни прошу, сколько нужно для окончания труда моего». И вновь мечты о дороге, о дороге... «Теперь мне нужны необходимо дорога и путешествие: они одни, как я уже говорил, восстанавливают меня».

Через несколько дней: «Дорога, дорога! Я сильно надеюсь на дорогу».

Вот как много означал для автора «Мертвых душ» образ дороги. Он не только пронизывает всю поэму, раскрывая свои различные грани, но и переходит из художественного произведения в реальную жизнь, чтобы затем возвратиться из реальности в мир вымысла.

Дорога — это художественный образ и часть гоголевской биографии.

Дорога — это источник перемен, жизни и подспорье в трудную минуту.

Дорога — это и способность к творчеству, и способность к познанию истинного («прямого») пути человека и всего человечества, и надежда на то, что такой путь удастся открыть современникам. Надежда, которую Гоголь страстно стремился удержать до конца жизни.

Путешествие к смыслу

До настоящего момента мы размышляли над текстами Гоголя, над его произведениями. А теперь подумаем о той работе, которую мы провели.

Но вначале я приведу более полно цитату из Чернышевского, уже знакомую нам в отрывках.

5 августа 1848 года Чернышевский записал в своем дневнике:

«Вчера дочитал до Плюшкина, ныне утром до визита дамы, приятной во всех отношениях; характера Коробочки не понял с первого раза, теперь довольно хорошо понимаю; связь между медвежьим видом и умом Собакевича и теперь не так ясна, но утром нынче... прояснилась несколько более, чем раньше: так он и во внешности так же тверд и основателен, как и внутри, — он основателен и все делает основательно, поэтому и избы знает, что выгоднее и лучше строить прочнее, да уж заходит за границы — итак это связано, как внешнее и внутреннее. Чувствую, что до этого я дорос менее, чем до “Шинели” его и “Героя нашего времени”: это требует большего развития. Дивился глубокому взгляду Гоголя на Чичикова, как он видит поэтическое или гусарское движение его души (встреча с губернаторской дочкой на дороге и бале и другие его размышления), но это характер самый трудный, и я не совсем хорошо постиг его, однако чувствую, что когда подумаю и почитаю еще, может быть, пойму. Велико, истинно велико! ни одного слова лишнего, одно удивительно! вся жизнь русская, во всех ее различных сферах исчерпывается ими...»

Двадцатилетний Чернышевский, овладевавший строгой дисциплиной мысли, искушенный в новейших проблемах философии и политики, разгадывает «Мертвые души», как сложнейшую математическую задачу. И он вынужден признать, что до конца ее не решил, что находится еще на пути к разгадке.

В сущности, все, чем мы занимались в этой книге, — тоже попытка разгадать тайны гоголевского творчества. И мы, конечно, тоже должны признать, что находимся лишь на пути к разгадке, на ее подступах. Таково уж то путешествие, которое мы предприняли.

Постижение литературы знает несколько видов путешествий, равно увлекательных и захватывающих.

Можно отправиться на поиск прототипов, которые послужили основой художественного произведения.

Можно отправиться вслед за литературным героем, проделать — в действительности или в воображении — тот путь, который он прошел.

Но можно выбрать путешествие, которое мы и предприняли в этой книге, — к смыслу художественного произведения. А это значит понять его художественное строение, его поэтику: ведь смысла, отдельного от поэтики, не существует.

Во времена Гоголя в литературной критике и искусствознании было употребительно слово «изобретение». Сейчас это слово мы относим только к продуктам технической, инженерной мысли, но прежде оно подразумевало также и художественные, литературные произведения. И означало это слово единство смысла и формы, содержания и поэтики. Ведь чтобы высказать что-то новое, нужно *изобрести* — создать еще никогда не существовавшее художественное целое.

Жуковский писал в одной из своих статей, что писатель «должен быть обязательно «изобретателем», хотя бы «изобретателем» «по частям». Пользовался этим словом и Гоголь. «Лень ума, — писал он о Жуковском, — помешала ему сделаться преимущественно поэтом, изобретателем, лень выдумывать, а не недостаток творчества».

Наконец, вспомним пушкинское: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в “Фаусте”, Мольера в “Тартюфе”». Такова, добавим мы, «смелость изобретения» Гоголя.

Познание тайн «изобретения» — это такое путешествие, которое не сопряжено с обычными трудностями: для него не нужно ни с кем встречаться, не нужно вообще трогаться с места. Нужно лишь время, да книга, да желание подумать над ней.

Но это и самое трудное путешествие: никогда нельзя сказать, что цель достигнута, за каждой разгаданной тайной встает новая — еще более трудная и увлекательная.

Потому что художественное произведение неисчерпаемо и путешествие к его смыслу бесконечно.

А теперь, после того как мы получили некоторые сведения об особенностях гоголевского творчества, постараемся пристальнее взглянуть в одно из его произведений — комедию «Ревизор».

Часть вторая
ПЕРЕД ШЕДЕВРОМ
(комедия Гоголя
«Ревизор»)



Тайна обаяния «Ревизора»

Весной 1836 года — в дни появления «Ревизора» на сцене и в печати — русское общество сполна пережило то приподнятое, волнуемое чувство, которое обычно рождает встреча с великим произведением искусства. Сотни разнообразных голосов, выражающих восторг и негодование, зависть и преклонение, слились в один гул. Но, пожалуй, преобладающую ноту в нем составляло недоумение. П. В. Анненков — свидетель первого представления «Ревизора» в Александринском театре — хорошо объяснил это недоумение тем, что большинство зрителей столкнулось с чем-то совершенно неожиданным для себя, было выбито «из всех театральных ожиданий и привычек»¹.

Об этом же недоумении — но уже не зрителей, а актеров, участников спектакля, — писала А. Я. Панаева, дочь известного актера Александринского театра Я. Г. Брянского: «Все участвующие артисты как-то потерялись; они чувствовали, что типы, выведенные Гоголем в пьесе, новы для них и что эту пьесу нельзя так играть, как они привыкли разыгрывать на сцене свои роли в переделанных на русские нравы французских водевилях»².

Иллюстрацией к выводу Панаевой может служить признание актера П. И. Григорьева. Вскоре после премьеры комедии, в которой Григорьев исполнял роль судьи Ляпкина-Тяпкина, он писал драматургу Ф. А. Кони: «“Ревизор” г. Гоголя сделал у нас большой успех! Гоголь пошел в славу! Пьеса эта шла отлично, не знаю только, долго ли продержится на сцене; эта пьеса пока для нас всех как будто какая-то загадка. В первое представление смеялись громко и много, поддерживали крепко, — надо будет ждать, как она оценится со временем всеми, а для нашего брата, актера, она такое новое произведение, которое мы (может быть) еще не сумеем оценить с одного или двух раз. Как быть! Не все же вдруг!..»³

¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 69.

² Панаева (Головачева) А. Я. Воспоминания. М., 1956. С. 37.

³ Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: АН СССР, 1952. Т. 58. С. 548.

Этот замечательный документ хорошо передает растерянность актера, врасплох застигнутого гоголевским «Ревизором».

Конечно, недоумение и растерянность объясняются и тем, что воспринималась комедия Гоголя на фоне массового репертуара тех лет. А состоял он почти сплошь из водевилей и мелодрам — этих, по выражению Гоголя, «заезжих гостей», наводнивших столичную и провинциальную сцену. Но и тем, кто сравнивал пьесу не с водевилем и мелодрамой, а с высокой комедией, также бросалась в глаза необычность «Ревизора». Критик «Московского наблюдателя» В. Андросов советовал отрешиться при оценке «Ревизора» от привычных норм и понятий: «Чтобы точно характеризовать комедию с таким содержанием, как Ревизор, для этого традиции вашей пиитики не сыщут приличного прилагательного. Если правила пишутся с произведений, а произведения выражают общества, — то наше общество другое, нежели то, когда эти Риторика и эти Пиитики составлялись»¹. П. А. Вяземский, автор другой статьи о «Ревизоре», опубликованной в «Современнике», отметил своеобразие комического в «Ревизоре» в сравнении с комическим у Мольера и Расина.

Белинский по поводу первой постановки и первого издания «Ревизора» подробно не высказывался. Но позднее, в статье «Горе от ума» (1840), критик дал детальный разбор гоголевской комедии. Белинский, в частности, остановился на цельности «Ревизора», являющегося «особый, замкнутый в самом себе мир»², и отметил, что этого достоинства не имеет Мольер — один из великих предшественников Гоголя в области комедии.

В 1909 году, когда отмечалось столетие со дня рождения Гоголя, В. И. Немирович-Данченко прочитал, а затем опубликовал свою речь «Тайны сценического обаяния Гоголя». Значение этой небольшой — всего в несколько страниц — работы в том, что в ней впервые четко было сказано о «Ревизоре» как о *новом типе* драмы. Немирович-Данченко заметил, между прочим, что разбор «Ревизора» вызывает у исследователя «радостное изумление». Порождает это чувство не только открытие замечательных художественных достоинств комедии, но и осознание их новизны и оригинальности.

Например, удивительная смелость завязки. (Мы уже приводили соответствующее высказывание в первой части этой книги; напомним сейчас одну-две фразы.) «Самые замечательные мастера театра, — говорит Немирович-Данченко, — не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза: «Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

¹ Московский наблюдатель. 1836. Ч. VII. С. 125.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1953. Т. III. С. 453 (см. также с. 455).



Н. В. Гоголь на репетиции «Ревизора» в Александрийском театре.
Акварель П. Каратыгина. 1836 (дата «1835» поставлена на рисунке
ошибочно)

И пьеса уже начата. Дана фабула, и дан главнейший ее импульс — страх»¹.

С необычайно смелой завязкой гармонирует и финал пьесы. «Этот финал представляет одно из самых замечательных явлений сценической литературы... Пользуясь теми же неожиданностями, которые гениальны по своей простоте и естественности, Гоголь выпускает сначала почтмейстера с известием, что чиновник, которого все принимали за ревизора, был не ревизор, потом, углубляясь в человеческие страсти, доводит драматическую ситуацию до высшего напряжения и в самый острый момент разгара страстей дает одним ударом такую развязку, равной которой нет ни в одной литературе. Как одной фразой городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает, — фразой, производящей ошеломляющее впечатление опять-таки своей неожиданностью и в то же время совершенной необходимостью»².

Но не только новизной завязки и развязки отмечен «Ревизор». Интересна прежде всего новизна общего построения, драматургического действия. Немирович-Данченко видит главную особенность действия «Ревизора» в том, что оно последовательно, от начала до конца, вытекает из характеров — и только из них. Сценические толчки Гоголь находит «не в событиях, приходящих извне, — прием всех драматургов мира, — откуда эта бедная событиями жизнь небольшого русского городка может давать интересные внешние события? Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была».

Немирович-Данченко пришел к выводу, что гоголевскую комедию «мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран».

Не здесь ли один из источников того волнующего, приподнятого чувства, которое со дня премьеры рождает «Ревизор»?..

Глубокие и четкие выводы Немировича-Данченко и сегодня не утратили своей свежести. И сегодня они представляют собой своеобразный конспект для дальнейшего изучения «Ревизора». Но все же один из тезисов статьи «Тайны сценического обаяния Гоголя» должен быть прокорректирован. Немирович-Данченко выводит новаторские особенности «Ревизора» из глубокого ощущения Гоголем сценической формы, из его «чувства сцены». Это так, но нужно еще сказать об особенностях художественной мысли писателя, определившей и его общее «чувство сцены», и удивительное, гениальное своеобразие «Ревизора».

¹ Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 2. С. 32 // Н. В. Гоголь в русской критике. М.: Гослитиздат, 1953 (статья перепечатана с сокращениями).

² Там же. С. 33.

Глава первая

«Сборный город»

1

Незадолго до «Ревизора» Гоголь написал статью «Последний день Помпеи». Статья посвящена знаменитой картине Брюллова. Что могло быть общего между тем трезвым, обличительным направлением, которое все решительнее принимало творчество Гоголя, и экзотическим сюжетом «Последнего дня Помпеи»? Между заурядными, пошлыми, серыми «существователями» и «роскошно-гордыми» героями античного мира, сохранившими красоту и грацию даже в момент страшного удара? Но Гоголь решительно провозгласил «Последний день Помпеи» жгуче современным, как мы бы сказали, — злободневным произведением. «Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием». Писатель не считал необходимым объяснять русскому читателю содержание картины: «Я не стану изъяснять содержание картины и приводить толкования и пояснения на изображенные события. ...Это слишком очевидно, слишком касается жизни человека»¹. Это жителей-то средней России, не знавших ни землетрясений, ни других геологических катаклизмов!

Но Гоголь увидел за экзотическим сюжетом картины ее глубоко современную художественную мысль. «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою» [VIII, 109]. Это очень интимные строки, приоткрывающие склад художественного мироощущения самого Гоголя, сплетение в нем двух — на первый взгляд несовместимых — тенденций.

С одной стороны, понимание «страшного раздробления» жизни. Гоголь был одним из тех художников, кто необычайно глубоко ощущал прогрессирующее разобщение, разъединение людей в новую эпоху. Может быть, одно из направлений этого процесса Гоголь разглядел острее, чем другие великие художники: угасание общей заботы, всенародного дела, основанного на согласованном и бескорыстном участии индивидуальных волей. Не без горечи и наставительного упрека современникам рисовал он в статье «О средних веках» красочную (и конечно, идеализированную) картину крестовых походов: «владычество *одной мысли* объемлет все народы»; «ни одна из страстей, ни одно собственное желание, ни *одна личная выгода* не входят сюда» [VIII, 18].

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1952. Т. VIII. С. 110. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте (римская цифра обозначает том, арабская — страницу). Курсив везде, кроме специально отмеченных случаев, мой. — Ю. М.

В произведениях Гоголя описания массовых и притом непременно бескорыстных действий играют особую, так сказать, поэтически-заглавную роль. Смертельная ли схватка запорожцев с иноземными врагами, озорные ли проделки парубков, свадебное ли торжество или просто пляска — во всем этом взгляд писателя жадно ищет отблеск «одной» движущей мысли, исключаяющей «личную выгоду». «Сорочинская ярмарка» заканчивается знаменитой сценой пляски: «Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие... Все неслошь. Все танцевало». Но почему же «странное», «неизъяснимое» чувство? Потому что Гоголь хорошо понимает, как необычно это согласие в Новое время, среди «меркантильных душ» [VIII, 12]. Для характеристики человеческих отношений, которые «укладываются» в новый век, Гоголь нашел другой емкий образ. «Словом, как будто бы приехал в трактир огромный дилижанс, в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только, что не было другого места» [VIII, 180]. Ни общей заботы, ни общего дела, ни даже поверхностного любопытства друг к другу! В «Невском проспекте» Пискареву кажется — эти слова мы уже приводили по другому поводу, — что «какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе».

Меркантильность, в представлении Гоголя, — некое универсальное качество современной жизни — и русской и западноевропейской. Еще в «Ганце Кюхельгартене» Гоголь сетовал, что современный мир «расквадрачен весь на мили». В умонастроении новой эпохи писатель острее всего чувствовал те черты, которые усиливались русскими условиями. Полицейский и бюрократический гнет отсталой России представлял болезненное воспринимать раздробленность и холод людских отношений.

Иван Киреевский писал в 1828 году, касаясь отношения России к Западу, что народ «не стареется чужими опытами». Увы, стареется, если этот опыт находит в его собственном какую-нибудь аналогию...

Казалось бы, самое простое и логичное вывести из раздробленности «меркантильного» века мысль о фрагментарности художественного изображения в современном искусстве. К такому решению действительно склонялись многие романтики. Однако Гоголь делает другой вывод. Лоскутность и фрагментарность художественного образа — это, по его мнению, удел второстепенных талантов. Картину же Брюллова он ценит за то, что, при «страшном раздроблении» жизни, она тем не менее «стремится совокуплять все явления в общие группы». «Не помню, кто-то сказал, что в XIX веке невозможно появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь XIX века, — пишет Гоголь в “Последнем дне Помпеи”. — Это совершенно неспра-

ведливо, и такая мысль исполнена безнадежности и отзывается каким-то малодушием. Напротив: никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена... И его шаги уже верно будут исполински и видимы всеми» [VIII, 109]. Чем сильнее угнетала Гоголя мысль о раздробленности жизни, тем решительнее заявлял он о необходимости широкого синтеза в искусстве.

И тут нам приоткрывается другая (к сожалению, еще нецененная) черта мироощущения Гоголя. Не только Гоголя-художника, но и Гоголя-мыслителя, историка, поскольку как раз в этом пункте направления его художественной и собственно научной, логически оформляемой, мысли максимально совпадали.

Много писалось о пробелах в образовании Гоголя, поверхностно знакомого с важнейшими явлениями современной ему умственной жизни. Действительно, трудно было бы назвать Гоголя европейски образованным человеком, как, к примеру, Пушкина, Герцена или даже Надеждина. Но своим глубоким умом, каким-то чисто гоголевским даром прозрения и художественной интуицией Гоголь очень точно уловил главное направление интеллектуальных и духовных исканий тех лет.

В статье «О преподавании всеобщей истории» Гоголь писал: «Всеобщая история, в истинном ее значении, не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: *она должна обнять вдруг и в полной картине все человечество...* Она должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; *из них составить одну величественную полную поэму...* Все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи. Если одно кольцо будет вырвано, то цепь разрывается. Связь эту не должно принимать в буквальном смысле. Она не есть та видимая, вещественная связь, которую часто насильно связывают происшествия, или система, создающаяся в голове независимо от фактов и к которой после своевольной притягивают события мира. Связь эта должна заключаться *в одной общей мысли*: в одной неразрывной истории человечества, перед которою и государства и события — временные формы и образы!» [VIII, 26–27].

Таковы задачи, которые ставил перед собою Гоголь-историк, считавший одно время (как раз накануне создания «Ревизора») поприще исторического исследователя едва ли не самым интересным и важным. Можно было бы сделать подробные выписки, выясняющие степень близости взглядов Гоголя к современным ему прогрессивным направлениям в исторической науке (Гизо, Тьерри и др.), но такая работа увела бы нас далеко в сторону. Здесь важно подчеркнуть главную установку Гоголя — найти единую, всеохватывающую законо-

мерность исторического развития. По Гоголю, эта закономерность обнаруживается и конкретизируется в системе, но такой, которая не подминает собою факты, а естественно и свободно вытекает из них. Характерен максимализм Гоголя, ставящего перед историей самые широкие задачи и верящего в их разрешение. Обнять судьбы всех народов, нащупать движущую пружину жизни всего человечества — на меньшее Гоголь не согласен.

Мысли Гоголя о задачах истории близки к идее «философии истории» — идее, сформировавшейся в конце XVIII — начале XIX века под сильным воздействием немецкой классической философии. Имена Канта, Шеллинга, Гегеля и Окена, фигурирующие в одной из рецензий Гоголя 1836 года, названы им с полным пониманием их исторической миссии, — как «художников», обработавших «в единство великую область мышления» [VIII, 204].

С другой стороны, Гоголь называет Гегеля и Шеллинга «художниками», а выше мы видели, что и всеобщую историю он уподобляет «величественной полной *поэме*». Это не оговорки и не поэтические символы, а выражение тесной связи искусства и науки. Обе области духовной деятельности всегда были в сознании Гоголя максимально сближены. Ему всегда казалось, что, осуществляя свою миссию художника, он тем самым добывает для соотечественников достоверное, общественно ценное знание о жизни.

Когда Гоголь приступал к «Ревизору», то в глубинах его сознания смыкались мысль о широкой группировке лиц в произведении великого художника (как в «Последнем дне Помпеи») и идея всеобъемлющего синтеза, осуществляемого историком нашего времени.

Но насколько же усложнил Гоголь-художник свою задачу! Ведь ему надо было найти такой образ, который бы передавал «целое жизни» при страшном ее раздроблении, не затушевывая и не сглаживая это раздробление...

В статье «О преподавании всеобщей истории», говоря о необходимости представить слушателям «эскиз всей истории человечества», Гоголь поясняет: «Все равно как нельзя узнать совершенно *город*, исходивши все его улицы: для этого нужно взойти *на возвышенное место*, откуда бы он виден был *весь как на ладони*» [VIII, 30]. В этих словах уже проступают контуры сценической площадки «Ревизора».

Художественная мысль Гоголя и раньше тяготела к широкому обобщению, что, в свою очередь, объясняет его стремление к циклизации произведений. Диканька, Миргород — это не просто места действия, а некие центры вселенной, так что можно сказать, как в «Ночи перед Рождеством»: «...и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки».

К середине 30-х годов тенденция гоголевской мысли к обобщению возросла еще больше. «В Ревизоре я решился собрать *в одну кучу все дурное в России*, какое я тогда знал, *все несправедливости*, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от

человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем», — читаем мы в «Авторской исповеди» [VIII, 440]. Тут же, как известно, Гоголь говорит о перемене в своем творчестве к середине 30-х годов, которая позднее, ретроспективно, представлялась ему даже коренным переломом: «Я увидел, что в сочинениях моих смеюсь даром, напрасно, сам не зная зачем. Если смеяться, так уже лучше смеяться сильно и над тем, что действительно достойно *осмеянья всеобщего*» [VIII, 440].

Так возник город «Ревизора», — по позднейшему определению Гоголя, «сборный город всей темной стороны».

2

Вдумаемся в значение того факта, что русская жизнь осмыслена в «Ревизоре» в *образе города*. Прежде всего, это расширяло социальный аспект комедии.

Если искать такое место, где, говоря словами Гоголя, более всего делалось несправедливости, то в первую очередь взгляд обращался к суду. В этом Гоголь убедился еще в нежинской Гимназии высших наук, мечтая посвятить себя юстиции: «Неправосудие, величайшее в свете несчастье, более всего разрывало мое сердце» [X, 112]. Неправосудие питало традицию русской разоблачительной комедии, посвященной лихоимству и судебному произволу, — «Судейские именины» Соколова, «Ябеда» Капниста, «Неслыханное диво, или Честный секретарь» Судовщикова и другие.

Но в «Ревизоре» «дела судебные» занимают только часть — и, в общем, не самую большую часть — картины. Тем самым Гоголь сразу же раздвинул масштаб антисудебной, «ведомственной» комедии до комедии всеобщей или : — будем пока держаться собственных понятий «Ревизора» — до комедии «всегородской».

Но и на фоне произведений, рисовавших жизнь всего города, «Ревизор» обнаруживает важные отличия. Гоголевский город последовательно иерархичен. Его структура строго пирамидальна: «гражданство», «купечество», выше — чиновники, городские помещики и, наконец, во главе всего — городничий. Не забыта и женская половина, тоже подразделяющаяся по рангам: выше всех семья городничего, затем — жены и дочери чиновников, вроде дочери Земляники, с которой дочери городничего пример брать не подобает; наконец, внизу — высеченная по ошибке унтер-офицерша, слесарша Пошлепкина... Вне города стоят только два человека: Хлестаков и его слуга Осип.

Такой расстановки персонажей мы не найдем в русской комедии (и не только комедии) до Гоголя. Показательнее всего здесь обратиться к произведениям со сходным сюжетом, то есть к тем, которые рисуют появление в городе мнимого ревизора (хотя о самой теме «ревизора» и «ревизии» мы пока говорить не будем). Так, в повести Вельт-

мана «Провинциальные актеры», опубликованной незадолго до «Ревизора», в 1835 году, кроме городничего, действуют и командир гарнизонного округа, и городской голова, и т.д. Благодаря этому идея власти, так сказать, раздробляется: городничий вовсе не является тем главным и единовластным правителем города, каким он предстает в «Ревизоре».

Ближе всего по структуре гоголевский город к городу из комедии Квитки-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». (Как известно, высказывалось предположение, что с этой комедией, опубликованной в 1840 году, но написанной в 1827 году, Гоголь познакомился в рукописи.) Городничий Трусилкин олицетворяет у Квитки-Основьяненко высшую власть в городе. Три чиновника, уже почти как «шесть чиновников» у Гоголя, представляют различные стороны городского управления: суд (судья Спалкин), почту (почтовый экспедитор Печаталкин), просвещение (смотритель училищ Ученосветов). К ним надо еще прибавить полицию в лице частного пристава Шарина. Однако у Квитки-Основьяненко нет нижних звеньев этой пирамиды — «купечества» и «гражданства». Кроме того, велика группа людей, выпадающих из городской иерархии: помимо «ревизора» Пустолобова, сюда входят еще два приезжих (и притом добродетельных) героя: Отчетин и майор Милон. Их действия, противостоящие поступкам и действиям городских чиновников, ослабляют ту замкнутость и цельность, которой отличается город в «Ревизоре».

Выбор персонажей в «Ревизоре» обнаруживает стремление охватить *максимально* все стороны общественной жизни и управления. Тут и судопроизводство (Ляпкин-Тяпкин), и просвещение (Хлопов), и здравоохранение (Гибнер), и почта (Шпекин), и своего рода социальное обеспечение (Земляника), и, конечно, полиция. Такого широкого взгляда на официальную, государственную жизнь русская комедия еще не знала. При этом Гоголь берет различные стороны и явления жизни без излишней детализации, без чисто административных подробностей — в их цельном, «общечеловеческом» выражении. Здесь интересно остановиться на некоторых «ошибках» «Ревизора», в которых нередко обвиняли писателя.

Уже современники Гоголя отметили, что структура уездного города воспроизведена в комедии не совсем точно: одни важные должностные лица забыты, другие, наоборот, добавлены. Сын городничего города Устюжна А. И. Макшеев писал: «Никакого попечителя богоугодных заведений не было, по крайней мере, в таких городах, как Устюжна, потому что не было самих богоугодных заведений». «С другой стороны, в комедии нет крупных деятелей в дореформенном суде, как исправник, секретари, предводители дворянства, стряпчий, откупщик и проч.». «Уездный судья, избираемый в дореформенное время из наиболее уважаемых дворян, большей частью не знал законов и

ограничивал свою деятельность подписыванием бумаг, заготовленных секретарем, но не был Ляпкиным-Тяпкиным. Ляпкины-Тяпкины были исправник, хотя тоже выборный, но из дворян другого склада, чем судьи, секретари судов и многочисленное сословие приказчиков, о которых комедия умалчивает»¹.

Симптоматичен ход мысли Макшеева, отразившийся в его записке. Макшеев *сравнивал* изображенное в «Ревизоре» с одним, реальным уездным городом (чтобы опровергнуть слухи, будто бы в комедии выводится его родной город Устюжна). А Гоголь-то рисовал в «Ревизоре» свой, «сборный город»!

Зачем нужны были писателю судьи, секретари судов и многочисленное сословие приказчиков, если эту сторону жизни с успехом представлял один Ляпкин-Тяпкин? Другое дело — попечитель богоугодных заведений Земляника: без него осталась бы в тени существенная часть «городской» жизни. В обоих случаях отступление Гоголя от реальной структуры города (неосознанное или сознательное — безразлично) имеет свою логику.

Конечно, для Гоголя важна не отвлеченная общественная функция персонажа (в этом случае возможно было бы придать одному лицу несколько функций), но его особенный, индивидуальный характер. Насколько разработана система должностных функций персонажей комедии, настолько же широка шкала их духовных свойств. Она включает в себя самые разнообразные краски — от добродушной наивности почтмейстера до каверзничества и коварства Земляники, от чванливости гордого своим умом Ляпкина-Тяпкина до смирения и запуганности Хлопова. В этом отношении город «Ревизора» так же многогранен и в известных пределах (в пределах комических возможностей характера) энциклопедичен. Но показательно, что психологическая и типологическая дифференциация персонажей идет у Гоголя вместе с дифференциацией собственно общественной.

Только две стороны государственной жизни не были затронуты в комедии: церковь и армия. Судить о намерениях автора «Ревизора» в отношении церкви трудно: духовенство вообще исключалось из сферы сценического изображения. Что же касается армии, то, по предположению Г. Гуковского, Гоголь оставил «военную часть государственной машины» в стороне, так как «считал ее необходимой»². Но ведь писал же Гоголь о военных, причем с явно комической, снижающей интонацией, в других произведениях, например в «Коляске»! Видимо, причину нужно видеть в другом. Включение военных персонажей нарушило бы цельность «сборного города» — от общественной до собственно психологической. Военные — один персонаж или группа, —

¹ Поздеев А. А. Несколько дополнительных данных к истории сюжета «Ревизора». М.; Л.: Литературный архив, 1953. № 4. С. 34.

² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 411.

так сказать, экстерриториальны. Характерно, например, что в «Провинциальных актерах» Вельтмана командир гарнизонного округа Адам Иванович не только действует независимо от местных властей, но и в час суматохи, вызванной появлением мнимого генерал-губернатора, призывает к себе городничего, дает ему советы и т.д. Таким образом, идея строгой иерархии неизбежно подрывается. И по своим интересам, навыкам, общественным функциям военные персонажи нарушили бы единство города, являя собою целое в целом.

Интересно, что первоначально «военная тема» — хотя и приглушенно — звучала в «Ревизоре»: в сцене приема Хлестаковым отставного секунд-майора Растаковского. Но очень скоро Гоголь почувствовал, что воспоминания Растаковского из турецкой и других кампаний, в которых он участвовал, подрывают «единство действия» комедии. Этой сцены нет уже в первом издании «Ревизора»; позднее Гоголь опубликовал ее в числе «Двух сцен, выключенных, как *замедлявших течение пьесы*». Надо сказать, что «замедление» действия здесь, в понимании Гоголя, — более широкая примета. Она скорее обозначает *неограниченность* данных сцен общему замыслу «Ревизора».

Иное дело «военные», чьи функции были направлены внутрь, чье положение целиком включено в систему данного города, то есть полицейские. Их-то в комедии Гоголя предостаточно — четверо!

Какой же вывод напрашивается из всего сказанного? Что город в «Ревизоре» — прозрачная аллегория? Нет, это не так.

В научной литературе о Гоголе иногда подчеркивается, что «Ревизор» — это иносказательное изображение тех явлений, о которых Гоголь не мог — по цензурным соображениям — говорить прямо, что за условной декорацией уездного города следует видеть очертания царской столицы. Цензура, конечно, мешала Гоголю; столичная бюрократия, конечно, сильно дразнила его сатирическое перо, о чем свидетельствует известное признание писателя после представления «Ревизора»: «Столица щекотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы?» [XI, 45]. Однако, сводя «Ревизора» к иносказательному обличению «высших сфер» русской жизни, мы совершаем подмену (очень частую в художественном разборе), когда о том, что есть, судят на основании того, что могло или, по представлениям исследователя, должно было быть. А между тем важно в первую очередь то, что есть.

Иногда также подсчитывают, сколько раз в «Ревизоре» упоминается Петербург, чтобы показать, что «тема Петербурга» составляет второй адрес гоголевской сатиры. Дескать, от этого возрастает «критическое начало» комедии.

Во всех этих случаях мы идем в *обход* художественной мысли «Ревизора» и, желая повысить «критическое начало» пьесы, на самом деле его принижаем. Ибо сила «Ревизора» не в том, насколько адми-

нистративно высок изображенный в нем город, а в том, что это *особый* город. Гоголем была создана такая модель, которая в силу органического и тесного сочленения всех компонентов, всех частей вдруг ожила, оказалась способной к самодвижению. По точному слову В. Гиппиуса, писатель нашел «масштаб минимально-необходимый»¹. Но тем самым он создал благоприятные условия, чтобы прилагать этот масштаб к другим, более крупным явлениям — до жизни общероссийской, общегосударственной.

То, что содержание «Ревизора» распространяют на более широкие сферы жизни, — конечно, прерогатива читателя или зрителя. Но то, что оно *могло* распространяться — свойство художественной мысли Гоголя и, соответственно, особенность его текста.

Оно возникло из стремления писателя к широкой и законченной группировке явлений, при которой бы они так тесно примыкали друг к другу, «как кольца в цепи».

Перед этим свойством художественной мысли «Ревизора» теряли свое преимущество таланты с более четкой, чем у Гоголя, политической целеустремленностью, с более откровенной публицистической окраской. В «Ревизоре», строго говоря, нет никаких обличительных инвектив, на которые щедра была комедия Просвещения и отчасти комедия классицизма. Только реплика Городничего: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!» — могла напомнить такие инвективы. Кроме того, как уже отмечалось в литературе о Гоголе, должностные преступления, совершаемые героями «Ревизора», сравнительно невелики. Взятые Ляпкиным-Тяпкиным борзые щенки — мелочь по сравнению с поборами, которые учиняют, скажем, судейские из «Ябеды» Капниста. Но, как говорил Гоголь по другому поводу, «пошлость всего вместе испугала читателей». Испугало не нагнетание «деталей» пошлости, а, используя выражение Гоголя, «округление» художественного образа. «Округленный», то есть суверенный город из «Ревизора» становился эквивалентом более широких явлений, чем его предметное, «номинальное» значение.

Еще одно свойство «Ревизора» усиливало его обобщающую силу. Цельность и округленность «сборного города» сочетались с его полной однородностью с теми обширными пространствами, которые лежали за «городской чертой». В русской комедии до Гоголя обычно место действия — поместная ли усадьба, суд или город — вырисовывалось как изолированный островок порока и злоупотреблений. Создавалось впечатление, что где-то за пределами сцены кипит настоящая «добродетельная» жизнь, которая вот-вот нахлынет на гнездо злонамеренных персонажей и смоеет его. Тут дело не в торжестве добродетели в финале пьесы, а в неоднородности двух миров: сцениче-

¹ Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л.: АН СССР, 1936. Т. 2. С. 175.

ского, видимого, и того, который подразумевался. Вспомним лишь «Недоросля» Фонвизина: эта ярчайшая и правдивейшая русская комедия XVIII века строится все же на выявлении такого контраста. «Горе от ума» Грибоедова полностью не рвет с этой традицией, но пытается приспособить ее к новым заданиям. Тут «изолирован», противопоставлен потоку жизни не видимый мир отрицательных персонажей — Фамусовых и Хлестовых, а внесценические одинокие фигуры князя Григория и других «врагов исканий» вместе с находящимся на сцене, но столь же одиноким Чацким. Однако, как бы то ни было, существуют два мира и между ними — демаркационная черта.

Гоголь — первый русский драматург, который стер эту черту. От города в «Ревизоре» до границы — «хоть три года скажи» — не доедешь, но есть ли на всем этом пространстве хоть одно место, где бы жизнь протекала по иным нормам? Хоть один человек, над которым были бы властны другие законы? В комедии все говорит за то, что такого места и таких людей нет. Все нормы общежития, обращения людей друг к другу выглядят в пьесе как повсеместные. Они действуют и во время пребывания в городе необычного лица — «ревизора». Ни у кого из героев пьесы не появляется потребность в иных нормах или хотя бы в частичном видоизменении старых. С первых же минут открытия «ревизора» к нему почти рефлекторно потянулась длинная цепь взятокдателей — от городничего и чиновников до купцов. Конечно, могло быть и так, что «ревизор» не взял бы. Но тот, с кем случилось бы подобное, знал бы, что это его личное невезение, а не победа честности и закона над неправдой.

Но откуда у героев пьесы (а вместе с ними и у ее зрителей) такое убеждение? Из своего личного, «городского» опыта. Они знают, что их нормы и обычаи будут близки и понятны другим, как язык, на котором они говорят, хотя, вероятно, большинство из них не бывало дальше уезда или в крайнем случае губернии.

Словом, город «Ревизора» устроен так, что ничто не ограничивает распространение идущих от него токов вширь, на сопредельные пространства. Ничто не мешает «самодвижению» чудесного города. Как в «Ночи перед Рождеством» о Диканьке, так теперь о безымянном городе «Ревизора» писатель мог бы сказать: «И по ту сторону Города, и по эту сторону Города...»

Как я пытаюсь показать в другом месте¹, гротеск неминуемо ведет к повышенной общенности. Благодаря фантастике и другим формам остранения, из целой исторической эпохи (или нескольких эпох) извлекается ее «смысл». «История одного города» Салтыкова-Щедрина — это не только история *одного* города (Глупова или любого другого), а — в определенном разрезе — вся русская жизнь, то есть те

¹ В книге «О гротеске в литературе» (М., 1966).

«характеристические черты русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». Диапазон обобщаемого в гротеске может расширяться и дальше, до «подведения итогов» всей истории человечества, как в «Путешествиях Лемюэля Гулливера» Свифта.

С другой стороны, те гротескные произведения, которые, подобно «Невскому проспекту» или «Носу», сконцентрированы на одном, исключительном, анекдотичном случае, тоже подводят к повышенной обобщенности. Именно потому, что предмет изображения здесь «странен», единичен, он — как исключение — подтверждает правило.

«Ревизор» представляет собою редкий случай произведения, в котором повышенная обобщенность достигается ни первым, ни вторым способом. В «Ревизоре», строго говоря, основа — вполне «земная», прозаическая, *негротескная*; в частности, в комедии совсем нет фантастики. Гротесков только дополнительный тон, «ответ», о чем мы будем говорить в своем месте. Этот гротескный «ответ» усиливает обобщающий характер комедии, но зарождается он уже в самой структуре «сборного города». В гоголевской комедии словно спрятан секрет, благодаря которому все ее краски и линии, такие обычные и будничные, удвоятся, приобретают дополнительное значение.

Осмысливая свой творческий опыт драматурга, в первую очередь опыт «Ревизора», Гоголь дважды ссылаясь на Аристофана: в «Театральном разезде...» и в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

В «Театральном разезде...» происходит диалог между двумя «любителями искусств». Второй высказывается за такое построение пьесы, которое охватывает всех персонажей: «...ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело». Первый возражает: «Но это выходит, придавать комедии какое-то значение более всеобщее». Тогда второй «любитель искусств» доказывает свою точку зрения исторически: «Да разве не есть это ее [комедии] прямое и настоящее значение? В самом начале комедия была *общественным, народным созданием*. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной связи...»

Имя Аристофана названо Гоголем и в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии...», но в несколько ином контексте. «Общественная комедия», предшественником которой был Аристофан, обращается против «целого множества злоупотреблений, против уклоненья *всего общества* от прямой дороги» [VIII, 400].

В размышлениях Гоголя об Аристофане заметен интерес к двум, конечно, взаимосвязанным вопросам: о природе обобщения в комедии и о ее построении, о «завязке». На последнем вопросе уместнее остановиться несколько ниже. Но первый имеет прямое отношение к теме настоящей главы.

Несомненно, что интерес Гоголя к Аристофану стимулировался известным сходством их художественной мысли. Гоголю близко было

стремление к крайнему обобщению, которое отличало древнюю антическую комедию и делало ее «общественным, народным созданием».

Это сходство впервые обосновал Вячеслав Иванов в статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» (написана в 1925 г.). Отличие «Ревизора» от традиционной европейской комедии и сходство с аристофановской в том, что его действие «не ограничивается кругом частных отношений, но, представляя их слагаемыми коллективной жизни, обнимает целый, в себе замкнутый и себе удовлетворяющий социальный мирок, символически равный любому общественному союзу и, конечно, отражающий в себе, как в зеркале... именно тот общественный союз, на потеху и в назидание коего правится комедийное действо». «Изображение целого города взамен развития личной или домашней интриги — коренной замысел бессмертной комедии». В соответствии с этим «все бытовые и обывательские элементы пьесы освещены со стороны их общественного значения... все тяжбы и дрязги, наветы и ябеды выходят из сферы гражданского в область публичного права»¹.

Комедия Гоголя, заключает В. Иванов, «по-аристофановски» изображает русскую жизнь в форме «некоего социального космоса», который вдруг потрясается во всю свою ширь.

Надо сказать, однако, что это тонкое сопоставление Гоголя с Аристофаном незаметно переходит в отождествление двух художников. Автор статьи не учитывает, что на природу обобщения у античного драматурга Гоголь смотрит сквозь призму современных ему требований и современного ему художественного опыта.

Место действия у Аристофана — открытая площадка, не только в «Птицах», где события в самом деле происходят в птичьем полисе, между небом и землей, но и в других комедиях. Можно сказать, что сцена у Аристофана не замкнута, космически не ограничена.

У Гоголя же есть вполне конкретная «единица» обобщения — его город. Опыт новейшего искусства, и, в частности, классицизма и Просвещения, не прошел для Гоголя бесследно. Его город локально ограничен, и вместе с тем он «сборный». Это конкретно оформленный, осязаемый город, но бездонно-глубокий по своему значению. Словом, к обобщению, широте Гоголь идет через пристальное и строго целенаправленное изучение данного «куска жизни» — черта, возможная только для нового сознания, художественного и научного.

Я не говорю здесь подробно, что общественная конкретность сочеталась у Гоголя с конкретностью психологической. К Гоголю как к писателю XIX века, художнику формирующегося реалистического стиля, не подходит замечание, будто бы он изымает своих героев из сферы гражданского права в пользу права публичного. Гоголевское «право» — это особое «право», в котором увязаны в одно целое и

¹ Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. С. 89, 90. Статья включена в кн.: *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 385–398.

публичный и гражданский аспекты (разумеется, в смысле, свободном от господствовавших официальных правовых понятий).

Как известно, в 1846 году Гоголь предпринял попытку переосмысления «Ревизора». В «Развязке Ревизора» устами Первого комического актера было сообщено, что безымянный город — это внутренний мир человека, наш «душевный город»; безобразные чиновники — наши страсти; Хлестаков — «ветренная светская совесть»; наконец, настоящий ревизор — подлинная совесть, являющаяся нам в последние мгновения жизни... Для нас сейчас интересен метод «Развязки Ревизора», отражающий в уменьшенном масштабе метод «Ревизора» настоящего и переносящий во внутреннюю, индивидуальную сферу все функциональные аспекты большого города.

По тонкому замечанию В. Иванова, «Развязка Ревизора» снова «обличает бессознательное тяготение Гоголя к большим формам всенародного искусства: как в первоначальном замысле мы усмотрели нечто общее с “высокою” комедией древности, так сквозь призму позднейшего домысла выступают в пьесе-оборотне характерные черты средневекового действия»¹.

Возвращаясь же к «Ревизору», нужно выделить еще одну — пожалуй, главную — черту, делающую обобщение гоголевской комедии современным. Мы помним, что картину Брюллова писатель назвал современной потому, что она совокупляет «все явления в общие группы и выбирает ...кризисы, чувствуемые целою массою». Гоголевский «сборный город» — это вариант «общей группы», однако все дело в том, что ее существование в современности почти невозможно. Может быть, и возможно, но эфемерно, недлительно. Ведь господствующий дух Нового времени — раздробление («страшное раздробление», говорит Гоголь). Значит, неминуемо грозит распасться, разойтись — по интересам, наклонностям, стремлениям — все то, что писатель собирал «по словечку» в одно целое.

Но целое для Гоголя действительно необходимо и важно. Это вопрос не только художественный, структурно-драматургический, но и жизненный. Вне целого Гоголь не мыслит себе познания современности. Но вне целого Гоголь не мыслит себе и правильного развития человечества. Каким же путем удержать «общую группу» от распада?

Очевидно, возможны были два художественных решения. Или соединять «все явления в общие группы» *вопреки* духу времени, духу разъединения. Но такой путь чреват был опасностью идеализации и скрадывания противоречий. Или же искать в жизни такие моменты, когда эта цельность возникает естественно — пусть ненадолго, подобно вспышке магния, — словом, когда цельность не скрадывает, а обнажает «страшное раздробление» жизни.

¹ Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. С. 91.

И тут мы должны обратить внимание на вторую часть гоголевской фразы: «...и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою». По представлению Гоголя, такой выбор диктуется «мыслью» картины. О «мысли» произведения — в частности, драматургического — Гоголь не устаёт напоминать из года в год. Так, в «Театральном разезде...» говорится: «...правит пьесою идея, мысль. Без нее нет в ней единства». Гоголевская формула «мысли» толкуется исключительно как указание на «идейность» произведения, тогда как в действительности у нее есть более конкретный смысл.

В «Портрете» (редакция «Арабесок») Гоголь писал, что иногда осенял художника «внезапный призрак *великой мысли*, воображение видело в темной перспективе что-то такое, *что, схвативши и бросивши на полотно*, можно было сделать необыкновенным и вместе доступным для всякой души».

Итак, это не идея произведения вообще, а скорее нахождение некой *современной ситуации* («сильного кризиса»), которая бы позволила замкнуть группу действующих лиц в одно целое.

В статье «Последний день Помпеи» это положение высказано еще отчетливее: «Создание и обстановку *своей мысли* произвел он [Брюллов] необыкновенным и дерзким образом: он схватил молнию и бросил ее целым потоком на свою картину. Молния у него залила и потопила все, как будто бы с тем, чтобы все выказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя» [VIII, 110]. «Молния» — вот та сила, которая замкнула «общую группу» людей даже при страшном и прогрессирующем раздроблении жизни. Но не так ли и Гоголь необыкновенно и дерзко «бросил» на полотно идею «реvizора», которая залила и потопила весь город? Словом, Гоголь создал в комедии насквозь современную и новаторскую ситуацию, в которой раздираемый внутренними противоречиями Город оказался вдруг способным к цельной жизни — ровно на столько времени, сколько понадобилось для раскрития его самых глубоких, движущих пружин.

Глава вторая

«Ситуация ревизора»

1

Ситуация комедии проста: ожидание и прием в городе ревизора (мнимого). Но давайте задумаемся в значение «ситуации ревизора».

В ней участвуют две стороны: ревизующий и ревизуемый. Первая представляет «начальство», высшие инстанции чиновно-бюрократической лестницы. Вторая — подчиненных, находящихся на этой лестнице несколькими ступеньками ниже.

Задача ревизующего в том, чтобы установить истину и «наставить». Ревизуемых — в том, чтобы скрыть истину и ускользнуть от наказания. Внезапность и тайна («инкогнито проклятое!») — непременные атрибуты ревизующего. Осмотрительность и осторожность — средства самообороны ревизуемого.

Идея ревизии затронула самый чувствительный нерв российской бюрократической системы. С одной стороны, деятельность подчиненных совершалась в значительной мере «для начальства», для вида, *для ревизора*. С другой стороны, и начальству важно было показать подчиненным, что оно все видит, все понимает, что оно бдит. Это был обоюдный обман, из которого каждый пытался извлечь свои выгоды.

Практическая «польза» ревизии была ничтожна, подрывалась уже в своей основе. Но в том-то и дело, что обойтись без нее власти не могли. Бюрократическая машина нуждалась в бюрократических «толчках», сотрясавших время от времени весь ее проржавевший механизм. В движение вовлекался более или менее обширный — в зависимости от масштаба ревизии — круг чиновников; начинался взаимный обман, игра, в которой главным было не сорваться и выдержать свою роль. Проигрывал не виновный, а уличенный, то есть тот, кто по каким-либо причинам выпадал из действия бюрократической машины.

Мнение Н. Котляревского и других литературоведов конца XIX — начала XX века, считавших, что ««Ревизор» — комедия без политической подкладки»¹, идет, таким образом, наперекор уже исходной ситуации комедии. «Ситуация ревизора» — политическая по своему существу, хотя, разумеется (как ситуация всякого великого произведения), она включает в себя и общечеловеческое, социально нелокализованное содержание. Хорошо сказал А. Воронский, что «Ревизор» — это «свистящий бич над крепостной Русью»².

Обычно ситуацию «Ревизора» сопоставляют со сходными случаями из жизни, о которых мы знаем из воспоминаний современников, из рецензий Вяземского и Сенковского на комедию, наконец, из собственных слов Гоголя. В «Театральном разъезде» в толпе зрителей раздается голос: «Ну, вот точь-в-точь эдакое событие было в нашем городе. Я подозреваю, что автор если не был сам там, то, вероятно, слышал»³. Однако, чтобы показать характерность «Ревизора», не обязательно называть реальные случаи, когда в какой-то город приехал

¹ *Котляревский Нестор*. Николай Васильевич Гоголь. Пг., 1915. С. 308.

² *Воронский А.* Гоголь. С. 162. Эта книга вышла в середине 30-х годов прошлого века в серии «Жизнь замечательных людей»; однако А. Воронский был незаконно репрессирован, и тираж книги не сохранился. См. мою публикацию отрывков из этой книги (Новый мир. 1964. № 8). См. также: *Воронский А.* Избранные статьи о литературе. М., 1982.

³ Обзор реальных фактов, лежащих в основе сюжета комедии, см. в разделе комментариев в кн.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 633–644.

ревизор или кого-то по ошибке приняли за ревизора. «Ситуация ревизора» могла возникнуть в каждом министерстве, департаменте, канцелярии — везде, где взаимоотношения людей строились на бюрократической основе. В этом-то и заключалось широкое жизненное значение комедийного действия «Ревизора».

Но, конечно же, воплощение этой ситуации в масштабе города, причем особого, «сборного города», давало Гоголю исключительные художественные возможности.

В частности, оно позволяло ввести в ситуацию третью сторону. Это те, кого Городничий несколько суммарно именует «купечеством да гражданством», кто страдает под пятой бюрократии. Правда, участие этой стороны заведомо ограничено. Ревизующий не апеллирует к ней, не принимает ее во внимание. В лучшем случае удается лишь обратиться к ревизору с жалобами и просьбами, с какими обращаются к Хлестакову просители в четвертом акте. В основном же приходится ждать и надеяться. Но участие этой стороны, даже и пассивное, повышает значение ситуации: от ее разрешения зависит судьба широких слоев населения, с нею связаны их надежды на избавление от чиновников-притеснителей.

Не Гоголь впервые ввел «ситуацию ревизора» в литературу. Она разрабатывалась и до него, причем особенно интенсивно в русской литературе, о чем как раз и свидетельствует большая популярность у нас темы мнимого ревизора¹. Но глубина и последовательность художественного решения Гоголя не идет ни в какое сравнение с решениями его предшественников. По существу, «ситуация ревизора» — одна из глубочайших ситуаций в мировой литературе — должна быть связана с именем Гоголя, как, скажем, ситуация Дон Кихота с именем Сервантеса².

В «Провинциальных актерах» Вельмана говорится, что вокруг «мысли» о генерал-губернаторе (мнимом) в городе «образовалась сфера идей об ответственности за беспорядок и неисправность». Меткий штрих, характеризующий «ситуацию ревизора»! Но далее мы читаем у Вельмана, что во время пребывания «генерал-губернатора» в городе господствовала *«дивная исправность по делам и усердие»*³.

Вот этого-то «неверного звука» нет у Гоголя. У него поведение обеих сторон в ситуации вычерчено с неумолимой логикой — психологической и социальной.

¹ Сенковский даже сетовал, что анекдот, взятый в основу «Ревизора», — это анекдот, «тысячу раз напечатанный, рассказанный и обделанный в разных видах» (Библиотека для чтения. 1836. Т. 16. Отд. V. С. 43). Отзыв Сенковского перепечатан и снабжен комментариями в новейшем издании — см.: *Соболев Л.* Сенковский о «Ревизоре» // Страницы истории русской литературы. К семидесятилетию профессора Валентина Ивановича Коровина. Сб. статей. М., 2002. С. 242–256.

² О ситуации Дон Кихота см.: *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М.: Гослитиздат, 1961.

³ Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. С. 219, 235. (Курсив мой. — Ю. М.)

Достоверна, так сказать, предыстория ситуации: дурные предчувствия Городничего («какие-то две необыкновенные крысы»), предупреждение приятеля, узнавшего о ревизоре окольным путем, но из достоверных источников (письмо Чмыхова); наконец, вполне уместное подозрение, не было ли доноса.

Но вот начинаются приготовления к встрече «ревизора». Ни на какое установление «дивной исправности по делам», хотя бы и кратковременное, нет и намека. Все распоряжения Городничего относятся к внешнему виду: прибрать в присутственных местах, надеть на больших чистые колпаки, вымести улицу до трактира, то есть ту, по которой проедет «ревизор», и т.д. Словом, прежде всего нужно соблюсти форму. Положение ревизуемого вовсе не требует, чтобы проводились какие-либо улучшения и исправления по существу. Городничий это отлично сознает: «Насчет же внутреннего распоряжения и того, что называется в письме Андрей Иванович грешками, я ничего не могу сказать. Да и странно говорить. Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов».

Но и другая сторона, как отмечалось, ведет в «ситуации ревизора» определенную игру. Эту игру ведет Хлестаков и — в силу особенностей своего характера — ведет неволью. Можно сказать даже, что ее ведут сами с собой Городничий и компания — с помощью Хлестакова. Осведомленность «ревизора» («все узнал, все рассказали проклятые купцы!»), угроза наказания, намек на взятку («Эк куда метнул!»), нежелание прямо говорить о своей миссии («...хочет, чтобы считали его инкогнито») — все эти наблюдения — превратные, конечно, — служат для Городничего доказательством того, что его собеседник правильно играет свою роль, что, следовательно, перед ним настоящий ревизор. Обман, вернее самообман, Городничего оказался возможным потому, что он готовился играть свою роль не с ревизором, а с игрой ревизора. Этому требовала логика ситуации, хорошо усвоенная Городничим за долгие годы службы («...трех губернаторов обманул»). А пришлось-то ему играть с чистосердечным Хлестаковым... Впрочем, о Хлестакове речь впереди.

«Ситуация ревизора» предоставила драматургу богатейшие возможности комического. Читатель или зритель ни на минуту не забывает о противоречии между тем, что представляет собою персонаж, и тем, чем он кажется или хочет казаться. Смех как единственное честное место комедии корректирует каждый поступок, реплику, слово персонажа. Характеры раскрываются до их глубочайших излучин, возникает неповторимая динамика гоголевской комедии характеров...¹

В разработке Гоголем «ситуации ревизора» нужно отметить еще одну черту.

¹ О комическом в «Ревизоре» — в связи с его жанром как комедии характеров — подробнее говорится в гл. 6.

Уже предшественники Гоголя уловили, какую важную роль играет в системе бюрократического управления *страх*. Поэтому страх вошел, что ли, в поэтику комедии, превратившись в один из главных двигателей комедийного действия. У Квитки-Основьяненко, например, Пустолобов запугивает всех величайшей тайной, которая будто бы сопряжена с его деятельностью. Чиновники не могут, не имеют права ни о чем его спрашивать, должны слепо и трепетно повиноваться ему.

У Гоголя прежде всего возрастает «количественная мера» страха. Вначале Городничий еще бодрится: «*Страху-то нет, а так, немножко*». Но едва Бобчинский и Добчинский поведали о прибытии ревизора, Городничий восклицает «*в страхе*»: «Что вы, Господь с вами! Это не он». Бобчинский при этом сообщает о «ревизоре»: «Такой осмотрительный, меня так и проняло *страхом*». Во втором действии Хлестаков и появившийся на пороге Городничий «*в испуге* смотрят несколько минут один на другого, *вытучив глаза*». Затем Городничий выслушивает «угрозы» Хлестакова, «*вытянувшись и дрожа всем телом*». В третьем действии одна из главных тем хвастовства Хлестакова — как он наводил страх: «...прохожу через департамент — просто землетрясение — все *дрожит, трясется, как лист*». В этот момент и слушатели Хлестакова трясутся и не могут выговорить слова от страха. В четвертом действии, перед представлением Хлестакову, у Луки Лукича «*язык как в грязь завязнул*», а у Аммоса Федоровича «*так вот коленки и ломает...*». Примеры можно умножать без конца: «Ревизор» — это целое море страха.

Но «страх» гоголевских героев несколько необычен для русской комедии. Как правило, ее порочные герои страшились разоблачения и справедливого возмездия. Гоголевские герои боятся стать козлами отпущения. Они знают, что бюрократическая машина не исправляет пороков и бед, но подчас жестоко карает тех, кто по неосторожности попадает под ее колеса. Гоголь до конца верен духу и правде намеченной ситуации.

Кстати, нераскаянность персонажей «Ревизора» сполна проявилась в последнем действии, когда обман обнаружился. Белинский писал, что обыкновенный талант воспользовался бы случаем «заставить городничего раскататься и исправиться» (так действительно поступали русские комедиографы до Гоголя). «Но талант необыкновенный глубже понимает натуру вещей и творит не по своему произволу, а по закону разумной необходимости. Городничий пришел в бешенство, что допустил обмануть себя мальчишке, вертопраху...»¹

Затем еще одна необычная «нота» страха в «Ревизоре». В ответ на реплику Анны Андреевны: «Да вам-то чего бояться: ведь вы не служи-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. III. С. 469. О нераскаянности гоголевских героев см. также: Поспелов Г. Н. Творчество Н. В. Гоголя. М., 1953. С. 134.

те» — Добчинский говорит: «Да так, знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх».

В самом деле: Добчинский не совершал служебных преступлений и не должен страшиться наказания, как Городничий и другие. Однако тут подразумевается более широкий комплекс чувств. Не забудем, что перед Добчинским персонифицированное выражение тех могущественных сил, которые карают и милуют, возносят высоко вверх и низвергают в бездну. Действие этих сил страшно и подчас загадочно, — и кто же поручится, что оно не захватит «по ошибке» (такие ошибки в порядке вещей) человека «неслужащего», стоящего в стороне.

Вспомним также, что Хлестаков для Добчинского — «вельможа», то есть представитель тех высоких сфер жизни, которые сеют в низших сферах благоговение, трепет и страх.

Словом, Гоголь по сравнению с предшествующей русской комедией бесконечно расширяет диапазон «страха» — и вглубь и, так сказать, в ширину. Вглубь, потому что «страх» усложняется у Гоголя множеством оттенков. В ширину, потому что писатель показывает действие страха на самых различных героев, — собственно, на всех персонажей «Ревизора».

В «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, “Ревизора”» говорится о «*силе всеобщего страха*», об «*испуганном городе*». Гоголь охватил «ситуацией ревизора» всех героев, обнял их единым, хотя и многообразным по своему проявлению чувством... Но тут мы должны взглянуть на «ситуацию ревизора» (по необходимости кратко) с точки зрения теории комедии вообще.

2

Говоря в статье «Петербургская сцена в 1835/1836 г.» о современных требованиях к комедии, Гоголь писал: «Публика была права, писатели были правы, что были не довольны прежними пиесами. Пиесы 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 пиесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку. Ведь не было и одного анекдота, случившегося в его время, в таком же точно виде, как он случился, как делал это Шекспир. Он, напротив, сюжет составлял сам по плану Теренция и давал разыгрывать его лицам, имевшим странности и причуды его века. Это не имело уже после живости для зрителей, могло только нравиться приятелям...» [VIII, 554–555].

В литературе о Гоголе еще не ставился вопрос, какое реальное содержание заключено в его критике «плана» комедий Мольера.

Мольер разрабатывал сюжет комедии Теренция «Формион» в своих «Проделках Скапена». Следы влияния другой комедии Теренция «Братья» видны в мольеровской «Школе мужей».

Общее в ситуации обеих мольеровских комедий можно определить тремя словами: *хитроумные проделки влюбленных*. Правда, в «Школе мужей» интригу ведет возлюбленный Изабеллы Валер, а в «Проделках Скапена» — слуга, знаменитый плут Скапен, но это в данном случае несущественно. Главное в типе интриги, в общей расстановке героев: с одной стороны, влюбленные и помогающие им слуги; с другой — сопротивляющиеся этой любви комические персонажи: отец, опекун, соперник и т.д. Из борьбы двух сторон вытекает множество забавнейших *qui pro quo*, которые в конце концов увенчиваются торжеством любви и соединением возлюбленных.

Большинство комедий Мольера строилось на развитии этой интриги (исключений немного: прежде всего «Мизантроп» и «Жорж Данден»). Если отвлечься от злоключений отставного судьи Дандена, «процесса» над собакой и т.д., то и «Сутяги» — единственная комедия Расина — тоже комедия хитроумных влюбленных: Леандра и Изабеллы. Далее, эта ситуация уходила в глубь веков, в практику итальянской комедии дель арте, где всевозможные Изабеллы, Фламинии, Флавио, Леандро преодолевали с помощью хитроумных слуг («дзани») разные препятствия на пути к счастью. Еще раньше, в IV–III веках до н.э., эту ситуацию разрабатывала новоаттическая комедия, наследовавшая, в свою очередь, исконные мотивы древнего карнавального действия. В новоаттической комедии намечена и расстановка сил любовной ситуации: влюбленные девушка и юноша (правда, еще в основном в роли *страдающего* влюбленного), хитрый «раб» (прямой предшественник Скапена, Крипина — вплоть до Фигаро Бомарше) или хитрая служанка, затем соперники и противники влюбленных: старик отец, хвастун-«воин» и т.д. Наметились в новоаттической комедии и основные очертания интриги: злоключения и торжество влюбленных — торжество, к которому они приходят через сложнейшие сцепления обстоятельств: недоразумения, «узнания», подслушивания разговоров, переодевания и т.д.

Таким образом, упреки Гоголя Мольеру были обращены против традиционно разрабатываемой им ситуации хитроумных проделок влюбленных. Этим объясняются замечания, что «план» Мольера «обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу», далее — противопоставление Мольера Шекспиру, который брал «анекдоты» из современной жизни, и, наконец, ссылка на связи Мольера с античностью (с комедиями Теренция).

В то же время Мольера как писателя нравов, как творца современных характеров Гоголь принимал и высоко ценил¹. Но он полагал, что нужно преодолеть известную непоследовательность французского пи-

¹ Ср. также в окончательном варианте статьи Гоголя «Петербургские записки 1836 года»: «О Мольер, великий Мольер! ты, который так *обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их*» [VIII, 182].

сателя, вывода из «своего времени» не только характеры, но и общее построение действия.

Надо подчеркнуть, что ситуация хитроумных проделок влюбленных, так сказать, трояко не устраивала Гоголя.

После древней аттической комедии, после Аристофана, который (как мы читаем в его «Ягюшках») занят вещами «серьезными и полезными для города», новоаттическая комедия обнаруживает явное сужение художественного кругозора. Политические и общественные проблемы из него исключаются; внимание сосредоточивается на частных, интимных сторонах жизни. На этой почве и развилась любовная интрига комедии, оформившаяся затем в ситуацию хитроумных проделок влюбленных. Разумеется, эта ситуация — особенно в Новое время — открывала большие возможности и для косвенного отражения в комедии социальных сторон жизни. Но Гоголю важно было ввести их в сюжет, сделать, как говорят, формообразующими. Поэтому он и апеллировал — через века и литературные школы — прямо к Аристофану как творцу «общественной» комедии.

Кроме того, названная ситуация казалась Гоголю нежизненной, фальшивой. В эллинистическую эпоху (породившую новоаттическую комедию) она отражала пробуждение личного начала, повышение роли и значения интимной сферы человеческой жизни. Затем — в развитии этой ситуации комедией дель арте — приметен отблеск гуманистической идеологии Ренессанса. В Новое время ситуация хитроумных проделок влюбленных отвечала тому раскрепощению личности, с которым было связано буржуазное развитие. Но чем дальше, тем больше обнаруживалась связанность и несвобода личности в новую эпоху. В России выбор ситуации хитроумных проделок влюбленных был особенно рискован (тем не менее ее усердно эксплуатировал водевиль — полуоригинальный и оригинальный) в силу существования всевозможных феодальных ограничений, пут, отсутствия личного почина влюбленных, на котором строилась вся ситуация. Об этом, кстати, не раз писал Белинский, высмеивая пряничную и ходульную любовь в русских пьесах.

В Гоголе, вообще говоря, жила удивительная чуткость к фальши, — к тому, что надуманно, нежизненно, устарело. Он мгновенно реагировал на неверную ноту — будь то фальшивое построение пьесы на любовном сюжете (то есть на сюжете бескорыстной, идеальной любви) или же включение в комедию добродетельного героя — «театрального рыцаря». Отказ Гоголя от ситуации хитроумных влюбленных, таким образом, связан с его общим отталкиванием от добродетельных персонажей, от идеализации.

В «Театральном разезде...» «второй любитель искусств» следующим образом парирует упрек, будто бы в «Ревизоре» нет завязки: «Да, если принимать завязку в том смысле, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее точно нет. Но,

кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку. Стоит взглядеться пристально вокруг. *Все изменилось давно в свете.* Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» Тут хорошо видно, как Гоголь «переводит» все чувства героев из сферы традиционно-искусственного в сферу их современного, реального проявления.

И все же нужно сказать еще об одной причине, по которой Гоголя не устраивала ситуация хитроумных проделок влюбленных. Недостаточно считать, что в «Ревизоре» место такой ситуации занял, скажем, интерес чина — «электричество» чина. В ответ на приведенное высказывание о современных импульсах человеческой деятельности «первый любитель искусств» говорит, что он не видит в пьесе и *такой* завязки. Тогда «второй любитель искусств» переводит разговор в иную плоскость — об общей и частной завязке: «Комедия должна вязаться само собою, *всей общей массою, в один большой, общий узел.* Завязка должна обнимать *все лица*, а не одно или два — коснуться того, что волнует более или менее *всех* действующих». Далее, вслед за уже приведенной нами ссылкой на Аристофана, «второй любитель искусств» говорит: «После уже она [комедия. — Ю. М.] вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременно завязку. Зато как слаба эта завязка у *самых лучших комиков*, как ничтожны эти театральные любовники с их картонною любовью!» Замечание о «лучших комиках» относится прежде всего к Мольеру — но, по-видимому, не к одному ему. Поскольку Гоголь начинал историю общественной комедии с Аристофана и отмечал наступление спада сразу после него, то его слова могли относиться уже к Менандру¹ — как крупнейшему представителю новоаттической комедии, видоизменившему традиции древней комедии. В борьбе за обновление комедии у Гоголя была широкая, теоретически обоснованная программа...

Однако нам важно подчеркнуть здесь, что ни общественная значимость, ни реальная ситуация не были в глазах Гоголя достаточными признаками современности комедии. В «Ревизоре» мелькают все те импульсы человеческой деятельности, о которых говорит «второй любитель искусств»: и призрак выгодной женитьбы (обольщения семейства Городничего «предложением» Хлестакова), и стремление «блеснуть» и «отомстить» (вспомним только наговоры Земляники на других чиновников), и, конечно же, «электричество» чина (мечтания Городничего, уже видящего себя генералом, и т.д.). И тем не менее над всем этим, говорит Гоголь устами «второго любителя искусств»,

¹ По-видимому, одним из источников сведений о Менандре был для Гоголя Шевырев, который, в частности, давал характеристику его комедий в своей «Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (М., 1836. С. 82).

должна господствовать какая-то более сильная сила, подчиняющая себе *всех* персонажей и *все* импульсы их переживаний. Такую силу Гоголь создал своей «ситуацией ревизора», замкнув ее единым, общим чувством — страхом.

«Не нужно только позабывать того, [что] в голове *всех* сидит ревизор. *Все* заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц», — читаем мы в «Предупреждении...».

Комедия «Ревизор» в этом смысле в драматургическом наследии Гоголя единственна. Но ведь потому и пометил писатель на титульном листе другой своей пьесы «Женитьба»: «писано в 1833 году» — своеобразный знак, намекающий на то, что это произведение написано *еще до того*, как драматург нашел форму, отвечающую его высшим запросам в области комедии. Потому-то и возводил он (подчас косвенно, без прямых указаний) свои теоретические рассуждения о современной комедии к «Ревизору» как к ее своеобразному эталону.

3

В «ситуации ревизора» Гоголь нашел одну из современных форм выражения цельности жизни. Вот какая может быть теперь у людей высшая «общая забота!» — говорит писатель. Ни патриотическое общенародное дело, ни увлекающее всех празднество (вроде ярмарки или свадьбы или просто веселых проделок героев «Вечеров на хуторе...») более не властны над людьми. Жизнь распадается на куски. Страшное раздробление «меркантильного» века разъединяет людей. Но «ситуация ревизора» на какое-то время объединила их, причем объединила очень важным, по-своему «историческим» делом. Тем самым она предоставила основу — для драматургического, общественного действия — *современного действия*.

В то мгновение, когда эта ситуация возникла («Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить...»), Гоголь начинает действие. И тогда, когда она исчерпала себя, Гоголь его обрывает. Пьеса длилась ровно столько, сколько существовала общая («всегородская») забота. Все, что лежит *до и после* нее, оставлено за пределами пьесы. На этой почве возникают необычайные по смелости завязка и развязка «Ревизора».

Объединение персонажей в «общую группу» не влечет за собой у Гоголя и тени идеализации (вполне реальная опасность в этой ситуации для менее крупных талантов). В «сборном городе» есть свои противоречия. Чиновники завидуют друг другу и соперничают на поприще взяток. «Купечество» и «гражданство» ненавидят и боятся начальствующих лиц. «Общая забота» не скрывает эти противоречия, а как бы устанавливается поверх их.

В первом действии чиновники стовариваются, как им лучше подготовиться к ревизии. «Ну, *здесь свои*», — говорит Городничий. В последнем действии, после того как обман обнаружился, Аммос Федо-

рович спрашивает: «Как это, в самом деле, *мы* так оплошали». Тут, конечно, участвует сила круговой поруки, которая рассыплется после завершения действия — и уже начинает рассыпаться на наших глазах (поиски виноватого в том, что Хлестакова приняли за ревизора). Противоречия между чиновниками и, скажем, высеченной ни за что ни про что унтер-офицершей и другими просителями — иного толка, непримиримее. Но и на эту группу персонажей распространяется единый страх, ощущение необычности, рожденные «ситуацией ревизора». «...Следует обратить внимание на *целое всей пьесы*, — читаем мы в авторских “замечаниях” в первом издании “Ревизора”. — Страх, испуг, недоумение, суетливость должны *разом и вдруг* выражаться на *всей* группе действующих лиц, выражаться в каждом совершенно особенно, сообразно с его характером».

Словом, перед нами некий высший, особенный этап в жизни и «сборного города», и каждого из его жителей. Тут эфемерность и ненормальность общих связей (ибо как «исторические» связи они возможны теперь только в такой извращенной ситуации, как «ситуация ревизора») рождают необычайно яркую вспышку художественной энергии. Она подобна молнии, которую Брюллов бросил «целым потоком» на полотно и которая осветила самые дальние его утлы. Писатель «взял из жизни своих героев такой момент, в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни...»¹.

Большая ошибка — не видеть за критическим заданием комедии объемности и сложности ее художественного мира. Человеческая жизнь берется Гоголем не в «административном ракурсе», а на всю ее глубину.

Во время посещения Хлестакова Бобчинский обращается к нему с просьбой: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский».

Мы смеемся над необычной просьбой Бобчинского, истолковывая ее как одно из проявлений «пошлости пошлого человека». Но если подумать, из какого источника вышла эта просьба, то мы почувствуем в ней стремление к чему-то «высокому», к тому, чтобы и ему, Бобчинскому, как-то, говоря словами Гоголя, «означить свое существование» в мире²... Форма этого стремления смешна и нелепа, но

¹ *Белинский В. Г.* Указ. изд. Т. III. С. 453.

² Уже после издания настоящего текста (первая публикация — 1966 г.) мне довелось прочитать сходное толкование реплики Бобчинского в известной книге А. Синявского (первая публикация — 1975 г.): «Да и не сводятся ли все наши честолюбивые всечеловеческие претензии, будь мы семи пядей во лбу, к этой простейшей формуле, к потребности выражения и удостоверения своей личности в мире <...> что де живет на свете Петр Иванович Бобчинский?!..» (*Терц Абрам*. В тени Гоголя. London, 1975. С. 125).

иной Бобчинский не знает. В обычное-то время, может быть, он и не сказал бы этих слов, да и некому. Но тут — час необыкновенный, перед ним — «вельможа», в нем соединилось для Бобчинского все высокое и таинственное. Может быть, высказывая эту просьбу, Бобчинский поднимается до самых высоких, «поэтических» мгновений своей жизни. «Странная, уродливая поэзия!» — говорим мы. Но иной поэзии он не знает.

А Городничий, чиновники — и все, захваченные мыслью о «реви-зоре»? «Ситуация ревизора» требует от них притворства, игры, но эта игра слишком серьезна, слишком глубоко захватывает их. Тут «дело идет о жизни человека», как говорит Городничий. Он-то хорошо знает, чему равны несколько часов или дней ревизии. Остаться ли ему городничим, быть ли с позором изгнанным, чтобы уступить место другому — более удачливому, но не более честному, получить ли сановное «спасибо», сделать ли карьеру — все, решительно все определится в этот необычный час. На волоске висит его «честь», благополучие семьи. Другие герои пьесы переживают нечто подобное. Слишком много значит для всех них «ситуация ревизора» — это *tete-a-tete* не с одним человеком — хотя бы и «высокопоставленным», — а с самим «роком».

«Станный, уродливый “рок”!» — говорим мы. Но иного гоголевские герои не знают.

Великие русские актеры, участвовавшие в «Ревизоре», умели подчеркнуть значение ситуации комедии, объемность внутренней жизни ее персонажей. Игравший Городничего М. С. Щепкин, по свидетельству П. Ковалевского, «умел найти одну-две ноты, почти трагические в своей роли. Так, слова: “не погубите! жена, дети!” — произносились им со слезами в голосе, с самым несчастным выражением в лице и с дрожанием подбородка, так что казалось, вот-вот он сейчас рас-плачется. И этот плут на минуту делался жалок»¹.

Иначе и не могло быть: Гоголь писал не комедию о злоупотреблениях чиновников, а «всемирное» произведение, отражающее жизнь современного человека

Участие в «ситуации ревизора» женщин — прежде всего жены и дочери Городничего — в этом смысле углубляет картину. «Пойдем, Машенька! я тебе скажу, что я заметила у гостя такое, что нам вдвоем только можно сказать», — говорит Анна Андреевна после приема Хлестакова. Городничий отнесся к бабьим заботам и наблюдениям презрительно: «О, уж там наговорят! Я думаю поди только да послушай! и уши потом заткнешь». Для него в этот момент все вздор, что не имеет реального, *практического* отношения к его заботе. Вообще до какого-то времени — до «помолвки» Хлестакова — женщины словно

¹ Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1895. Т. III. С. 507.

оспаривают у Городничего внимание «ревизора». Это видно, например, в третьем действии, в сцене с Осипом, когда из-за расспросов женщин (какие глаза нравятся барину, в мундире ли он ходит и т.д.) Городничему никак не удается получить практически более важные сведения. Гоголь не сразу додумался до «соперничества»: в первой, черновой, редакции Городничий расспрашивает Осипа один и беспрепятственно. Но как раз в этом контрапункте скрыт художественный эффект: участие женщин эмоционально «утепляет» «ситуацию ревизора». В нее вовлекаются все сферы внутренней жизни героев. Это видно и в последнем действии, в минуту торжества Городничего, когда грубо-практические мечтания своего мужа о чине и «кавалерии» Анна Андреевна корректирует замечаниями о «тонком обращении» и «амбре»...

Гоголь подчеркивал, что «человеческое слышится везде» в его комедии. Ко всем ее героям в известном смысле применимо то, что говорил писатель о вранье Хлестакова: это лучшее, поэтическое мгновение их жизни. Это парад чувств и мыслей героев, вызванных необычайными обстоятельствами. Комичен, странен этот парад... Но мы не должны забывать, что для самих героев — это серьезная, доподлинная жизнь.

И тут необходимо дополнение к уже сказанному о страхе. Страх входит чуть заметной долей во все чувства героев, в том числе и далекие от страха, например радость. Можно сказать, что персонажи «Ревизора» взяты в *торжественно-страшную* минуту их жизни. Даже отсутствие страха — это не стойкость, а просто безучастие, то есть еще не пробудившийся страх. В «Предуведомлении...» после замечания о «паническом страхе» одних Гоголь упоминает и о тех, которые «смотрят на все дела мира спокойно, чистя у себя в носу». Так смотрел «на дела мира» Почтмейстер. Но и он застыл от страха в немой сцене, вместе с другими героями пьесы.

Страх — это проявление человеческой общности, взятой в извращенной форме, со «знаком минус». Но в какой другой форме можно было найти еще эту общность в казенно-холодном, раздробленном мире?

Страшно, что о былой солидарности людей, общности человеческой жизни напоминает только чувство страха. Что возникает оно — как единое переживание — в «ситуации ревизора».

До сих пор мы избегали говорить о второй стороне «ситуации» — о самом «ревизоре». Нам важно было установить ее основное значение, и мы могли это сделать, отвлекаясь от Хлестакова, потому что он «представляет» ревизора по всем правилам. Но он вовсе не ревизор и даже не тот, кто обычно принимался или хотел быть принятым за ревизора. У Гоголя не простая ситуация, а (как часто в его произведениях) усложненная.

На месте ревизора мог быть или настоящий ревизор, или обманщик, или, наконец, лицо постороннее, принятое по ошибке за ревизора, но не воспользовавшееся положением.

Первый случай — част и тривиален; примеров здесь приводить не нужно.

Второй случай произошел, например, в Устюжне, где какой-то приезжий господин выдавал себя за чиновника министерства и обворовывал жителей. Об этих фактах был осведомлен Пушкин; возможно, их-то и сообщил он Гоголю для сюжета комедии. Кстати, литературным аналогом такого случая являются события в «Приезде из столицы...» Квитки-Основьяненко.

Третий случай произошел с самим Пушкиным, принятым однажды в Нижнем Новгороде за ревизора. Узнав об этом позднее, в Оренбурге, Пушкин вдоволь посмеялся над неожиданной мистификацией.

Но у Гоголя — ни тот, ни другой и ни третий случай. Его «ревизор» не совпадает ни с одним из исторически известных (или созданных фантазией художника) героев этой ситуации.

Глава третья

Хлестаков

1

Гоголь не раз предупреждал: Хлестаков — самый трудный образ в пьесе. Почему? Потому что, сделавшись виновником всеобщего обмана, Хлестаков никого не обманывал. Он с успехом сыграл роль ревизора, не только не намереваясь ее играть, но даже не поняв, что он ее играет. Лишь к середине четвертого действия в голове Хлестакова начинают брезжить смутные догадки, что его принимают за «государственного человека».

Но как раз в непреднамеренности — «сила» Хлестакова. Он говорит, что ничего не выслужил в Петербурге и едет домой, в Саратовскую губернию, а Городничий думает: «А? и не покраснеет! О, да с ним нужно ухо остро...», «Врет, врет и нигде не оборвется!». Городничего поразило не «вранье» Хлестакова — он ведь и готовился к тому, что «ревизор» будет играть роль, а то, что он при этом «и не покраснеет». Но Хлестаков говорил чистую правду. Он спровоцировал всю хитроумную игру Городничего и чиновников не хитростью, а чистосердечием. «Подпустим и мы турусы: прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек», — говорит Городничий, полагая, что он подхватывает вызов. А Хлестаков-то и не бросал никакого вызова, он просто говорил и делал рефлекторно то, что требовала от него данная минута.

Страх подготовил почву для обмана. Но обмануло чистосердечие Хлестакова. Опытный плут навряд ли бы провел Городничего; он бы его разгадал, но непреднамеренность поступков Хлестакова сбила его с толку. Что-что, а этого он не ожидал!

Интересно, между прочим, что у Хлестакова, в противоположность Городничему и другим, почти совсем нет реплик «в сторону». Такие реплики служили драматургу для передачи внутренней речи персонажа, его тайных намерений. По отношению к Хлестакову этого не требовалось: у него что на уме, то и на языке.

В третьем и четвертом действиях начинаются головокружительные превращения Хлестакова — воображаемые и реальные. В сцене вранья он — министр и поважнее министра — до фельдмаршала включительно. В сцене приема чиновников он — взяточник, не очень крупного пошиба, но зато реальный взяточник, извлекающий вполне осязаемую выгоду — в «ассигнациях». Потом — он «высокоблагородная светлость господин финансов», принимающий просьбы и жалобы от населения. Потом — нареченный жених Марьи Антоновны. Переход от воображаемых положений к реальным для Хлестакова нечувствительно легок, как переход от «тысячи рублей», которые он вначале запросил у Бобчинского и Добчинского, к сумме, отыскавшейся в карманах обоих приятелей. «Хорошо, пусть будет *шестьдесят пять рублей*. Это все равно».

«Все равно» — потому что во всех случаях Хлестаков одинаково непреднамерен; он весь — в пределах данной минуты. Чем *эта* минута отличается от предыдущей, Хлестаков не спрашивает. Точнее говоря, ему бросаются в глаза некоторые перемены в его положении; но понять, чем они вызваны, он не может. «Мне нравится, что у вас показывают проезжающим все в городе. В других городах мне ничего не показывали». Уже одно это наблюдение могло навести на мысль, что тут какое-то недоразумение. Но для Хлестакова не существует недоразумений, потому что для него невозможен даже простейший анализ обстановки. Он — как вода, принимающая форму любого сосуда. У Хлестакова необыкновенная приспособляемость: весь строй его чувств, психики легко и произвольно перестраивается под влиянием места и времени.

Но во всех случаях — даже в минуту самого невероятного вранья — Хлестаков бескорыстно искренен. Выдумывает Хлестаков с тем же чистосердечием, с каким ранее говорил правду, — и это опять обманывает чиновников. Но на этот раз они принимают за истину то, что было вымыслом.

Гоголь писал в «Предуведомлении...»: «Хлестаков, сам по себе, ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание. Но сила всеобщего страха создала из него замечательное комическое лицо... Обрываемый и обрезаемый доселе во всем, даже и в замашке пройтись козырем по Невскому проспекту, он почувствовал простор и вдруг развернулся неожиданно для самого себя. В нем все сюрприз и неожиданность. Он даже весьма долго не в силах догадаться, отчего к нему такое внимание, уважение. Он почувствовал только приятность и удовольствие, видя, что его слушают,



Ревизор

Художник Д. Кардовский. 1922



Ревизор

Художник П. Боклевский. 1863

угождают, исполняют все, что он хочет, ловят с жадностью все, что ни произносит он... Темы для разговора ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор. Он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться, если ничто не мешает».

Касаясь страсти Хлестакова «порисоваться», Гоголь в другом месте отмечал: «Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит».

Надо сказать, что вопрос о «вранье» Хлестакова был во времена Гоголя очень важен. Хлестаков как характер застал русских актеров и публику почти врасплох. Его привычно поставили в ряд «вралей» (такую трактовку предложил в Петербурге актер Дюр, а в Москве — актер и водевилист Д. Ленский). Новизна гоголевского образа длительное время оставалась тайной.

С тех пор усилиями поколений русских актеров, критиков, исследователей много сделано для правильного понимания образа Хлестакова. Плодотворны наблюдения и выводы в работах последних десятилетий. Так, Г. Гуковский хорошо показал, что в «сцене вранья» Хлестаков лишь говорит то, чего от него ждут выведывающие. В. Ермилов же подчеркнул, что именно испуг Хлестакова заставил его при первой встрече с Городничим занять амплу строгого «ревизора».

Поэтому подробнее говорить здесь о чистосердечии Хлестакова излишне. Важнее обратить внимание на общее значение образа и на его место в комедии.

Хлестаков — самый многогранный образ «Ревизора». У Гоголя вообще ни один персонаж, вопреки складывающемуся впечатлению, не является «знаком» порока или какого-либо психологического свойства. Ни один из героев пьесы не может быть сведен к одному, определенному качеству, как это нередко было в комедии классицизма и Просвещения. Даже в тех случаях, когда *такой* признак налицо, дело обстоит сложнее. Почтмейстер, говорит Гоголь, лишь «*простодушный* до наивности человек». Но с каким-то поистине простодушным ехидством он, при чтении письма Хлестакова, *трижды* повторяет обидное для Городничего: «Городничий глуп, как сивый мерин», — так что тот в конце концов не выдерживает: «О, черт возьми! нужно еще повторять! как будто оно там и без того не стоит».

Словом, у Гоголя определенное психологическое свойство соотносится с персонажем не как его главная черта, а скорее как *диапазон* определенных душевных движений. Отсюда — необыкновенная рельефность гоголевских образов *при* богатстве и глубине их содержания: границы диапазона четко определены, в то время как внутри него (например, внутри «простодушной наивности» Шпекина) возможны разнообразнейшие оттенки и переходы.

Положение Хлестакова среди других героев пьесы в этом смысле исключительно. Никто другой не может сравняться с ним шириной диапазона. Говоря о важнейшей черте Хлестакова — «желанье порисо-

ваться», Гоголь подчеркивал: «...актер для этой роли должен иметь очень *многосторонний* талант, который бы умел выражать *разные* черты человека, а не какие-нибудь постоянные, одни и те же». «Черты роли какого-нибудь городничего, — писал Гоголь в другом месте, — *более неподвижны и ясны*».

Образ Хлестакова неисчерпаем, таит в себе ошеломляющие неожиданности. Однако все они располагаются в пределах одного диапазона.

В свое время известный писатель С. Сергеев-Ценский выступил с интересной статьей о «Ревизоре», в которой доказывал гениальность Хлестакова. Гениальность Хлестакова не как художественного типа (это само собой разумеется), а как человеческого характера, как «гения-плута», взявшего верх над «талантом-городничим».

«Хлестаков задуман Гоголем не как обыкновенный враль — мели, Емеля, — твоя неделя, — а как большой художник, вошедший в роль именно того, за кого его принимают в городишке.

“Вы все хотите чрезвычайно, чтобы я был именно тот самый ревизор... что ж, извольте, братцы: итак, я — ревизор!” — как бы говорит всем и каждому Хлестаков... И вот он разворачивает всю свою (гоголевскую) богатейшую фантазию... Уж если врать, так врать: врать колоссально, гомерически!...»¹

Например, пассаж об арбузе. «Давайте внимем в этот полет фантазии, — продолжает Сергеев-Ценский. — Во-первых, что это за арбуз в семьсот рублей... За семьсот рублей можно было купить целую гору арбузов. А во что может превратиться сваренный в Париже суп, пока его довезут на пароходе в Петербург? Такие обыденные вопросы гением отметаются»².

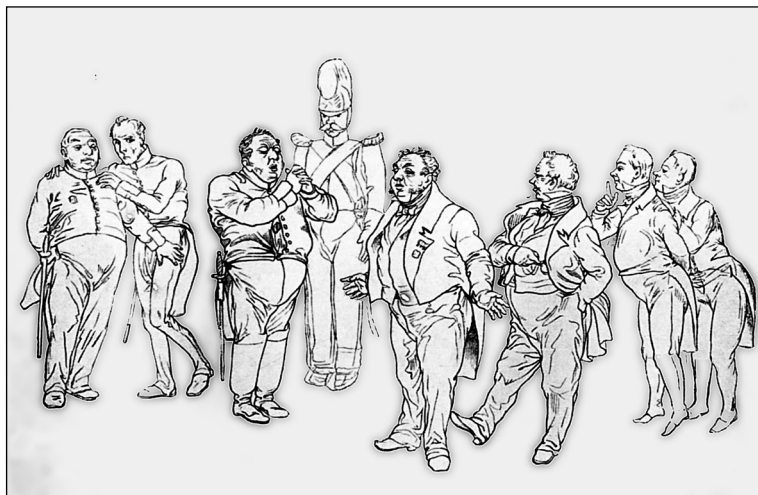
Надо сразу же отвести мнение С. Сергеева-Ценского о целенаправленности и продуманности поступков Хлестакова («...итак, я — ревизор!»). Характерно, что в черновой редакции Хлестаков говорил себе, при появлении Городничего: «...не поддаваться. Ей-Богу, не поддаваться». Но Гоголь затем снял эту фразу: ставить перед собою какую-либо задачу — не в природе Хлестакова Где уж там говорить о «стратегическом» плане на более длительное время!

Что же касается отождествления: Хлестаков — гений, то оно правильно лишь как парадокс, то есть неожиданное сближение внешних признаков при несходстве сущности.

Хлестаков «гениален» исключительной легкостью и «незаданностью» выдумки. Благодаря этому ему удается то, что не удалось бы никакому просто «талантливому» выдумщику. Марья Антоновна вспоминает, что приписанный Хлестаковым себе «Юрий Милославский» — «это г. Загоскина сочинение». Положение создано безнадежное, но Хлестаков выходит из него гениально просто: «Это правда, это точно

¹ Октябрь. 1960. № 8. С. 210.

² Там же. С. 211.



Ревизор. Заключительная сцена
Рисунок неизвестного художника



И. И. Сосницкий в роли городничего
Фотография

Загоскина; а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой». Спасает полнейшая «незаданность» поступков Хлестакова и то чистосердечие, о котором говорилось выше.

Затем: можно ли сказать, что воображение Хлестакова гениально смело? Почему, в самом деле, «арбуз в семьсот рублей»? Ведь на эту сумму можно приобрести не только гору арбузов, но просто вещи более изысканные. Но их-то Хлестаков не знает, а вообразить не может, — и предлагает арбуз, *но* за семьсот рублей.

Словом, нигде Хлестаков не выходит за пределы своего кругозора, своего уровня понимания. Его воображение страшно убого, но дерзко, смело в своей убогости — гениально убого. Да и сам Хлестаков гениально пуст, гениально тривиален. Разносторонность характера возникает от глубины его разработки, от определенности диапазона.

Но что же это за диапазон, если говорить о Хлестакове? В то время как главное свойство других персонажей «Ревизора» Гоголь еще определял кратко, одной формулой (например, «простодушие» Почтмейстера, любопытство и болтливость Бобчинского и Добчинского), то преобладающую «заботу» Хлестакова передавал только описательно: «Актёр особенно не должен упустить из виду это желание порисоваться, которым более или менее заражены все люди...» и т.д.

Лживость ли это Хлестакова? Но мы знаем, что он лжет чистосердечно. Хвастливость? Но он верит сам в то, что говорит... Какими бы установившимися понятиями ни мерить характер Хлестакова, все время сталкиваешься с их недостаточностью и неточностью. Поневоле приходишь к выводу, что самым точным и всеобъемлющим будет определение, производное от имени самого персонажа, — хлестаковщина.

Гоголь *открыл* в жизни определенное явление, и вот почему это явление может быть названо только тем именем, которое дал ему писатель.

«Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым...» В таком духе Гоголь говорил о собирательности героев «Мертвых душ» — о Коробочке или Ноздре. И действительно: Хлестаков предвосхищал принципы создания этих всеобъемлющих типов.

Хотя каждый из персонажей «Ревизора» нов и оригинален, но Хлестаков — первое из художественных открытий Гоголя мирового класса. Этим объясняется и особое место Хлестакова в развитии «ситуации ревизора».

2

Хлестакова недостаточно противопоставлять только персонажам водевиля — «водевильным шалунам». Гоголь, говоря о том, что Хле-

стаков, в исполнении Дюра, «сделался обыкновенным вралем», пояснял: «бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме». Но такой срок выводит традицию далеко за пределы водевиля¹.

Думается, что подобно тому как «ситуацию ревизора» Гоголь противопоставлял ситуации хитроумных влюбленных, так и тип Хлестакова создавался им в отталкивании от устойчивого образа комедийного плута и выдумщика. «Два столетия» традиции ведут к мольеровским Скапену, Сганарелю (из «Лекаря поневоле»), к Маскарилю (из «Смешных жеманниц») и т.д., а от них — хотя для Гоголя, возможно, уже не существовала эта связь — к хитроумным «дзани» комедии дель арте и древнее, вплоть до персонажей новоаттической комедии. Тип «водевильного шалуна» был боковым ответвлением этой давней традиции.

Хлестаков противостоял комедийному плуту, во-первых, как тип ненадувающего лжеца, не преследующего в игре определенной, заранее поставленной перед собою цели. Осмыслить хлестаковщину как новое явление можно было, лишь полностью оторвав его от традиций, — и такой отрыв действительно демонстрирует Гоголь и своими теоретическими суждениями о Хлестакове, и своей работой над образом, при которой из психологического комплекса героя последовательно вытравлялись инородные примеси². Это прежде всего малейшие намеки на самостоятельный почин, волю Хлестакова. Чем безынициативнее и «аморфнее» вел себя Хлестаков, тем глубже раскрывались в нем обыденные, пошлые, низкие «элементы» жизни.

Замечу кстати, что в специальной работе о связях Гоголя с Мольером, принадлежащей перу немецкого литературоведа, Хлестаков рассматривается в ряду мольеровских образов плутов; он сравнивается с Маскарилем и даже с... Тартюфом (*Leiste Hans Walter. Gogol und Moliere. Nürnberg, 1958. S. 33, 36 и др.*).

Вместе с тем изменялась и роль персонажа в ситуации. Традиционный комедийный плут ведет, как говорят, *активную интригу*. Это наглядно видно в комедии хитроумных влюбленных, где благодаря обдуманному и целенаправленным действиям Бригеллы и Арлекина, Скапена, Маскариля и т.д. влюбленные соединяются, а их противники терпят поражение. Действует ли плут в интересах своего господи-

¹ Характерно, что в «Петербургских записках 1836 года» Гоголь исчислял время господства водевиля лишь *пятью* годами: «Уже лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света» [VIII, 181].

² Преодоление Гоголем в работе над Хлестаковым водевильной (мы бы сказали шире: традиционно-комедийной) трактовки, начиная с имени героя (Скакунов), освещено в комментариях В. В. Гиппиуса и В. Л. Комаровича к IV тому упомянутого выше первого академического издания Полн. собр. соч. Гоголя. См. также комментарий И. А. Зайцевой в новом академическом издании: *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4. С. 559 и далее.*

на, как Скапен, или в своих собственных, как Криспен (из комедии Лесажа «Криспен — соперник своего господина»); отличается ли он полной безнравственностью и аморальностью (подобно тому же Криспену) или же, как Фигаро у Бомарше, воплощает некоторые лучшие черты «своей нации» — это в данном случае не имеет значения.

Таким образом, русские писатели до Гоголя воспользовались для разработки «ситуации ревизора» традиционным образом плута. Последний (в роли мнимого ревизора) вел активную интригу комедии. По-видимому, так должно было быть и у Пушкина, судя по его, очень краткому, наброску сюжета и по обозначению главного героя — Криспин¹.

Но Гоголь, мы говорили, усложняет ситуацию. Поместив в фокус комедии Хлестакова, он осветил все ее действие дополнительным светом.

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

Хлестакову принадлежит главная роль в действии. Но он не ведет действие комедии, а *как бы* ведет.

С участием Хлестакова в комедии происходят чрезвычайно важные события. Возникает вначале угроза Городничему и другим чиновникам; потом опасность сглаживается и намечается, если употребить термин Аристотеля, «перемена от несчастья к счастью» — и вот уже маячит вдалеке, перед семейством Городничего само «счастье»...

Вокруг Хлестакова поднимается вихрь мнений, догадок, ощущений; возникает соперничество, зависть, искательство, любопытство — и над всем приподнято-тревожное, давящее чувство — страх!..

К Хлестакову обращены надежды и просьбы о помощи, с его именем связываются чаяния десятков и сотен людей, находящихся за сценой, — всех обитателей потревоженного города.

А оказалось-то, что вся постройка возводилась на гнилом фундаменте и в одно мгновение рухнула.

Даже и не на «гнилом фундаменте»: ведь Хлестаков ни в малейшей мере не собирался и не мог присвоить себе тех прав, которые с ним связывались. Вместо опоры просто ничего не оказалось. «Совершенно гладкое место!» — как говорится в «Носе».

Положение Городничего и других чиновников после разоблачения Хлестакова «трагическое», — говорит Гоголь. Допустим, что наше

¹ Пушкинский набросок сюжета таков: «[Свиньин] Криспин приезжает в Губернию N на ярмонку — его принимают за [нрзб]... Губерн[атор] честной дурак — Губ[ернаторша] с ним кокетничает — Криспин сватается за дочь» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.: АН СССР, 1948. Т. VIII. Кн. I. С. 431*). Криспин (или Криспен) — устойчивое амплуа плута и хвастуна во французской комедии (у Скаррона в комедии «Школяр из Саламанки, или Великодушные враги» (1655), у Реньяра в «Единственном наследнике» (1708) и т.д.).

сострадание к ним приглушено до минимума: чиновники получили по заслугам. Но ведь развеяны надежды, мечтания и тех, кто пришел искать у Хлестакова защиты и думал, что нашел ее. Разве можно не видеть, что разоблачение «ревизора» — это удар по всему «испуганному городу»?

Действие «Ревизора» трагично, страшно: оно развивается в убыстряющемся темпе и целенаправленно. Но цель заранее убрана.

О теме «миражной жизни» у Гоголя хорошо сказал Ап. Григорьев, правильно связав эту тему с особенностями русской действительности: «Форма без содержания, движение без цели, внешность интересов и, стало быть, пустота их, — узкие цели деятельности, поглощающейся в бесплодном формализме... все это гордящееся чем-то, к чему-то неугомонно стремящееся, толкающее по пути другое, толкающее без сердца и без жалости...

Страшная, мрачная картина...»

Далее Ап. Григорьев писал: «Углубляясь в свой анализ пошлости пошлого человека, поддерживаемой и питаемой миражной жизнью, — он [Гоголь] додумался до Хлестакова, этого не выполненного никаким великим актером типа... потому что тип есть нечто собирательное и фантастическое, как нос майора Ковалева...»¹

Нельзя было лучше передать дух «миражной жизни», чем создав миражную интригу комедии.

Номинально стоя во главе действия, Хлестаков сам является его игрушкой. В литературе о «Ревизоре» подчеркивалось, что возвышением Хлестакова разоблачается тема власти: если такое ничтожество может с успехом замещать «вельможу», то легко установить истинную стоимость последнего. Это правильно, но мысль великого писателя (если читать ее так, как она выразилась в форме, в «поэтике») глубже. Не забудем, что Хлестаков бессознательно играет роль «ревизора». Было ли в нем хоть что-нибудь от вельможи? Наконец, хотя бы старание добиться этой роли? «Ну, что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было. Вот просто ни на полмизинца не было похожего», — говорит Городничий. И он, конечно, во многом прав.

«Миражность» возвышения Хлестакова в том, что он играет роль, к которой меньше всего способен, меньше всего достоин и которой в известном смысле (в смысле практического, обдуманного желания) меньше всего добивался.

Противопоставляя «толстых» и «тонких» в «Мертвых душах», Гоголь писал, что «толстые умеют лучше на этом свете обдѣлывать дела свои, нежели тоненькие», что «толстые» сидят везде «надежно и крепко», а «тонкие» «вливают туда и сюда», и т.д. Все дело в том, однако, что близкий к первой категории людей Чичиков терпит фиаско и не

¹ Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 1. С. 251, 253.

наживается. Тонкий же, как спичка, Хлестаков увозит из города солидный оброк¹.

Может случиться, конечно, что Хлестаков так и не довезет его до дому и спустит в игре с «бестией», пехотным капитаном. Но в пределах *данного* отрезка времени «счастлив» Хлестаков. Обманул не жулик по ремеслу. Нажился не опытный приобретатель.

Миражная жизнь вынесла на гребень волны «сосульку», а что с нею случится в следующее мгновение, говорить пока рано.

«Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот» («Невский проспект»).

«Все происходит наоборот» и в «Ревизоре» — и поэтому не ведущему, не определяющему интригу Хлестакову Гоголь отводит главное место в комедии.

Отметим важнейший момент: в «Ревизоре» миражная интрига соединилась с тенденцией к предельному художественному обобщению. Иначе говоря, миражная интрига действует в пределах «сборного города», «ненастоящность» ревизора обнаруживается внутри общей и единой «ситуации ревизора». Чисто гоголевское тончайшее соединение несоединимого!

Возвращаясь к Хлестакову, надо сказать, что в некоторых сценических интерпретациях этого образа заключенные в нем черты «миражности» усиливались подчас до «ненормальности». Об исполнении роли замечательным актером М. А. Чеховым врач Н. Семашко писал: «В изображении артиста Чехова мы имеем, несомненно, психопатологический тип... У него ярко выраженное расстройство ассоциаций: следующие друг за другом звенья идей прерываются, перескакивают; возбуждение быстро нарастает и столь же быстро исчезает; страх быстро сменяется возбуждением... Наблюдается аффективное оупение, долгий тупой взгляд при появлении женщин в доме городничего... Так, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тонко, с чисто психиатрическими деталями»².

Значительность и правомерность такой интерпретации, разумеется, вне сомнения. Бесспорно также и то, что актер развивал «готовности», заложенные в самом образе. Однако эффект алогизма создается у Гоголя несколько иным способом — сочетанием внешне несочетаемого.

Гоголевский Хлестаков вовсе не ненормален, он весь в пределах нормы. В нем «ничего не должно быть означено резко». Беспросветно глуп, — но это другое дело.

¹ В «Предупреждении...» Гоголь специально подчеркивает: Хлестаков «тонинькой, прочие все толсты».

² *Семашко Н.* Хлестаков (Чехов) с медицинской точки зрения // Известия ВЦИК. 1922. 16 марта. Подробнее об исполнении Чеховым роли Хлестакова см. в кн.: *Степанов Н.* Искусство Гоголя-драматурга. М., 1964. С. 131–132.

Гротесков (если понимать под гротеском не преувеличение, а алогизм) не характер Хлестакова, а та роль, которая ему выпала. Те силы, которые управляют его судьбой и судьбой других героев комедии. Гротескна «миражная жизнь».

В судьбе Хлестакова только сильнее выразилась игра этих сил. Он, по слову Гоголя, — «лживый, олицетворенный обман».

Отсюда особенность пьесы: чем яснее — в последних сценах — вырисовывается для других персонажей подлинное лицо Хлестакова, тем более возрастает его роль. Но по-прежнему роль не как двигателя интриги, а как символа ее миражности, «олицетворенного обмана».

Ведь почему так поражен, разбит Городничий после чтения письма Хлестакова? Почему он так болезненно переживает обман?

Произошло что-то непонятное, странное для него. Если бы его провел мошенник, он бы так не переживал. Это было бы в порядке вещей. А тут нарушены привычные измерения и нормы, которые годами укладывались в его голове. Все вдруг перевернулось вверх дном. «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц; а больше ничего...» Сбиты с толку и другие персонажи. «Уж как это случилось, хоть убей, не могу объяснить. Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал», — говорит Артемий Филиппович.

Словом, с раскрытием обмана Хлестакова мы все более чувствуем, что комедия переходит — перешла уже — в трагедию. Жизнь вышла из колеи. Те кратковременные силы общности, которые возникли в «ситуации ревизора», перестают действовать. Будущее грозит еще большим раздроблением. Целое распадается на сотни бесформенных обломков, и нужно либо констатировать это распадение, либо, в последний раз, насильно, попытаться удержать целое.

И тут следует появление жандарма с известием о настоящем ревизоре и немая сцена, когда, как гласит ремарка, «вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении».

Глава четвертая

Немая сцена

Немая сцена вызвала в литературе о Гоголе самые разнообразные суждения. Белинский, не входя в подробный разбор сцены, подчеркнул ее органичность для общего замысла: она «превосходно замыкает собою целостность пьесы»¹.

В академическом литературоведении акцент делался на политическом подтексте немой сцены. Для Н. Котляревского, например, это «апология правительственной бдительной власти». «Унтер, кото-

¹ Белинский В. Г. Указ. изд. Т. III. С. 469.

рый заставляет начальника города и всех высших чиновников окаменеть и превратиться в истуканов, — наглядный показатель благомыслия автора»¹.

По мнению В. Гиппиуса, немая сцена также выражает идею власти и закона, но своеобразно трактованную: «Реалистически-типизированным образом местных властей... он [Гоголь] противопоставил голую абстрактную идею власти, невольно приводившую к еще большему обобщению, к *идее возмездия*»².

А. Воронский, опираясь на выводы Андрея Белого (в книге «Мастерство Гоголя») о постепенном «умерщвлении жеста» гоголевских героев, считает немую сцену символическим выражением этого умерщвления: «Произошло все это потому, что живые люди “Вечеров”, веселые парубки, дивчины... уступили место манекенам и марионеткам, “живым трупам”»³.

По мнению М. Храпченко, появление жандарма и немая сцена представляют собою «внешнюю развязку». «Подлинная развязка комедии заключена в монологе городничего, в его гневных высказываниях по своему адресу, по адресу шелкоперов, бумагомарателей, в его саркастических словах: “Чему смеетесь? над собою смеетесь!..”»⁴

В. Ермилов, напротив, убежден в органичности финала комедии. «“Психологическая” причина остоленения действующих лиц в финале комедии понятна: пережив столько волнений и хлопот, надо все опять начинать сначала, а ведь новый ревизор как раз и может оказаться особоуполномоченным лицом; и наверняка ему станет известна скандальная история со лжеревизором. Но не в этом, конечно, значение изумительного финала. Перед нами парад высеченной подлости и пошлости, застывшей в изумлении перед потрясшей ее самое бездной собственной глупости»⁵.

Можно было бы увеличить сводку различных высказываний о немой сцене. Но в основном все они сводятся к названным выше точкам зрения.

А как трактовал немую сцену сам Гоголь? Нам неизвестно, что говорил он по этому поводу до представления «Ревизора». После же представления писатель много раз подчеркивал, что немая сцена выражает идею «закона», при наступлении которого все «побледнело и потряслось». В «Театральном разезде» «второй любитель искусств», наиболее близкий Гоголю по своим взглядам (ему, например, принадлежат высказывания об Аристофане, об «общественной комедии»), говорит, что развязка пьесы должна напомнить о справедливости, о долге прави-

¹ Котляревский Н. Указ. соч. С. 310.

² Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. С. 194. (Курсив в оригинале.)

³ Воронский А. Гоголь. С. 152.

⁴ Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М., 1959. С. 315.

⁵ Ермилов В. Гений Гоголя. М., 1959. С. 301.

тельства: «Дай Бог, чтобы правительство всегда и везде слышало призывание свое — быть представителем провиденья на земле...»

У нас нет никаких оснований сомневаться в искренности Гоголя, то есть в том, что мысль о законе, о защите правительством справедливости, на самом деле связывалась им с финалом комедии. Г. А. Гукковский неточен, полагая, что авторский комментарий к немой сцене возник в 40-е годы, когда писатель «скатился... в реакцию»¹. набросок «Театрального разъезда» сделан весной 1836 года, вскоре после премьеры комедии, а между тем гоголевское толкование финала в основном выражено уже здесь.

Но все дело в том, что это не больше чем понятийное оформление некой идеи. Это так называемый «ключ», которым обычно хотят «отомкнуть» художественное произведение, вместо того чтобы вслушаться в каждую его подробность и их общее звучание. Но Гоголь во второй редакции «Развязки Ревизора» вкладывает в уста Михал Михалыча, первого комика, такое замечание: «Автор *не давал мне ключа...* Комедия тогда бы сбилась на аллегорию». Немая сцена — не аллегория. Это элемент образной мысли «Ревизора», и как таковая она дает выход сложенному и целостному художественному мироощущению писателя. Словом, задача состоит в том, чтобы прочесть финал «Ревизора» эстетически.

Некоторые штрихи такого прочтения намечены в приведенных выше объяснениях немой сцены. Справедливо замечание Гиппиуса, что «идея власти» выражена в финале абстрактно, в противовес полнокровной конкретности — бытовой, психологической, общественной — всей пьесы. Точнее говоря, Гоголь намечает некоторую конкретность, но доводит ее до определенного рубежа. Работа писателя над заключительной репликой жандарма подчинена задаче уточнения. В первой черновой редакции: «Приехавший чиновник требует городничего и всех чиновников к себе». В окончательной редакции: «Приехавший по *именному повелению* из *Петербурга* чиновник требует вас *сей же час* к себе». Черты некоторой таинственности в новом ревизоре снимаются, пославшие его инстанции определены четко: Петербург и царь. Дается намек на срочность дела и, возможно, разгневанность прибывшего ревизора. Но далее Гоголь не идет. О том, что предпримет ревизор и что грозит чиновникам, ничего не сообщается.

«Второй любитель искусств» говорил, что немая сцена должна заставить современников верить в правительство, «как древние верили в рок...». Это напоминает ядовитое замечание Вяземского: «В наших комедиях начальство часто занимает место рока (fatum) в древних трагедиях». Поводом для такого замечания послужил финал фонвизинского «Недоросля», где устами положительного персонажа

¹ Гукковский Г. А. Указ. соч. С. 399.

(Правдина) сообщается персонажам порочным (Простакову): «Именем правительства вам приказано сей же час собрать людей и крестьян ваших для объявления им указа, что за бесчеловечие жены вашей, до которой попустило ее ваше крайнее слабомыслие, повелевает мне правительство принять в опеку дом ваш и деревни»¹.

Но в том-то и дело, что финал «Ревизора» не сообщает ни о каких конкретных мерах, о наказании в прямом юридически-административном смысле этого слова.

Такого рода недоговоренность — характерная примета художественной мысли Гоголя. «Изобразите нам нашего честного, прямого человека», — призывал Гоголь в «Петербургской сцене» и сам не раз покушался на эту задачу. Но до второго тома «Мертвых душ» он изображал «нашего честного, прямого человека» (в современности) только на пороге — на пороге ли честного дела, подобно некоему «очень скромно одетому человеку» в «Театральном разезде», или даже на пороге сознательной жизни: «Она теперь как дитя, — думает Чичиков о губернаторской дочке... — Из нее *все можно сделать*, она может быть чудо, а может выйти и дрянь и *выйдет дрянь!*» На полуслове прервана Гоголем и мысль о торжестве законности в «Ревизоре». Она дана как намек, как идея должного и желаемого, но не реального и осуществленного.

Но главное все же не в этом. Я уже говорил, что русскую комедию до Гоголя отличало не столько торжество справедливости в финале, сколько неоднородность двух миров: являемого и того, который подразумевался за сценой. Счастливая развязка вытекала из существования «большого мира». Ее могло и не быть в пределах сценического действия (например, в «Ябед» наказание порока неполное: Праволов свачен и заключен в тюрьму; чиновники же еще не осуждены), но все равно она подразумевается как возможность.

У Гоголя нет идеально-подразумеваемого мира. Вмешательство высшей, справедливой, карающей силы не вытекает из разнородности миров. Оно приходит извне, вдруг и разом настигает всех персонажей.

Присмотримся к главным подробностям немой сцены.

В «Замечаниях...» Гоголь обращает внимание на цельность и мгновенность действий персонажей в немой сцене. «Последнее произнесенное слово должно произвести электрическое потрясение *на всех разом, вдруг*. Вся группа должна переменить положение *в один миг*. Звук изумления должен вырваться у *всех* женщин *разом*, как будто из *одной груди*. От несоблюдения сих замечаний может исчезнуть весь эффект».

Заметим далее, что круг действующих лиц расширяется в конце пьесы до предела. К Городничему собралось множество народа, — чрезвычайные события, увенчавшиеся «сватовством» Хлестакова, подняли,

¹ Вяземский П. Фон-Визин. СПб., 1848. С. 217.

наверно, со своих мест и таких, которых, используя выражение из «Мертвых душ», давно уже «нельзя было выманить из дому...»¹. И вот всех их поразила страшная весть о прибытии настоящего ревизора.

Однако, как ни велика группа персонажей в заключительных сценах, тут нет «купечества» и «гражданства». Реальная мотивировка этому проста: они не ровня Городничему. Собрались только высшие круги города. В графическом начертании немой сцены (которое до деталей продумано Гоголем) также есть «иерархический оттенок»: в середине Городничий, рядом с ним, справа, его семейство; затем по обеим сторонам — чиновники и почетные лица в городе; «прочие гости» — у самого края сцены и на заднем плане.

Словом, немая сцена графически представляет верхушку пирамиды «сборного города». Удар пришелся по ее высшей точке и, теряя несколько в своей силе, распространился на более низкие «слои пирамиды». Поза каждого персонажа в немой сцене пластически передает степень потрясения, силу полученного удара. Тут множество оттенков — от застывшего «в виде столпа с распростертыми руками и закинутаю назад головою» Городничего до прочих гостей, которые «остаются просто столбами». (Характер персонажа и поведение во время действия также отразились в его позе; естественно, например, что Бобчинский и Добчинский застыли «с устремившимися движениями рук *друг к другу*, разинутыми ртами и выпученными *друг на друга* глазами.»)

Но вот на лицах трех дам, гостей, отразилось только «самое сатирическое выражение лица» по адресу «семейства городничего». Как-во-то *вам* теперь будет, голубчики? — словно говорит их поза. Вообще среди гостей, стремящихся (в немой сцене) «заглянуть в лицо городничего», наверняка находились и такие, которым лично бояться было нечего. Но и *они* застыли при страшном известии.

Тут мы подходим к важнейшей «краске» заключительной сцены, к тому, что она выражает окаменение, причем *всеобщее окаменение*. В «Отрывке из письма...» Гоголь писал: «...последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто *немая картина*, что все это должно представлять одну *окаменевшую группу*, что здесь оканчивается драма и сменяет ее *онемевшая мимика*... что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*» (в последнем случае курсив в оригинале).

Окаменение имело в поэтике Гоголя давнее, более или менее устойчивое значение. Уже говорилось (в первой части настоящей книги — см. с. 106), что окаменение выражает особую, высшую форму страха, вызванного каким-то странным, непостижимым событием.

¹ Ср. в девятой главе «Мертвых душ», когда загадка Чичикова и «мертвых душ» взволновала всех: «Как вихорь взметнулся дотолле, казалось, дремавший город!»

В «Портрете» (редакция «Арабесок») Гоголь так определил это ощущение: «Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении *странности*, представляющей *беспорядок природы*, или, лучше сказать, какое-то *сумасшествие природы...*» Наряду с основным значением «окаменения» существуют и дополнительные (например, «немая сцена» при ссоре двух Иванов), но с явной, иногда пародийной зависимостью от первого¹.

Итак, окаменение и страх (в его особой, высшей форме) связаны в художественном мышлении Гоголя. Это проливает свет на генезис немой сцены «Ревизора».

Вполне возможно, что немой сценой драматург хотел подвести к идее возмездия, торжества государственной справедливости. За это говорит не только авторский комментарий к финалу, но известная конкретизация самого образа настоящего ревизора. Но выразил он эту идею, так сказать, средствами страха и окаменения.

Нет, немая сцена — не дополнительная развязка, не привесок к комедии. Это последний аккорд произведения, завершающий развитие его темы.

В немой сцене всеобщность переживаний героев получает пластическое выражение. Различна степень потрясения — она возрастает вместе с «виной» персонажей, то есть их положением на иерархической лестнице. Разнообразны их позы — они передают всевозможные оттенки характеров и личных свойств. Но единое чувство сковало всех. Это чувство — страх. Подобно тому как в ходе действия пьесы страх окрашивал самые различные переживания героев, так и теперь печать нового, высшего страха легла на физиономии и позы каждого персонажа, независимо от того, был ли он отягощен личной «виной» или же имел возможность смотреть «сатирически» на Городничего, то есть на дела и проступки другого.

Потому что, при всей раздробленности и разъединении людей, человечество, считает Гоголь, объединено единой судьбой, единым «ликом времени».

И тут я должен вновь обратить внимание на те строки, с которых мы начали разбор «Ревизора», — на отзыв Гоголя о «Последнем дне Помпеи». Говоря о том, что картина Брюллова «выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою», писатель поясняет: «*Эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств...* — все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего» [VIII, 110]. Но не так ли и немая сцена «Ревизора» запечатле-

¹ Эта пародийная зависимость «немой сцены» из «Повести о том, как поссорился...» выражается в том, что ведь ссора двух Иванов — явление для Миргорода тоже необычное, представляющее некий «беспорядок природы». Здесь страх «окаменения» дан в иной, комической тональности.

ла «всю группу» ее героев, «остановившуюся в минуту удара»? Не является ли это окаменение (как, по Гоголю, и окаменение героев Брюллова — своеобразный вариант немой сцены) пластическим выражением «сильного кризиса», чувствуемого современным человечеством?

Гоголь чутко улавливал подземные толчки, сотрясавшие XIX век. Он ощущал алогизм, призрачность, «миражность» современной ему жизни, делавшей существование человечества неустойчивым, подверженным внезапным кризисам и катастрофам. И немая сцена оформила и сконденсировала в себе эти ощущения.

Какая страшная ирония скрыта в немой сцене! Гоголь дал ее в тот момент, когда даже та общность людей, которую вызвала «ситуация ревизора», грозила распасться. Последним усилием она должна была удержать эту общность — и удержала, но вместо людей в ее власти оказались бездыханные группы.

Гоголь дал немую сцену как намек на торжество справедливости, установление гармонии. А в результате — ощущение дисгармонии, тревоги, страха от этой сцены многократно возрастало. В «Развязке Ревизора» Гоголь констатирует: «Самое это появленье жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это *окаменение*, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец, — *все это как-то необъяснимо страшно!*»

Можно ли было ожидать, что пьеса, которая началась комически подробностями вроде рассказа Городничего о двух крысах «неестественной величины», закончится всеобщим оцепенением?.. Немая сцена порывала с давними, освященными авторитетом Аристотеля традициями построения комедии: она завершила комедийное действие трагическим аккордом.

В литературе о «Ревизоре» часто ставится вопрос: что предпримут Городничий и другие с появлением нового ревизора? Говорится, что с приходом жандарма все стало на свои места и вернулось к исходной позиции, что Городничий проведет прибывшего ревизора, как он проводил их и раньше, и что все останется неизменным.

В этих замечаниях верно то, что итог комедии Гоголя — не идеализация, но обнажение глубинных основ человеческого существования и что, следовательно, новая ревизия (как и прежние) ничего бы не изменила. Но все же художественная мысль Гоголя глубже. Нет сомнения, что Городничий обманул бы, если бы сохранил способность к обману. Но финал не отбрасывает героев к исходным позициям, а — проведя их через цепь потрясений — ввергает в новое психологическое состояние. Слишком очевидно, что в финале они окончательно выбиты из колеи привычной жизни, поражены навечно, и длительность немой сцены: «почти полторы минуты», на которых настаивает Гоголь (в «Отрывке из письма...» даже «две-три минуты»), — симво-

лично выражает эту окончательность. О персонажах комедии уже больше нечего сказать; они исчерпали себя в «миражной жизни», и в тот момент, когда это становится предельно ясным, над всею застывшей, бездыханной группой падает занавес¹.

Глава пятая

Комедия характеров с гротескным «отсветом»

1

Теперь мы можем посмотреть на комедию в целом, чтобы определить ее жанровую природу.

«Ревизор» как пьеса о «сборном городе» отличается почти полной самостоятельностью сценического действия. Нет почти ни одного события, ни одного поворота в сюжете (ниже я поясню, что значит оговорка «почти»), источник которых следовало бы искать вне художественного мира комедии. Все происходящее в ней строго опосредствовано характерами и положениями действующих лиц.

Покажу это на следующем примере. Как известно, теми, кто дал непосредственный толчок действию комедии, были Бобчинский и Добчинский. С известием, которое они, запыхавшись, принесли чиновникам, идея ревизии перешла из области ожидаемого в область реального.

Но возникает вопрос: так ли уж важно, что тут действуют не один, а два персонажа?

Бобчинский и Добчинский... Мы привыкли произносить эти имена рядом, как символ похоти, — и не без оснований. Бездельная, паразитическая жизнь, положение городских сплетников и шутов (которыми все помыкают и которые, однако, всем нужны) уподобили их друг другу, обкатали, как два снежных кома одинаковой величины. «Они оба низенькие, коротенькие... чрезвычайно похожи друг на друга». Их художественная функция состояла в том, чтобы быть похожими. Похожими, но не тождественными.

При характеристике Бобчинского и Добчинского проявилась вся тонкость типологического мастерства Гоголя. У каждого из них — свой характер. Начать хотя бы с того, что Бобчинский проворнее Добчинского; последний же несколько серьезнее и солиднее. Он сплетничает с достоинством, как будто совершает важное дело, и, как

¹ О параллели немой сцены и изображения Страшного суда в средневековом искусстве, а также эсхатологическом значении немой сцены см. в моей книге «Поэтика Гоголя. Вариации к теме» (М., 1996. С. 214).

говорит Анна Андреевна, «до тех пор, пока не войдет в комнату, ничего не расскажет». И еще один штрих: исполнив свою миссию, Добчинский просит отпустить его за последними новостями («...побегу теперь поскорее посмотреть, как там он обзрывает»), и Анна Андреевна соглашается: «Ступайте, ступайте, я не держу вас». Она отпускает его, как на государственную службу или как на подвиг... Вот почему, несмотря на то что рассказать о прибытии ревизора удалось Бобчинскому, Городничий берет с собой к Хлестакову Добчинского (все-таки приличнее и солиднее!), а первому остается лишь бежать «петушком» за дрожками.

Петр Иванович Бобчинский неотделим от Петра Ивановича Добчинского. Они совместно делают «наблюдения», совместно переживают радость «открытия». Однако в их характерах заложено тончайшее несходство, которое, в свою очередь, порождает между друзьями соперничество, противоречия, вызывает «самодвижение» внутри этого своеобразного симбиоза. А если вспомнить ту нервную, лихорадочную обстановку, которая предшествовала встрече с Хлестаковым в трактире и заставляла обоих друзей спешить, напрягать все силы, чтобы не упустить славу открытия, то становится ясным, что их соперничество сыграло не последнюю роль в роковом самообмане города.

В известном смысле можно даже утверждать, что не возникло бы действие пьесы, если бы не было *двух* сплетников и если бы не тончайшие различия в их характерах.

Примерно то же самое можно сказать и о связи сюжета с другими персонажами пьесы.

Известно, например, что Хлестаков уезжает из города не по своей инициативе, а по совету несравнимо более хитрого Осипа. Но посмотрите, как подготавливает драматург этот совет Осипа. Еще в начале второго действия из монолога Осипа мы узнаем, что он обычно делал в Петербурге в трудных случаях: «Наскучило идти — берешь извозчика, и сидишь себе как барин, а не хочешь заплатить ему — изволь: у каждого дома есть сквозные ворота, и ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет». Затем, при переезде в дом Городничего, когда еще ничего не предвещает плохого конца, Осип в разговоре со слугой Мишкой неожиданно спрашивает: «Что, там другой выход есть?» Возникает чуть заметный пунктир к будущему изменению в сюжете. И наконец, решающая реплика: «Уезжайте отсюда. Ей-Богу, уже пора». В этот момент пунктир превращается в сознании читателя в уверенную, четкую линию «поведения персонажа».

Продолжая высказанную выше мысль, можно утверждать, что Хлестаков не уехал бы из города и события приняли бы иной оборот, если бы он был один, без Осипа.

Или мотивировка такого важнейшего сюжетного хода, как перлюстрация Шпекиным письма Хлестакова и раскрытие тайны «ревизора». Еще в первом действии мы узнаем, что Шпекин большой лю-

битель читать чужие письма, и «не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства». Но тут особый случай («Да как же вы осмелились распечатать письмо такой уполномоченной особы?» — кричит Городничий), нужен дополнительный стимул, — и вот он: письмо адресовано «в Почтамтскую улицу», Шпекин же служит по почтовой части и невольно заключает, что ревизор «нашел беспорядки по почтовой части...». О том же, что Хлестаков пишет в *Почтамтскую*, мы также узнаем заранее (в четвертом действии), причем, в свою очередь, это мотивировано свойствами характера и положением адресата — Тряпичкина, который «любит часто переезжать с квартиры и не доплачивать».

Какой бы поворот в сюжете мы ни взяли, Гоголь подводит к нему исподволь, выводя его из сущности и положения героев.

В комедии классицизма и Просвещения драматург, развивая действие, мог опираться во многом на добродетельных персонажей. Они способствовали раскрытию характеров Гарпагонов, Тартюфов, Арнольфов, провоцировали их высказывания и поступки. Без таких улолов и толчков со стороны персонажи раскрываться еще не умели.

Художественный мир «Ревизора» однороден. Среди его героев есть притеснители и притесняемые, власть имущие и подчиненные. Но ни в ком не допускает Гоголь и тени идеализации. Высеченная ни за что ни про что унтер-офицерша могла бы стать — под пером автора буржуазной, так называемой «слезливой комедии» — прекрасным поводом для противопоставления мещанских добродетелей и бескорыстия произволу и испорченности дворян. Но у Гоголя унтер-офицерша после жалобы на Городничего деловито советует Хлестакову: «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего счастья неча отказываться...»

Все персонажи «Ревизора» — земные люди, созданы из плоти и крови. Это значит, что им приходится полагаться в развитии действия только «на свои силы» и не ждать толчков извне. От однородности художественного мира «Ревизора» возрастает самостоятельность его сценического действия.

Но, повторяем, главную причину этой самостоятельности следует видеть в общей структуре «сборного города», являющегося своеобразным аналогом большого мира. Гоголь не сказал нам, как реализуется единая мысль в существовании современного человечества. Но на вопрос, сформулированный Гоголем-историком, он ответил как художник.

«Ревизор» показал нам, как во взаимодействии людей, занимающих различное социальное положение и обладающих различными характерами, в цепной реакции их поступков возникает «одна неразрывная история». Все события мира, говорил Гоголь, связаны между собой, «как кольца в цепи». Так связаны между собою все поступки и все свойства героев «Ревизора». Если нейтрализовать любое, самое незначительное из этих качеств, то действие приостановится.

Отсюда, между прочим, свойство комедии, на которое обратил внимание Игорь Ильинский. «...Великие актеры прошлого, создавая запоминающиеся гоголевские образы, не могли все же добиться стройного звучания всей комедии»¹. Успех «Ревизора» может быть гарантирован удачным исполнением не одних главных, но обязательно — всех его ролей. Комедия ставит перед театром максималистскую задачу: все или ничего.

Повторим во избежание недоразумений: Гоголь не подменял логическое решение художественным. Но общее историко-философское умонастроение писателя *подвело* его к определенным формам изобразительности.

Убеждение Гоголя в единстве человеческой истории художественно реализовалось в принципах комедии характеров. Как в истории все должно быть объяснено не из приводящихся толчков, но из нее самой, так и в структуре «сборного города», в характерах его жителей следует искать всеобъемлющие основания возникшего действия.

Гоголь, говорит Немирович-Данченко, находит сценические толчки «не в событиях, приходящих извне, — прием всех драматургов мира», а в тех «неожиданностях, которые проявляются в самих характерах».

И все же есть в комедии два толчка, приходящих извне!

Один — это письмо Чмыхова, завязавшее «ситуацию ревизора». Другой — появление жандарма, развязавшее эту ситуацию.

2

Прежде чем остановиться на значении этих «толчков», как будто бы нарушающих общий строй комедии, обратим внимание и на другие аналогичные «противоречия».

«Ревизора» (как комедию характеров) отличает строгая характерность его юмора. Смеясь над персонажами «Ревизора», мы, говоря словами Гоголя, смеемся не над их «кривым носом», а над «кривую душою». Комическое почти целиком подчинено обрисовке типов, возникает — в «ситуации ревизора» — из проявления их психологических и социальных свойств.

Отсюда борьба Гоголя с элементами фарса, внешнего комикования, карикатуры, которыми обычно сопровождалось исполнение «Ревизора».

«Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях», — писал Гоголь в «Предуведомлении...».

Драматург был недоволен так же шаржем в костюмировке персонажей. О внешнем виде Бобчинского и Добчинского на сцене Александринского театра он писал: «Эти два человечка, в существе своем

¹ Октябрь. 1952. № 3. С. 145.

довольно опрятные, толстенькие, с прилично-приглаженными волосами, очутились в каких-то нескладных, превысоких седых париках, всклооченные, неопрятные, взъерошенные, с выдернутыми огромными манишками, а на сцене оказались до такой степени кривляками, что просто было невыносимо. Вообще костюмировка большей части пьесы была очень плоха и бессовестно карикатурна».

Сам Гоголь в работе над комедией последовательно освобождал действие от элементов карикатуры, фарса. В первой черновой редакции Анна Андреевна рассказывала о штабс-ротмистре Ставрокопытове, который «хотел даже застрелиться; да, говорят, как-то в рассеянности позабыл зарядить пистолет»; о поручике, которого денщик внес в комнату Анны Андреевны в «преогромном куле с перепелками». Все эти комические детали носили явно водевильный характер и не отвечали общему строю «Ревизора».

Как водевильный шалун был побочным отпрыском традиционно-комедийного плута, так и фарсовые элементы водевиля вели (опосредствованно) к древним традициям «грубой комики» (*Derb Komisches*). Этим термином характеризуется более или менее устойчивый круг примет внешнего комизма: всевозможные потасовки, палочные удары, падения, коверканье слов, заикание, скороговорка, каламбуры и т.д.

В комедии дель арте элементы «грубой комики» сосредоточивались даже в особых, композиционно самостоятельных частях действия, так называемых «лацци». Обычно «лацци» находились в конце первого и в конце второго актов и включали в себя не связанные с сюжетом буффонные трюки (вроде «лацци с мухой» — ловли и поедания мухи).

Не следует думать, что приемы «грубой комики» не имели никаких содержательных функций. Они создавали определенный тип понимания жизни, форму мироощущения. Так, к фарсовым элементам в любовной комедии Лопе де Вега (во многом близкого традициям комедии дель арте) применимо то, что В. Гриб говорит о функции его сценической интриги; с их помощью драматург конструировал «легкий, радостный мир, где почти нет грани между желанием и осуществлением, где достаточно только сильно хотеть, чтобы добиться своего, где всегда торжествует личная энергия любовников...»¹.

Но психологической и типологической характеристике персонажей «грубая комика» помогала мало. Как правило, она была сопряжена даже с известным окостенением данного образа, с выработкой и удержанием системы наиболее общих и стереотипных приемов характеристики.

Мольер значительно ограничил права «грубой комики». Его «Тартюф», «Скупой» строятся в основном на комизме характеров. Но все же во многих пьесах Мольера, восходящих к традициям народного

¹ Гриб В. Р. Избранные работы. М.: Гослитиздат, 1956. С. 295.

фарса, испанской и французской барочной комедии, а также к комедии дель арте, роль «грубой комики» еще велика.

Гоголь больше, чем кто бы то ни было из его предшественников и современников, подчинил комическое психологической обрисовке героев. В работе над «Ревизором» драматург отталкивался от традиций «грубой комики» (подобно тому как он отталкивался от ситуации хитроумных влюбленных и от типа водевильного плута).

Это хорошо почувствовал такой тонкий и образованный литератор, как Вяземский. «...В “Ревизоре” нет ни одной сцены вроде *Скапиновых Обманов*, *Доктора поневоле*, *Пурсоньяка* или Расиновых: “*Les Plaideurs*” (“Сутяг”. — Ю. М.); нет нигде вымышленной карикатуры, переодеваний и пр. и пр. За исключением падения Бобчинского у двери, нет ни одной минуты, сбивающейся на фарсу. В “Ревизоре” есть карикатурная природа: это дело другое»¹.

В интересах точности заметим все же, что, кроме «падения Бобчинского», в «Ревизоре» есть еще несколько сцен и подробностей, близких традиции «грубой комики». Напомню их.

Отдавая спешные приказания к приему «ревизора», Городничий путает слова: «Пусть каждый возьмет в руки по улице, — черт возьми, по улице! — по метле...»

Минуту спустя он хочет надеть «вместо шляпы бумажный футляр».

В записке, полученной Анной Андреевной от мужа, содержится забавная путаница: «Я ничего не понимаю, к чему же тут соленые огурцы и икра?»

Квартальные, которым Городничий указывает на лежащую на полу бумажку, «бегут и снимают ее, толкая друг друга впопыхах».

Поздравляя Анну Андреевну с «обручением» дочери, Бобчинский и Добчинский «подходят в одно время и сталкиваются лбами».

Вот, пожалуй, и все подобные сцены. Нельзя не видеть, что «количество» «грубой комики» в «Ревизоре» самое минимальное. В «Женитьбе», принадлежащей в основном более ранней эпохе творчества Гоголя, элементов «грубой комики» больше.

Одно из значений «грубой комики» у Гоголя состоит в том, чтобы возвыситься над «противоречием», выставить его «на всенародные очи», обезвредить «порок» смехом. В этом значении фарсовые элементы у Гоголя ближе всего соприкасаются с традициями народного юмора — не только формально, но и по существу. Однако в «Ревизоре» «грубая комика» приобретает дополнительный «отсвет». Он возникает из соотношения «грубой комики» и основного принципа построения пьесы как комедии характеров.

Прежде всего, ни одно из названных выше забавных недоразумений не становится в «Ревизоре» источником действия. Из путаницы в запис-

¹ Современник. 1836. Т. II. С. 290. См. также: *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 144.

ке Городничего, содержащей указания к приему Хлестакова, могло бы что-то произойти, важное для развития ситуации. Так сплошь и рядом было и в традиционной, высокой комедии и особенно в водевиле, где, как говорит один из персонажей «Театрального разъезда...», действие определялось «всякими смешными сцеплениями»: «Ну положим, например, я отправился на гулянье на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез там на Выборгскую или к Смольному монастырю».

В «Ревизоре» же «смешные сцепления» — это скорее сопутствующие тона к основному мотиву. Они характеризуют атмосферу спешки, неразберихи, страха, но не являются источником действия и перемен в сюжете.

Кстати, если подойти к самообману Городничего и других с точки зрения комического, то ведь перед нами типичный случай *qui pro quo*. Но Гоголь освободил традиционный сюжетный «ход» от связанных с ним элементов «грубой комики»: переодевания, подслушивания разговоров¹, нарочитого и грубого хвастовства и т.д. Автор «Ревизора» мотивировал самообман «испуганного города» психологически и социально, о чем говорилось в предыдущих главах.

Остановлюсь теперь на тех способах, с помощью которых Гоголь вводит «грубую комикку» в комедийное действие.

Вот путаница в записке Городничего: «...уповая на *милосердие божие*, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...». Как уже было замечено исследователями, это довольно характерный для Гоголя случай «богохульства», снижения высоких «понятий» с помощью бытовых, нарочито прозаических. Но посмотрите, как незаметно и вместе с тем «основательно» мотивирует Гоголь путаницу в записке... Городничий спешит и волнуется: он должен написать «одну строчку к жене» побыстрее и в присутствии Хлестакова. Чистой бумаги у Хлестакова, естественно, не находится, но зато есть счета. Чего-чего, а неоплаченных счетов у него предостаточно (перед этим происходит диалог Хлестакова со слугой: «Поддай *счет*». — «Я уж давеча подал вам другой *счет*». — «Я уже не помню твоих глупых *счетов*»). Один из них и послужил причиной недоразумения.

Словом, из «наличного материала» почти незаметно Гоголь, говоря словами Гофмана, создает «забавную перетасовку деталей, чтобы оцарапать сердце читателя». Недоразумение вскоре рассеивается, действие идет своим чередом, но чуть заметная «царапина» в сознании читателя остается.

В черновой редакции комедии помещик Погоняев называет Хлестакову имена своих детей: Николай, Иван, Яков, Марья и *Перепетуя*.

¹ Я имею в виду такое подслушивание, которое ведет к раскрытию тайны и, следовательно, определяет действие комедии. Подслушивание Бобчинского тоже нетрадиционно для комедии. Бобчинский узнал лишь то, что ему все равно стало бы вскоре известно из слов Городничего или Добчинского.

Гоголь любил поступать так: все идет совершенно нормально, даже обычно, но вдруг — неожиданное отклонение от нормы.

В «Замечаниях для гг. актеров», в первом издании «Ревизора», Гоголь характеризовал типаж гостей: «Они должны быть высокие и низенькие, толстые и тонкие, нечесанные и причесанные. Костюмированы тоже должны быть различно: во фраках, венгерках и сюртуках разного цвета и покроя. В дамских костюмах та же пестрота: одне одеты довольно прилично, даже с притязанием на моду, *но что-нибудь должны иметь не так, как следует*: или чепец набекрень, или ридикюль какой-нибудь странный. *Другие в платьях, уже совершенно не принадлежащих ни к какой моде*. С большими платками и чепчиками в виде сахарной головы и проч.».

Вся разнохарактерная, пестрая масса гостей выглядит нормально. Но все же попадаетея несколько субъектов, имеющих странный вид. Подобное отступление от нормы заметно и в отдельном персонаже: одет он прилично, даже по моде, но что-нибудь в нем «особенное». Сравните с этим внешний вид Земляники, который носит почти все время обычный фрак, но в четвертом действии вдруг является в «узком губернском мундире с короткими рукавами и огромным воротником, почти захватывающим уши».

Почти незаметно, очень сдержанно вводятся Гоголем в пьесу элементы «грубой комики», фарсового гротеска. Как правило, комическое вытекает у него из характеров героев, строго мотивировано их психологическим и социальным обликом. Но вот что-то происходит «не как следует»; возникает какой-то диссонанс, чуть заметная перетасовка деталей, которую можно даже не принять во внимание.

Нет ли тут аналогии с общим построением пьесы, которая развивается как последовательная комедия характеров, но все же в какие-то моменты (в начале и в конце действия) получает сильные «толчки извне»?

3

Обратим внимание еще на одно чуть приметное отклонение от «нормы» в стиле комедии.

Автор «Ревизора» старательно соблюдал и поддерживал принцип «четвертой стены». Все, что происходит на сцене, как бы заключает цель в самом себе и не рассчитано на эффект зрительного зала. Персонажи пьесы «не знают» и «не догадываются», что кто-то наблюдает за ними со стороны.

Отсюда — полная серьезность игры актеров, их «отрешенность» от зрительного зала, всемерное погружение в заботы и дела персонажа.

Нетрудно видеть, что соблюдение принципа «четвертой стены» было связано у Гоголя с установкой на глубокое раскрытие типов, на создание комедии характеров. В «Предуведомлении...» Гоголь писал:

«Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется».

Наивность, или (как тогда говорили) «простодушие» смешного, составляет один из важнейших нервов гоголевской поэтики. Кстати, будучи замечательным актером, Гоголь своим чтением «Ревизора» дал прекрасное пояснение к тому, что такое простодушие смешного (еще раз напомним эпизод, приводившийся в первой части этой книги). И. Тургенев пишет, что чтение Гоголем «Ревизора» поразило его «какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой словно и дела нет, есть ли тут слушатели и что они думают. Казалось, Гоголь только и заботился о том, как бы вникнуть в предмет для него самого новый и как бы вернее передать собственное впечатление. Эффект выходил необычайный — особенно в комических, юмористических местах... а виновник всей этой потехи продолжал, не смущаясь общей веселостью и как бы внутренне дивясь ей, все более и более погружаться в самое дело — и лишь изредка, на губах и около глаз, чуть заметно трепетала лукавая усмешка мастера»¹.

Обычно в современной Гоголю сценической практике актер выделял наиболее выигрышные места роли и подавал их с особым нажимом. Так произносилась реплика Городничего: «...оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?», замечание Бобчинского Добчинскому: «...у вас, я знаю, один зуб во рту со свистом» и т.д. Гоголь, напротив, читал эти фразы без всякой аффектации, с той же наивной искренностью.

«С каким недоумением, с каким изумлением, — продолжает Тургенев, — Гоголь произнес знаменитую фразу Городничего о двух крысах... “Пришли, понюхали и пошли прочь!” — Он даже медленно оглянул нас, как бы спрашивая объяснения такого удивительного происшествия»².

Но простодушие комизма, полное погружение актера (и автора) в «самое дело» — еще не исчерпывает принципа «четвертой стены». Важно также отсутствие в тексте внешних «отсылок» к зрительному залу.

Г. Гуковский, говоря, что автор «Ревизора» протягивает «нити от городка на сцене к городу зрительного зала», указывает на некоторые «реалии» в комедии: упоминание Хлестаковым Брамбеуса, Пушкина;

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. М.; Л., 1967. Т. 14. С. 70.

² Там же.

его реплика: «А один раз меня приняли даже за *главнокомандующего*» и т.д. «Главномандующий — это лицо определенное. И в этом месте он, главнокомандующий, если он был в театре, должен был почувствовать себя не совсем ловко, и весь театр, конечно, не мог не поглядеть на главнокомандующего, на которого так похож Хлестаков, или, что то же, который так похож на Хлестакова». Гоголь, хотя и в более умеренной форме, продолжает «от Грибоедова унаследованную манеру вводить в текст комедии слова о тех и о том, что находится в зрительном зале и окружающей его жизни столицы...»¹.

Однако я думаю, что Гоголь и Грибоедов представляют здесь если не противоположные, то существенно различающиеся стилистические манеры. Выходы за пределы сценического мира достигаются не тем, что комедия использует определенное количество «реалий» (без этого трудно себе представить драматургическое произведение), а тем, как она это делает. В «Горе от ума» пассажи о «ночном разбойнике, дуэлисте», о Татьяне Юрьевне, о «Несторе негодяев знатных» и т.д. несколько теряют в своей изобразительной силе без знания реальных обстоятельств и лиц (соответственно: Ф. И. Толстого-Американца, П. Ю. Кологривовой, Л. Д. Измайлова). Художественный образ здесь в известной мере ориентирован на внесценические обстоятельства и лица, усиливается от взаимодействия с ними. Такой способ характеристики издавна известен в драматургии: многие страницы комедий Аристофана, богатые злободневными намеками, шутками, а также элементами пародии и травести, непонятны без схолий — древних пояснений к тексту.

В современной Гоголю драматургии «отсылками» к зрительному залу щедро пользовался водевиль, с его злободневными куплетами, остротами, пародиями, намеками на реальные факты и лица.

Но Гоголь-то стремился сделать действие комедии максимально самостоятельным, свободным от так называемых применений (аллюзий). Упоминание главнокомандующего было ему важно не столько как намек на конкретное лицо, сколько как штрих к характеристике Хлестакова, добирающегося в «сцене вранья» до самых больших иерархических высот.

Реплика Хлестакова: «Все это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф... все это я написал» — апеллирует к зрительному залу в самом общем виде, как намек на популярные, находящиеся «на слуху» явления. Сегодняшний же зритель уже смутно воспринимает конкретный смысл этих упоминаний, однако он хорошо улавливает создаваемое ими впечатление *разнородности* и *случайности* — то, ради чего и ввел Гоголь эти реалии в речь Хлестакова.

¹ *Гуковский Г. А.* Указ. соч. С. 471, 470.

С другой стороны, в работе над комедией Гоголь всемерно сужал круг «реалий». Он устранял те, которые имели самодовлеющее значение, нарушали цельность поэтического строя комедии¹.

Гоголь, конечно, заботился о максимальном приближении своего «сборного города» к реальному миру, но он это делал другим путем: с помощью «округления» комедийного действия, последовательного отделения его от зрительного зала «четвертой стеной».

И все же есть в комедии одно-два места, нарушающие принцип «четвертой стены»!

После разоблачения Хлестакова, во время чтения его письма, герои комедии произносят свои реплики, адресуясь в зрительный зал: «Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь...», «И не остроумно! свинья в ермолке! где ж свинья бывает в ермолке» и т.д. А через несколько мгновений, как в парабасе древней аттической комедии, звучит знаменитое: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх вы!..»²

Что это: непоследовательность драматурга? Или же чуть заметная «лукавая усмешка мастера», на мгновение нарушающая иллюзию беспристрастия и невмешательства в комедийное действие?

4

И внешние толчки в развитии интриги, и элементы «фарсового гротеска», и нарушение принципа «четвертой стены» — все это явления одного порядка. Они ведут нас в глубь жанра комедии.

«Ревизор» строится как комедия характеров, исключаяющая вмешательство извне. Его юмор психологичен и обусловлен несходством и многообразием человеческих типов. Его действие объективировано и не допускает выхода за рампу.

Это — норма «Ревизора», формула его внутренней организации. Однако Гоголь нарушает эту норму. Мы снова попадаем в поле действия противоположных тенденций его художественной мысли, отражающего по-своему противоречия времени.

Гоголь верил в то, что существование человечества бессмысленно, не логично, что через всю историю проходит одна «общая мысль». Он верил также в то, что эту мысль можно схватить, воспроизвести — в труде ли историка или в «полной поэме» художника.

¹ Надо сказать, что театральная цензура в этом отношении невольно «помогала» Гоголю, поскольку было запрещено упоминание на сцене известных реальных лиц. Например, в первой черновой редакции Хлестаков говорит, что его «приняли за Дибича за Балканского». (И.И.Дибич-Забалканский (1785–1831) — генерал-фельдмаршал, начальник Главного штаба.) В окончательной — «приняли... за главнокомандующего» (см. об этом комментарий в кн.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4. С. 811).

² Этой реплики не было в первоначальном сценическом тексте комедии. О сценической истории реплики см.: *Манн Юрий.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 226–227. Ср.: *Данилов С.* Гоголь и театр. Л., 1936. С. 189–190.

Но раздробленность «нашего юного и дряхлого века», усиленная и обостренная русскими полицейски-бюрократическими порядками, на каждом шагу грозила опрокинуть эту веру. Меркантильный век рождал ощущение алогизма, фрагментарности, хаоса.

Гоголь мог бы поддаться этому ощущению, как поддались ему на рубеже XVIII–XIX веков романтики. Но он стал выше «хаотической точки зрения». В «Авторской исповеди» Гоголь поместил «Ревизором» начало своего творческого пути как комического писателя с осознанным моральным заданием. «Ревизор» был программным произведением Гоголя, утверждавшим и «целостность» (но взятой со знаком минус) современной человеческой жизни, и возможность ее цельного (художественно-образного) познания. Затем эти принципы Гоголь намеревался закрепить «Мертвыми душами»...

Но Гоголь был совершенно правдив, и идею цельности он утверждал, не скрадывая противоречия времени, а обнажая их. Это значит, что нечто от «страшного раздробления жизни» входило важнейшей краской в художественный мир Гоголя.

Это «раздробление» не только продиктовало Гоголю «ситуацию ревизора» как современную (и извращенную) форму человеческой общности. Оно не только привело к открытию центрального образа этой ситуации — Хлестакова как «олицетворенного обмана».

Но оно также наложило отпечаток и на жанр «Ревизора», образовав вокруг комедии характеров чуть заметный гротескный «отсвет».

В «Портрете» (редакция «Арабесок») художник-монах говорит: «...В мире нашем все устроено Всемогущим так, что совершается все в естественном порядке»; поэтому антихрист не может найти щель и прорваться в мир. «Но, — продолжает художник, — земля наша прах пред создателем. Она по его законам должна разрушаться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и оттого границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее».

Так, в совершенно «естественном порядке», протекает действие комедии. Один поступок влечет за собой другой. Причина приводит к следствию. Все звенья строго сочленены, как кольца в цепи. Комедийная жизнь функционирует как хорошо налаженный механизм.

Но что-то почти неприметно «царапает» сознание читателя: то гротескная, алогичная ассоциация (например, путаница в записке Городничего), вдруг возникающая и бесследно исчезающая; то мгновенное нарушение принципа «четвертой стены». И наконец, эти два «толчка извне», в начале и в конце действия, словно приоткрывающие какую-то глухую подземную работу...

Хлестаков — это не антихрист из «Портрета». Но Городничий говорит о нем: «*Чудно все завелось теперь на свете: хоть бы народ-то уж был видный, а то худенькой, тоненькой — как его узнаешь, кто он?*»

Городничий хочет сказать, что ревизор теперь пошел какой-то странный и что виновато во всем нынешнее странное время. Надо,

однако, добавить, что «странен» не только «ревизор», но в известной мере и Городничий и чиновники.

Белинский писал по поводу «вещего» сна Городничего, увидевшего во сне двух необыкновенных крыс: этим сном «открывается цепь призраков, составляющих действительность комедии»¹. Слово «призрак» имело в ту пору у Белинского философский смысл, но оно близко понятию гротескового, алогичного.

Чтобы так обмануться в Хлестакове, Городничему и другим надо было вдоволь хлебнуть воздуха Нового времени, проникнуться чувством страха и неуверенности.

Герои «сборного города» живут как у подножия вулкана, с минуты на минуту ожидая удара и катастрофы. В этом — художественная функция внешних «толчков», выпадающих из строя комедии характеров. И если первый толчок (письмо Чмыхова) привел «общую группу» в движение, побудил к суетливой, лихорадочной деятельности, то второй — известие о настоящем ревизоре — заставил ее окаменеть навсегда...

В истории новой европейской комедии положение «Ревизора» особое и, может быть, исключительное. Он близок к важнейшим направлениям реалистической художественной мысли XIX века, но выражает их по-гоголевски оригинально.

«Ревизор» разделяет стремление новейшей европейской драмы к крайнему обобщению. Правда, широта «Ревизора» может показаться довольно скромной по сравнению с эпичностью «Бориса Годунова», «Смерти Дантона» Бюхнера или даже во многом еще связанного с романтизмом «Принца Гомбургского» Клейста. В этих пьесах на театральные подмостки выходят десятки и сотни героев; оживают целые исторические эпохи: войны, междуусобицы, революции. Зритель еле успевает следить за бурными событиями царствования Годунова и польской интервенции, французской революции накануне падения якобинской диктатуры или борьбы немцев со шведами в год битвы при Фербеллине. Однако у «Ревизора» есть свое преимущество в обобщении.

В «Борисе Годунове», «Смерти Дантона», «Принце Гомбургском» и других эпически-масштабных пьесах Нового времени действие разомкнуто. Люди приходят на сцену и уходят; ветер истории свободно продувает сценическую площадку. Особенность начала и конца пьесы символизирует эту открытость: действие завязывается и обрывается на полуслове. Вспомним пушкинское «Народ безмолвствует», таящее в себе возможность новых перипетий и, следовательно, новых драм. Диапазон названных пьес очень широк, но за его пределами остаются пространства, еще более обширные.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. III. С. 456.

В «Ревизоре» же художественный мир замкнут. Графически он напоминает более окружность или овал, чем полосу, имеющую за пределами сцены начало и продолжение. Завязка, вызвавшая «ситуацию ревизора», начинает собственно историческую жизнь Города; по-видимому, до этого момента ничего достойного внимания историка-художника (то есть ничего, находящегося на уровне «исторической» заботы) в Городе не происходило. Финал «Ревизора» не таит в себе зерна новых коллизий, он как бы подводит черту «миражной жизни». Все герои комедии (кроме Хлестакова и Осипа) принадлежат этому миру и от начала до конца участвуют в ее действии. Все происходящее в ней выведено из «наличного материала», заложено уже в природе сценического мира.

Благодаря этому масштаб «Ревизора» шире, чем его номинальное значение. Перед нами действительно, как в старой аттической комедии, весь мир, по крайней мере — весь мир русской жизни, «вся Русь».

Однако к крайнему обобщению Гоголь идет через конкретный и целенаправленный анализ характеров и общественного быта. Тут первостепенное значение для Гоголя имело взаимодействие с традицией Мольера.

Как писал известный историк французской литературы Гюстав Лансон, «комизм и правда извлекаются Мольером из одного и того же источника, то есть из наблюдений над человеческими типами». Шутка Мольера — «интенсивное проявление характера, обнаруживающегося сразу во всей своей глубине»¹. Гоголь вполне оценил это достижение Мольера («...ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры...» — VIII, 182). Однако он считал, что типологическое искусство должно быть поднято еще выше — на уровень исторического сознания XIX века; что характеры должны быть разработаны «не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме» [VIII, 186]; что, наконец, современность характеров должна быть дополнена современностью ситуации («ситуация ревизора» вместо проделок хитроумных влюбленных).

Гоголь точно предугадал судьбы русского и европейского театра. Все развитие реалистической драмы XIX–XX веков пошло под знаком художественного исследования характеров. В театре Тургенева, Ибсена, Чехова искусство психологического анализа бесконечно утончилось и углубилось; были выявлены мельчайшие движения и полутона духовной жизни человека; появились новые понятия: психологический подтекст, подводное течение и т.д. Драматургия Горького и Брехта пристально исследовала социальные основы характера, усилила внимание к сфере интеллектуальной жизни человека. По всем этим «статьям» «Ревизор» не может соперничать с последующими великими произведениями. Но, пожалуй, ни к одной другой драме не подходит так название «комедия характеров», как «Ревизору».

¹ Лансон Гюстав. История французской литературы. М., 1897. Т. I. С. 655.

«Ревизор» не только выявляет характеры; он ими сцементирован. От едва заметного психологического свойства любого персонажа зависит весь ход пьесы. В известном смысле можно даже утверждать, что в «Ревизоре» ничего нет, кроме характеров. Там, где начинается их самообнаружение, возникает действие пьесы. И в тот момент, когда они исчерпывают себя, действие кончается. Комедия характеров явилась в конце концов той «формулой жанра», в которую вылилось гоголевское обобщение.

Одного этого было бы достаточно, чтобы «Ревизор» занял свое, почетное место в истории новой драматургии. Но Гоголь усложнил жанр «Ревизора»: по художественной ткани комедии характеров осторожно, не разрушая ее структуру, драматург пропустил одну-две еле заметные гротескные нити¹.

Их художественные традиции сложны и глубоки: они ведут нас через поэтику романтиков к фарсовым и гротескным элементам литературы классицизма и Возрождения, к древним источникам народного театра (украинский «вертеп», итальянская комедия дель арте, античная сицилийская комедия). В общем построении драмы Гоголь отталкивался от этих традиций и преодолевал их (поскольку они мешали психологической дифференциации, углублению характеров). Но кое-что от них все же вошло в поэтику «Ревизора».

Жизненные же корни «гротескного» в «Ревизоре» уходят в художественную мысль Гоголя и в отраженную ею действительность. Мы словно видим, как «страшное раздробление» жизни (и западной и русской) бросает чуть заметный отсвет на художественную фактуру «Ревизора». В этом смысле гротескные элементы еще более усиливают обобщенность комедии, заложившую уже в ее основе — в структуре и «образе жизни» «сборного города».

С. Шамбинаго, хорошо чувствовавший гротескное и фантастическое начало гоголевских произведений, писал: «У Гоголя символами являются очень обыкновенные и простые люди; зритель или читатель подходит к ним доверчиво, даже весело смеется карикатуре, до тех пор только, пока на него близко не глянет каменящее лицо Медузы»².

Так и гоголевский «Ревизор»: мы подходим к нему «доверчиво», всецело полагаясь на закономерность и стройность его драматургического действия. И оно действительно протекает по строжайшим законам комедии характеров. Но в какой-то момент мы словно замечаем вокруг комедии характеров мерцающий, беспокойный отблеск. Трагедийное звучание гоголевского смеха усиливается. На нас смотрит страшное каменящее лицо «меркантильного» века.

¹ Повторяю, что гротеск понимается здесь не в обычном смысле — как проявление гиперболы, резкой заостренности, обнажение контрастов; а в более узком, «терминологическом» — как выражение жизненного алогизма в логической, «остраненной» структуре.

² Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 72.

Мировая слава «Ревизора» продолжается

В настоящей книге не место говорить о сценической и литературной жизни «Ревизора», насчитывающей уже более полутора столетий, о его богатейших традициях. Но на одном вопросе — известности «Ревизора» за рубежом — мы (по необходимости кратко) остановимся.

При жизни Гоголя существовало мнение — его одно время разделял и Белинский, — что произведения великого русского писателя имеют лишь национальное значение. Считалось, что «Ревизор» и «Мертвые души» важны только для России и русской литературы.

Но вот постепенно «Ревизор», вместе с другими произведениями Гоголя, проникает на Запад.

В 1846 году появился первый перевод комедии — на польский язык. Через семь лет «Ревизор» был издан во Франции в переводе Проспера Мериме. Еще через год, в 1854 году, в Берлине «Ревизор» вышел по-немецки; перевод принадлежал Видерту.

В 60-е годы появилось еще два перевода комедии — на чешский и сербский языки. В следующие два десятилетия «Ревизор» был переведен на венгерский, шведский, болгарский, финский, словенский, голландский языки.

В 1890 году вышло английское (в Калькутте)¹, а в 1907 году итальянское издание «Ревизора». Еще через четырнадцать лет комедия появилась на испанском языке. К этому времени «Ревизор» был переведен на все важнейшие европейские языки.

В 20-е годы следующего века началось проникновение «Ревизора» в страны Азии и Ближнего Востока: появились китайский (1921), японский (1932), турецкий (1937), монгольский (1942), арабский (1945) переводы... Комедия Гоголя приобрела мировую известность.

Можно ли отсюда сделать вывод о мировом значении гоголевского «Ревизора»? В этом случае мы подразумеваем не только известность

¹ Лондонское издание комедии появилось спустя два года — в 1892 году.

художественного произведения за рубежом, но и его активное воздействие на судьбы других литератур, на духовную и общественную жизнь других народов.

В известной мере «Ревизор» имел такое значение, особенно в некоторых славянских и восточных странах. Глубокий отклик находил здесь обличительный пафос комедии: критика лихоимства, произвола, алчности, коррупции государственного аппарата и других пороков феодального и буржуазного строя. Характерна статья, появившаяся в газете «Рампа и жизнь» (1912, № 17) в связи с первым представлением «Ревизора» в Тегеране:

«Персидскому принцу Надер Мирзе и К° пришла мысль перевести с русского языка бессмертную пьесу Гоголя “Ревизор”, который был поставлен на подмостках персидского балагана. Конечно, “театр” был переполнен. Каждый акт пьесы сопровождался сильным хохотом и аплодисментами граждан пробудившегося Ирана. День постановки первой русской пьесы был историческим днем для тегеранцев... и пьеса имела грандиозный успех.

Во время представления один из членов политической партии в меджлисе, обращаясь к одному бывшему сатрапу, сказал: “Сударь, не правда ли, что в этой пьесе... что-то близкое, родное...” Сатрап сильно смутился... и ретировался. Вообще “Ревизор” не понравился чиновникам...»¹

Подчас постановка «Ревизора» сопровождалась частичной переделкой и приспособлением комедии к нравам и условиям данной страны. Во всяком случае, влияние «Ревизора» на развитие критического направления в некоторых славянских и восточных литературах очевидно.

Этого нельзя сказать о влиянии гоголевской комедии на ведущие литературы Запада. Несмотря на то что, например, во Франции (в издававшемся Жорж Санд журнале «Revue Independante») еще в 1847 году «Ревизор» был назван «самым высоким драматическим созданием, какое когда-либо являлось в русской литературе», комедия не вызвала на Западе сколько-нибудь широкого резонанса.

Тут сказала и та причина, на которую указывал еще Белинский: Гоголь принадлежит к писателям, наименее доступным для перевода. Все переводы «Ревизора» (кроме немецкого) были неизмеримо ниже оригинала, а в свете высоких художественных традиций своих литератур они выглядели еще неказистее.

Имело значение и то, что с самого начала «Ревизор» был истолкован западной критикой превратно. Проспер Мериме, первый переводчик «Ревизора» на французский язык, подробно разобрал комедию в специальной статье о Гоголе (1851). Он отметил в «Ревизоре» неподдельный комизм, силу сатирического обличения, но как худо-

¹ Цит. по ст.: *Розенфельд А. З.* Произведения Гоголя на персидском языке // Гоголь. Статьи и материалы. Л.: Изд-во ЛГУ, 1954. С. 319.

жественное, неповторимое целое — это ясно показывает его статья — комедия для Мериме не существовала. Художественная манера Гоголя была, в общем, чужда французскому писателю. А ведь статья Мериме принадлежит к самым доброжелательным и объективным работам о Гоголе в западной критике.

Совершенно не понят на Западе образ Хлестакова. По мнению Мериме, это «изрядный проходимец»¹, нечто вроде отдаленного потомка пикаро. Автор книги «Гоголь и Мольер» Ганс Вальтер Лейсте считает Хлестакова лицемером и плутом, умело пользующимся своим положением². По мнению Георгины Баум, Хлестаков — «мошенник» (ein Gauner), которому «удается обмануть других и извлечь выгоды из путаницы и верноподданного страха»³.

Известный исследователь русской литературы Стендер-Петерсен считает «Ревизора» близким к типу «комедии мошенника» («Die Chevalier-d'industrie-Komödie»), поскольку двигателем сюжета здесь является плут, мошенник⁴.

Подобные отзывы по-своему очень интересны, так как показывают стремления осмыслить Хлестакова традиционно, то есть подключить его к традиции волевого, предприимчивого, подчас нечистого на руку, коварного героя западноевропейской литературы. Но у Гоголя тема активного героя, несомненно выражавшая подъем чувства личности в новую, буржуазную эпоху, была приглушена и переосмыслена. У Гоголя расчет и хитрость почти никогда не ведут к успеху и разбиваются о непредвиденные препятствия. Яснее всего этот мотив воплощен в «Мертвых душах», в злоключениях Чичикова, но он намечен и в «Ревизоре» — как в неудаче умного и хитрого Сквозника-Дмухановского, так и в отказе от ситуации хитроумных проделок влюбленных. (В «Женитьбе» же, между прочим, тема активного героя снижена почти пародийно: напористый и энергичный Кочкарев, ведущий в пьесе *активную интригу*, в сущности, хлопочет по-пустому; его действия нарочито освобождены от всякой внутренней мотивировки). Торжествующий Хлестаков ярко воплощает собой «олицетворенный обман», то есть господствующие в мире неправильность и алогизм. В физиономии нового века Гоголь разглядел такие черты, которые мало кто видел из его современников. Открытия Гоголя опередили свое время.

Что же касается ошибочных оценок в западной критике Хлестакова, то их можно приводить без конца. А ведь при превратном понимании Хлестакова остаются закрытыми «миражная» интрига, усложненная «ситуация ревизора», общая расстановка образов, — словом, весь художественный мир комедии.

¹ Мериме *Проспер*. Статьи о русских писателях. М.: Гослитиздат, 1958. С. 21.

² *Leiste Hans Walter*. Gogol und Moliere. Nürnberg, 1958. S. 36.

³ *Baum G.* Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Berlin, 1959. S. 156.

⁴ *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 1935. B. 12. S. 31. См. также S. 20, 46.

Долгое время «Ревизор» существовал для мирового читателя как остроумная и едкая административная сатира. Вся глубина его философского, общественного, психологического содержания была не распознана.

Все же за многолетнюю историю жизни «Ревизора» за рубежом были симптоматичные исключения. На одном из них я остановлюсь.

В 1854 году в Берлине Видерт читал гоголевскую комедию в различных частных домах; в это время он как раз работал над немецким переводом «Ревизора». На одном из чтений, происходившем в доме писательницы Беттины фон Арним, присутствовал великий немецкий актер Теодор Деринг. «Ревизор» произвел на него огромное впечатление. Видерт хорошо знал русский язык и сумел, не в пример другим переводчикам, довольно верно передать особенности художественной манеры Гоголя. Возможно, имело значение и то, что Видерт читал комедию вслух, следовательно, мог приблизить к слушателям — жестом, интонацией, разъяснениями — оригинал произведения. Во всяком случае, Деринг, как сообщил вскоре Видерт своим русским друзьям, очень заинтересовался «Ревизором». «Он говорит, что ни одна из его ролей в современных драмах и комедиях не может доставить ему такого наслаждения, как роль городничего в “Ревизоре”. Он говорит: “Вот поэт так поэт! Он знал, как писать для нашего брата актера! А этого ни один из современных немецких поэтов не знает”»¹.

Академик М. Алексеев в своей глубокой работе «Первый немецкий перевод “Ревизора”» приводит этот эпизод для характеристики перевода Видерта². Но важен и другой вопрос: почему «Ревизор» так понравился Дерингу, какое значение имела его похвала?

Теодор Деринг был ярко выраженным комическим и характерным актером. К его высшим достижениям принадлежали роли Фальстафа («Виндзорские проказницы» Шекспира), Мефистофеля («Фауст» Гете), Юста («Минна фон Барнхельм» Лессинга), наконец, Адама («Разбитый кувшин» Клейста). Для Деринга характерен отказ от прямолинейной сатиры, стремление раскрыть сложность комического персонажа. Можно сказать, что творческий путь Деринга вел его к «Ревизору», к роли Городничего. Особенно интересен в этом смысле созданный им образ судьи Адама из «Разбитого кувшина», который включает в себе некоторые сходные черты с гоголевским Сквозником-Дмухановским: то же плутовство, практический ум, неистощимая хитрость и фантазия, проявленные перед лицом высшего начальства, судебного советника Вальтера, — и притом некоторое обаяние образа, далекого от примитивного обличительства и фарсового комизма. (Я уже не говорю о том, что в «Разбитом кувшине» в известной мере предвосхищена и развита на немецкой почве «ситуация ревизио-

¹ Московские ведомости. 1854. № 86.

² Гоголь. Статьи и материалы. Л.: Изд-во ЛГУ, 1954. С. 218.

ра».) А между тем эта комедия была обязана Дерингу своим открытием: Деринг впервые постановкой «Разбитого кувшина» в 1844 году в Берлине добился его признания.

Возможно, что когда Деринг называл «Ревизор» истинно комическим произведением, с которым не выдерживают сравнения современные немецкие драматурги, он имел в виду великие образцы прошлого. За его похвалой «Ревизору» скрыто требование содержательного, высокого комизма.

В наше время, особенно в последние годы, Гоголь — прозаик, новеллист все решительнее выдвигается на авансцену мировой прогрессивной культуры. За польской инсценировкой «Шинели» Юлианом Тувимом в 1934 году в варшавском театре «Нова комедия» последовала итальянская экранизация повести и знаменитое пантомимическое представление в театре Марселя Марсо (1951). Сотни тысяч зрителей видели это представление, в десятках стран «Шинель» имела настоящий триумф. Гоголь становится не просто известным, он влияет на искусство других народов, стимулирует их собственные возможности.

««Шинель» стала руководящей нитью нашего театра», — говорил Марсель Марсо, невольно варьируя известную фразу, автором которой, по всей видимости, является Достоевский.

Пока Гоголь входит в мировую литературу главным образом петербургскими повестями: их выстраданный лиризм, горькая дума о «маленьком человеке», причудливый гротескный строй близки западному читателю. Но придет время, и настанет черед «Ревизора» — «одного из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран» (Немирович-Данченко).

Совсем недавно наши зрители познакомились с симптоматичным явлением — итальянской кинокомедией «Инспектор инкогнито», в которой по мотивам гоголевского «Ревизора» создана остроумная сатира на фашизм.

Позднее пришло известие об успешной премьере «Ревизора» в Королевском театре в Лондоне с Полом Скофилдом в роли Хлестакова¹. Нет сомнения, что к этим фактам вскоре будет прибавлено много новых.

Мировая слава «Ревизора» только начинается.

P.S. Именно так — словами «Мировая слава “Ревизора” только начинается» — завершался этот текст в упоминавшемся его первом издании (1966). За истекшее с тех пор время появилось немало фактов, свидетельствующих о растущей мировой популярности гоголевского шедевра. Вот только некоторые из них.

В 70-е годы минувшего века прошла череда постановок «Ревизора» в западноевропейских странах: в 1973 году — в Польше, в варшавском театре «Народовы»; в 1975 году — в венгерском Национальном театре

¹ Известия. 1966. 20 января. С. 4.

в Будапеште (в качестве постановщика и исполнителя роли Городничего были приглашены из Ленинграда соответственно Георгий Товстоногов и Кирилл Лавров); в 1977 году — в Шеффилде (Англия), в театре «Крусибл» (постановщиком также выступил наш отечественный режиссер и актер Олег Табаков, который перед этим, в конце 60-х годов, сыграл роль Хлестакова в Чехословакии, в пражском театре «Чиногерны клуб»).

Далее последовали постановки комедии в Берлине, в театре Максима Горького (1980), в словацком Национальном театре в Братиславе (1981), в Драматическом театре им. Йозефа Катоны в Будапеште (1987), в пражском театре «На Периллах» («Na Zbradli», 1995) и другие.

Ставился «Ревизор» и на других континентах: например, в 1967 году в Африке, в Сенегале в Дакартском национальном театре, а в 1985 году в США, в Чикагском театре.

Год 1999-й, рубеж двух столетий, ознаменовался такими интересными явлениями, как премьеры «Ревизора» в Национальном театре Бретани во Франции (режиссер — Маттиас Лангхофф) и на знаменитой сцене «Комеди Франсез» в Париже (постановка Жан-Луи Бенуа, перевод Андре Марковича).

Наступил новый, XXI век, а вместе с ним — новые постановки комедии. В 2001 году — в Италии, в геновском Театро ди Дженова (режиссер уже упоминавшийся Маттиас Лангхофф), затем — в Республике Танзания в городе Занзибар, а позднее — в Латвии, в Новом рижском театре. Спектакль этот, поставленный Алвисом Херманисом, в 2003 году был удостоен Гран-при на одном из самых престижных театральных фестивалей в Зальцбурге.

Словом, мировая слава «Ревизора» продолжается...

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
-----------------	---

Часть первая НА ПОДСТУПАХ

<i>Двенадцать вопросов к читателю</i>	7
Глава первая. <i>Кто рассказывает историю ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем</i>	14
Глава вторая. <i>Почему Хлестаков обманул Городничего</i>	32
Глава третья. <i>Почему лекарь Гибнер не произносит ни одного слова</i>	55
Глава четвертая. <i>Есть ли в «Ревизоре» экспозиция</i>	59
Глава пятая. <i>Почему Собакевич расхваливает мертвых крестьян</i>	65
Глава шестая. <i>Кто такие «мертвые души»</i>	68
Глава седьмая. <i>Почему автор не называет по имени «даму просто приятную» и «даму приятную во всех отношениях»</i>	81
Глава восьмая. <i>Какое имеет отношение к действию поэмы история капитана Копейкина</i>	89
Глава девятая. <i>Почему Чичиков окаменел при встрече с губернаторской дочкой</i>	102
Глава десятая. <i>Почему Гоголь повторяет сходные по значению слова</i>	113
Глава одиннадцатая. <i>Почему неодушевленный предмет ведет себя как живое существо</i>	120
Глава двенадцатая. <i>Что означает гоголевский образ дороги</i>	125
<i>Путешествие к смыслу</i>	133

Часть вторая ПЕРЕД ШЕДЕВРОМ (КОМЕДИЯ ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»)

<i>Тайна обаяния «Ревизора»</i>	137
Глава первая. <i>«Сборный город»</i>	141
Глава вторая. <i>«Ситуация ревизора»</i>	154
Глава третья. <i>Хлестаков</i>	167
Глава четвертая. <i>Немая сцена</i>	178
Глава пятая. <i>Комедия характеров с гротескным «отсветом»</i>	185
<i>Мировая слава «Ревизора» продолжается</i>	200

Манн Юрий Владимирович

ПОСТИГАЯ ГОГОЛЯ

Ведущий редактор *Л. Н. Шинова*

Корректор *А. А. Барина*

Художник *Д. А. Сенчагов*

Компьютерная верстка *С. А. Артемьевой*

Подписано к печати 14.03.2005. Формат 60×90¹/₁₆

Гарнитура Таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 13. Тираж 3000 экз. Заказ №

ЗАО Издательство «Аспект Пресс»

111141, Москва, Зеленый проспект, д. 8

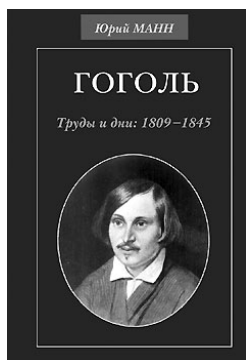
E-mail: info@aspectpress.ru; www.aspectpress.ru

Тел. 306-78-01, 306-83-71

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных
диапозитивов в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, Можайск, ул. Мира, 93.

Издательство
«Аспект Пресс»
предлагает литературно-художественное издание

Юрий Манн
**Гоголь. Труды и дни:
1809—1845**



В книге на основе огромного материала представлено жизнеописание Н. В. Гоголя, воссоздан прекрасный и трагический облик писателя, чье художественное слово воспринимается сегодня как пророческое. Высокая историко-литературная достоверность, тщательность проработки материала удачно соединяются в книге с художественностью изложения.

Настоящее издание — драгоценный подарок известнейшего специалиста Ю. Манна к юбилею Н. В. Гоголя. На написание этого труда ушло более двух десятилетий.

Книга адресована всем интересующимся литературой и прежде всего учителям словесности и школьникам как чтение и образец глубокого филологического исследования.

Переплет, формат 60×90 1/16, 813 с.

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru