

Г. П. МАКОГОНЕНКО

ТОГОЛЬ  
И  
ПУШКИН

---

Л

Г. П. МАКОГОНЕНКО

Тоголь  
И  
Пушкин

---

С

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1985

ББК 83.3Р7  
М-16

**Художник Николай Васильев**

М  $\frac{4603010101 - 18}{083(02) - 85}$  454—85

© Издательство «Советский писатель», 1985 г.

## ОБЪЯСНЕНИЕ С ЧИТАТЕЛЕМ

По жанру данное объяснение, пожалуй, ближе всего подходит к предисловию, а предисловие к книге пишется в том случае, когда ее автор испытывает нужду о чем-то договориться с читателем. Характер книги требует объяснения, смысл которого в предупреждении читателя об особом авторском подходе к решению поставленных в книге чрезвычайно важных и сложных проблем: творческих контактов Гоголя и Пушкина.

Дело в том, что тема «Гоголь и Пушкин» уже давно привлекла внимание сначала критиков, позже историков литературы; она изучается более века, за это время накоплен громадный фактический материал, опираясь на который, исследователи выдвигали ту или иную концепцию, предлагали то или иное решение темы. Более того, за многие десятилетия созданы устойчивые традиции, выработаны некие определенные принципы и методы исследования этой темы.

Назову наиболее популярные. Биографический метод — рассмотрение отношений двух писателей через призму биографических фактов: знакомство, переписка, встречи, отзывы о произведениях друг друга и т. д.<sup>1</sup> Несомненно, биографический аспект очень важен, и на этом пути сделано много полезного — собраны документы, раскрывающие и близость двух писателей, и расхождение их по ряду серьезных вопросов.

<sup>1</sup> Взаимоотношению Гоголя и Пушкина посвящена обширная литература. Неоднократно подводились итоги сделанного. Назову две обобщающие работы: Гиппиус В. Литературные общения Гоголя с Пушкиным. — Уч. зап. Пермского ун-та, вып. 2, 1931; Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, Л., 1969, т. 6.

И все же биографический подход не позволяет ни раскрыть, ни объяснить исторически закономерный характер творческих взаимоотношений двух писателей, принадлежащих к разным поколениям.

Другой довольно распространенный принцип решения проблемы обусловлен уровнем и характером понимания творчества Пушкина 1830-х годов. Общеизвестно, что критика, да и многие читатели не понимали творчества Пушкина-реалиста, иронически и скептически относились к новым его реалистическим произведениям (например, к «Повестям Белкина», «Пиковой даме», сказкам, поэме «Анджело»). Так сложилась традиция противопоставлять великого Пушкина-романтика посредственному писателю-реалисту. Противопоставление наиболее отчетливо и выявляло непонимание нового антиромантического Пушкина. Критики настойчиво твердили о «конце» Пушкина. Присоединился к этому хору и Беллинский. И не только повторял эту мысль, но и делал из нее практические выводы при характеристике литературного процесса 1830-х годов. Вспомним его замечательную статью «О русской повести и повестях г. Гоголя». В обширном обзоре многочисленных повестей различных авторов не нашлось места Пушкину, его «Повестям Белкина» и «Пиковой даме». В центре внимания оказался молодой писатель, издавший сборники «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и «Арабески». Логически закономерным явилось объявление Гоголя главой литературы. Тем самым тема «Гоголь и Пушкин» оказывалась снятой.

Убеждение, что пора расцвета Пушкина связана с романтизмом, что в 1830-е годы талант его упал, сыграло важную роль при характеристике не только прозы Гоголя, но и поэзии Лермонтова. Непонимание критикой глубокой содержательности произведений Пушкина тридцатых годов, мудрости и остроты его критической, исторической, социально-аналитической мысли и обусловило в конце концов рождение парадоксальной концепции, отлучавшей Пушкина от последекабрьского периода, исключавшей его творчество из живого литературного процесса этого десятилетия.

Отлучение Пушкина Беллинский проводил в статьях тридцатых годов. А в следующем десятилетии он отказался от своей антиисторической концепции и разработал подлинно историческое обоснование закона преемственного развития литературы. Естественно, была по-

новому решена тема «Гоголь и Пушкин». К сожалению, многими современными историками литературы взято на вооружение именно антиисторическое противопоставление творчества Гоголя творчеству Пушкина.

С наибольшей последовательностью концепция Белинского была развита Г. А. Гуковским. Ученый утверждал, что тридцатые годы — это гоголевский период, что именно Гоголь, а не Пушкин осуществил «движение вперед». Развивая свою мысль, он писал: «Когда говорили о пушкинском периоде, имели в виду главным образом 1820-е годы. Да, в сущности, так оно и было, поскольку в 20-е годы именно Пушкин осуществлял движение русской литературы вперед, это и был по преимуществу пушкинский период. И хотя Пушкин органически вошел в новый период, отметивший 30-е годы, период более демократический, «социальный» и разрушительный, все же этот период оказался связанным с образами новых богов, открыто, почти дерзко его выражавших, с образами Гоголя и Лермонтова — прежде всего, конечно, Гоголя».<sup>1</sup>

Но талант исследователя помогал Г. А. Гуковскому понимать глубокую преемственную связь между творчеством Гоголя и Пушкина, и тогда он писал: Гоголь овладел пушкинским методом реализма. «Первый из всех своих современников он понял, что Пушкин научил искусство не только изображать, но и объяснять нравственные явления, человека, жизнь». Оттого Гоголь «усвоил пушкинские открытия».<sup>2</sup>

Г. А. Гуковский остро осознавал противоречивость своих суждений, высказанных на разных страницах книги. Потому он стремился мотивировать свою позицию. Главной мотивировкой и стало утверждение, что причиной утраты авторитета Пушкина в тридцатые годы явились трагические обстоятельства с публикацией им своих произведений. В это десятилетие «пушкинское творчество 1830-х годов было недостаточно представ-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М. — Л., 1959, с. 19. Я называю монографию крупного ученого, где по-своему обосновано излагается его позиция. Но схема эта давно стала общим местом в историко-литературных трудах, она неизменно повторяется при характеристике литературного движения 1830-х годов. Последний пример — статья Е. Н. Купреяновой «Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли второй четверти XIX в.» (в кн.: История русской литературы в четырех томах. Л., 1981, т. 2, с. 343—346).

<sup>2</sup> Там же, с. 421.

лено в печати, попросту недостаточно известно как читателям, так и критикам». <sup>1</sup>

Доля правды в этом утверждении, несомненно, есть. Действительно, некоторые произведения Пушкина не были напечатаны. Ну, например, стихотворения «Моя родословная» (зато оно широко распространялось в списках, и этого забывать нельзя), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и, конечно, гениальная поэма «Медный всадник». Но, в то же время, нельзя пренебрегать реальным фактом — систематической публикацией именно в 1830-е годы многих реалистических произведений Пушкина. Не буду перечислять его лирических стихотворений — они печатались регулярно. Обращу внимание на некоторые крупные произведения.

В декабре 1830 года вышла наконец трагедия «Борис Годунов» — манифест пушкинского реализма. В 1831 году — два новых, новаторских произведения — «Повести Белкина» и «Пир во время чумы». В 1832 году — вторая драматическая сцена «Моцарт и Сальери». В 1833 году — первое в окончательном, завершённом виде издание романа «Евгений Онегин» (с приложением «Путешествия Онегина») и поэма «Домик в Коломне». В 1834 году — поэма «Анджело», петербургская повесть «Пиковая дама» и «История Пугачевского бунта». Интенсивность публикаций нарастала — в следующем году читатель получил: повесть «Кирджали», цикл стихотворений «Песни западных славян», сказки «О золотом петушке» и «О рыбаке и рыбке». В 1836 году Пушкин начинает издавать журнал «Современник», в котором напечатает много своих произведений, в том числе «Путешествие в Арзрум» и роман «Капитанская дочка».

К этому должно добавить выпускавшиеся Пушкиным сборники своих произведений, а также массовые публикации новых сочинений 1837 и 1838 годов в журнале «Современник», осуществленные Жуковским: читатель получил десятки поэтических и прозаических произведений, завершённых и незавершённых, и среди них поэму «Медный всадник».

Объективные факты свидетельствуют, что Пушкин активно участвовал в литературном процессе тридцатых годов, что он обогащал литературу важными для её

---

<sup>1</sup> Жуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 19.

дальнейшего развития художественными открытиями, что эти открытия видели, понимали и чутко осваивали молодые писатели, прежде всего Гоголь и Лермонтов, но, к сожалению, их не видели и не понимали критики. Программным документом, засвидетельствовавшим величие Пушкина не только двадцатых, но и тридцатых годов, явилась статья Гоголя, напечатанная в «Арабесках» (1835), «Несколько слов о Пушкине». Молодой писатель объявил Пушкина великим национальным поэтом (это в то время, когда вся критика кричала о конце Пушкина!), который открывал многие новые пути литературе и тем способствовал ее «движению вперед». Среди других важных открытий Пушкина Гоголь называет — народность!

Отказ от сложившейся традиционной схемы, упрощающей и обедняющей реальные взаимоотношения писателей разных поколений, вовсе не означает нигилистического подхода к тем позитивным результатам, которые были достигнуты на пути биографического и историко-сравнительного изучения проблемы. Учитывать, а главное, объяснять собранные факты, несомненно, необходимо.

Вопрос о характере, особенностях, формах и типе отношений Гоголя и Лермонтова к Пушкину, о причинах обостренного интереса молодых писателей к произведениям Пушкина, о стремлении их овладеть эстетическим опытом своего предшественника есть частный, конкретно-исторический пример преемственности в литературном развитии 1830-х годов.

В то же время сам факт данной преемственности является выражением общей закономерности развития и общества и культуры. Эта закономерность реализуется в историческом процессе в различных формах, методах, принципах и видах, обусловленных в конечном счете и временем, и конкретной областью его проявления — искусством, культурой в целом, философией, искусством, литературой в частности.

Преемственность в литературе имеет свои специфические особенности, она реализует себя в различных типах связей новых поколений писателей со своими предшественниками. Каждое новое поколение писателей (литературное направление), каждый новый (отдельный) писатель по-своему в каждую эпоху и неповторимо, как неповторима писательская индивидуальность, принимает переданный ему (им) предшествую-



щими поколениями писателей (далекими и близкими, соотечественниками и иностранцами) художественный опыт, эстетические открытия, общественные и нравственные идеалы, многообразие жанровых форм и т. д. Без такого овладения опытом не может реализовать свои спонтанные возможности писательская индивидуальность, не может осуществиться дальнейшее развитие литературы, не может быть прогресса и связи времен.

Гёте свидетельствовал: «Способности даны нам от рождения, но своим развитием мы обязаны великому множеству воздействий окружающего нас мира, из ко-его мы присваиваем себе то, что нам нужно и полезно. Я многим обязан грекам и французам; а перед Шекспиром, Стерном и Гольдсмитом в неоплатном долгу. Но ими не исчерпываются источники моего развития, я мог бы называть таковые до бесконечности, но в этом нет нужды».<sup>1</sup>

Восприятие художественного опыта предшественников есть условие плодотворного (прогрессивного) развития всякой национальной литературы. Общеизвестны такие факты, как освоение всеми европейскими странами культурного и художественного опыта античности — Древней Греции и Рима, начатое в эпоху Возрождения и продолженное в последующие столетия. Громадным было воздействие французской просветительской идеологии и просветительского искусства XVIII века на философию, литературу и искусство многих стран, в том числе и России. Позднее произошло открытие русского реализма XIX столетия, и началось ускоренное освоение его художественного опыта западноевропейскими литературами.

Восприятие опыта предшественников осуществляется многообразными путями и в различных формах, сознательно и бессознательно как веление времени, тенденция развития, так и по воле отдельных писателей (освоение, например, Пушкиным опыта Байрона — создателя жанра романтических поэм и спор русского поэта с английским, соотнесение Лермонтовым своей поэтической деятельности с Байроном и Пушкиным и т. д.). Преемственность осуществляет себя в конечном счете как синтез освоенного опыта предшественника и собственного дарования нового (молодого) художника.

---

<sup>1</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. М., 1981, с. 275.

И еще одна увлекательная и перспективная задача — изучение того, что воспринимает молодой писатель у предшественника, может обнаружить в творческом наследии этого предшественника, его идейных и эстетических исканиях и открытиях такое, чего не замечали, не видели ни читатели-современники, ни критики, ни историки литературы, но увидел, понял и оценил воспринимающий. Ибо восприятие и освоение есть творческий акт, это всегда глубоко личное обнаружение близкого ему в художественном наследии предшественника или учителя и сделано оно художником, наделенным острым чувством восприятия нового в искусстве, нужного ему. Тем самым, смотря на предшественника глазами молодых гениальных наследников и продолжателей, мы открываем для себя богатства, которые не замечали раньше.

Подлинно историческому изучению литературной преемственности должны помочь глубоко продуманные суждения и наблюдения самих писателей. Вопросы преемственности волновали русскую критику, в частности Белинского и Чернышевского. За последние годы проблемы преемственности широко освещаются и философами и литературоведами. Появляются и теоретические работы, из которых укажу на книгу А. С. Бушмина «Преемственность в развитии литературы» (Л., 1975).

Из большого числа вопросов, входящих в громадный историко-литературный комплекс — преемственность в русской литературе и пути ее художественной самореализации, я остановлюсь на рассмотрении лишь одного, но чрезвычайно важного для понимания сущности литературного процесса 1830-х годов, а именно на выяснении отношения молодого, вступающего в литературу писателя — Гоголя к своему предшественнику — Пушкину.

Отношения эти будут изучаться в строго определенных хронологических рамках: в период 1831—1836 годов (т. е. в годы активных творческих контактов писателей).

Осуществление закона преемственности всегда обьясняется временем, определенными общественными обстоятельствами, эстетическим своеобразием литературы данного периода, характером литературной борьбы. Историческая ситуация 1830-х годов, определявшая своеобразие художественного творчества Пушкина, особенность его убеждений, в то же время уточняла, конкрети-

зировала характер, — проблематику художественного опыта Пушкина, интенсивность его освоения. Освоению открытий способствовал и биографический фактор, который, в свою очередь, в какой-то мере тоже оказывался зависимым от обстоятельств, в которых жили писатели. Гоголь любил Пушкина, он ему был духовно близок, он благоговел перед Пушкиным как писателем, пристально читал его сочинения, следил за всем им написанным, испытывал нужду в пушкинской мысли, пытливо познающей трагизм жизни человека в реальной русской действительности.

Новая историческая ситуация стала складываться после поражения декабристов в 1825 году. Что становилось главным в новых общественных, политических и социальных обстоятельствах? Дальнейшее обострение социальных и политических проблем русского крепостнического государства. Декабристы пытались решить их революционным путем. Но то была дворянская революция — лучшие люди из дворян, боясь народа, действовали во имя свободы народа, но без народа. Восстание кончилось поражением. Социальные противоречия ожесточались год от года. Путь к свободе, предложенный декабристами, себя не оправдал. Передовая идеология эпохи — дворянская революционность — потерпела крах, начался ее кризис.

Вот с конца 1820-х и в 1830-х годах и создалась новая историческая и общественная ситуация, которую точно определил Герцен в работе «О развитии революционных идей в России»: «Невозможны уже были никакие иллюзии: народ остался безучастным зрителем 14 декабря. Каждый сознательный человек видел страшные последствия полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизированной. Всякая живая связь между обоими лагерями была оборвана, ее надлежало восстановить, но каким образом? В этом-то и состоял великий вопрос».<sup>1</sup>

Со всей беспощадной очевидностью обнаружился трагический разрыв между Россией европеизированной (лучшими людьми из дворян) и Россией народной. Герцен в 1850-х годах поставил социальный диагноз сложившейся в России новой общественной ситуации. Лучшие умы 1830-х годов болезненно переживали гнет

---

<sup>1</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в тридцати томах. М., 1956, т. 7, с. 214.

этой трагической ситуации. Пушкин же был первым, кто не только понял сложившуюся обстановку, но и, чутко слушая свое время, напряженно стал искать путей преодоления разрыва между двумя Россиями и выстраданную мысль смело воплощал в своих художественных произведениях. Характерно, что именно Герцен понял и подчеркнул эту особую роль Пушкина. Он писал: «Глубокая печаль овладела душою всех мыслящих людей. Только звонкая и широкая песнь Пушкина раздавалась в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполнила своими мужественными звуками настоящее и посылала свой голос в далекое будущее».<sup>1</sup>

Время выдвигало в качестве насущной задачи преодоление болезненно проявлявшегося разрыва. История подсказывала и путь преодоления — демократизация общественного движения, тем самым осознавалась и крайняя необходимость демократизации литературы. Представление об этом формировалось не сразу — потому оно включало в себя самые различные элементы. Это и изображение демократических героев, и расширение социальной сферы исследования жизни, это и всемогущественнее проявлявшая себя тенденция развития прозы. Именно в тридцатые годы произойдет решительное обновление литературы — проза, вытесняя поэзию с давно занятых ею рубежей, начнет претендовать на ведущую роль в литературном процессе. Это и нараставший кризис романтической эстетики и романтических жанров и борьба с романтизмом, еще продолжавшим занимать господствующее место в русской литературе. Это и острейшая борьба за народность литературы, понятие которой было различным и программно противоречивым.

Но конечно, самым главным моментом этого спонтанно проходившего процесса демократизации явилось пробуждение интереса к народу, усиливавшееся стремление изображать народ.

Пушкин оказался самым подготовленным писателем и мыслителем к выполнению историей поставленной задачи. Это не было случайностью — вспомним, что он еще до 14 декабря 1825 года преодолел романтизм и встал на позиции историзма, реализма и народности.

---

<sup>1</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в тридцати томах, т. 7, с. 214—215.

Уже в трагедии «Борис Годунов» было осуществлено художественное исследование истории России и раскрыта творческая сила народа, сила, определяющая в конечном счете ход исторического развития.

В тридцатые годы Пушкин будет решительно обновлять литературу — появятся новые, недворянские герои, бурно станет развиваться проза, будет открыта истинная народность литературы, которая определит успехи и Гоголя и Лермонтова, неистово и героически в условиях господствующего романтизма Пушкин будет утверждать в литературе реализм, «обиды не страшась» и пренебрегая воплями о «конце» Пушкина. Продолжая развивать тему народа, поставленную в «Борисе Годунове», он не только углубит ее, но и уточнит первостепенную задачу современной литературы — изображение народа как познание народа.

Познание требовало выявления социальных причин существования в России рабства, социально обусловленной борьбы за свободу, оправданности и законности этой борьбы, изучения творческой энергии народа, его способности создавать свою культуру, свою идеологию. С другой стороны, возникала необходимость художественного исследования судьбы русского дворянства, выяснения исторической роли передового дворянства после катастрофы 14 декабря 1825 года. Именно историческая ситуация разрыва между Россией европеизированной и Россией народной и выдвигала перед литературой обе эти темы.

Отсюда параллелизм тем народа и судьбы передового дворянства в произведениях тридцатых годов. Потому у Пушкина — «История Пугачева», «Песни западных славян», «Кирджали», «Капитанская дочка», с одной стороны, и «Евгений Онегин», «Дубровский», «Путешествие в Арзрум», неоконченный роман «Русский Пелаг» — с другой. То же мы находим и у Лермонтова — «Бородино», «Родина» и «Дума», «Герой нашего времени».

Но подобное художественное исследование требовало доверия к объективной действительности, понимания обусловленности человека обстоятельствами его жизни, раскрытия закономерностей социального, общественного и исторического развития общества. Таким методом мог быть только реализм, вооруженный историзмом. И он объективно уже существовал и мощно проявлял себя в гениальном творчестве Пушкина.

С этой исторической задачей не мог справиться романтизм, с его субъективизмом, недоверием к реальной жизни, ориентацией на сильную личность, презирающую людей, общество. Восприятие реальной жизни только как средоточия зла, пороков и преступлений оказывалось роковым — оно рождало ненависть к миру людей, обрекало на создание условных, умозрительных идеалов, бесконечно далеких от обстоятельств, порождающих трагизм бытия, героев-одиночек, ищущих, в конце концов, свободы для себя, свободы — убежища от враждебного общества.

Сила лучших поэтических произведений романтизма этой поры в неприятии, отрицании враждебной человеку современности, но это неприятие лишено было социальной конкретности и определенности. У романтиков было отрицание, но не было познания причин катастрофичности бытия, противоречий социальной действительности. Историческая же ситуация требовала познания скрытых тайн общества, поисков истины в самой действительности. При этом чем острее и откровеннее историческая ситуация 1830-х годов ставила перед поэтами вопрос об их ответственности перед людьми, родиной, народом, тем категоричнее романтики обосновывали право поэта или находиться над схваткой, или заниматься собой и не вмешиваться в дела толпы, или констатировать бессмысленность усилий поэта в изменившемся мире. И пожалуй, наиболее трагичное проявление бессилия поэта в этом страшном, бесчеловечном обществе, вступившем к тому же еще в новый, «железный» век, исполненный новых конфликтов, деспотически утверждающий пошлую мораль торгашей и буржуа, которая еще больше унижала и оскорбляла человека, сказалось в стихотворении Баратынского «Последний поэт», написанном в 1835 году. Современный исследователь пишет о нем: «Любви, красоты и поэзии нет более в человеческом обществе, — и последний поэт появляется как неожиданная вспышка духовных сил человечества накануне их иссякновения. Он зовет собратьев к исконным началам природы и духа, но призыв его не встречает ответа. Последний поэт бросается в море со скалы Левкада, освященной именем Сафо, — и этот акт самоуничтожения есть для него одновременно и возвращение в породившую его природную стихию, ибо море оказалось неподвластным усилиям человека. Гибель поэта символизирует смерть самого искусства

в бездуховном мире. Шестью годами позднее в стихотворении «Что за звуки? Мимоходом...» (1841) почти одновременно с Лермонтовым Баратынский создаст трагический образ нищего и слепого пророка-избранника, поющего перед толпой, которой его искусство непонятно и ненужно. «Ненужность» и безответность искусства в условиях меркантильного века — тот новый поворот темы «поэта и поэзии», который она приобретает на протяжении 1830-х гг.»<sup>1</sup>

В этой связи должно и необходимо сказать, более того — категорически подчеркнуть, что именно в это время Пушкин, Пушкин-реалист, вынашивал и формулировал под сказанное исторической ситуацией тридцатых годов и органически необходимое и Пушкину и другим писателям представление не только о долге, но и о месте поэта в общественной жизни его родины. Это представление художественно обосновывалось в ряде произведений — в стихотворении «Осень», в «Путешествии в Арзрум», в «Сценах из рыцарских времен» и позднее, отчетливее всего и, главное, программно — в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Только этот пушкинский идеал, определенный его убеждениями реалиста, мог помочь писателю выполнить тот исторический долг, который на него возлагала историческая ситуация 1830-х годов. И это увидели у Пушкина Гоголь и Лермонтов, поняли и оценили. Проблема общественного призвания писателя-реалиста была одной из важнейших в процессе формирования в тридцатые годы русского реализма.

Время выдвигало перед литераторами сложные и трудные задачи. Непонимание этих требований приводило к напряженным отношениям между писателями-друзьями. Жестко и бескомпромиссно рушились прежние литературные и дружеские связи (например, Пушкина с Баратынским). Время вносило ноту отчуждения и некоторый холодок равнодушия даже в отношении Пушкина с давними и близкими друзьями — с Жуковским и Вяземским. Пушкин не шел на компромисс, не изменял своим убеждениям, не мог идти навстречу требованиям поносившей его критики и милых сердцу друзей, которые, не понимая и не принимая его дело, опекали и доносили советами и рекомендациями.

---

<sup>1</sup> Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский. — В кн.: История русской литературы в четырех томах, т. 2, с. 391.

В тридцатые годы Пушкин мужественно переносил свое одиночество. Вот почему он так обрадовался знакомству и дружеским связям с молодым писателем Гоголем, принадлежавшим к новому поколению, — ему был нужен единомышленник и союзник. Но и в данном случае, как и во многом другом, обстоятельства жизни и работы в тридцатые годы для Пушкина складывались неблагоприятно. Его гениальный ученик чем тверже вставал на ноги, тем настойчивее отстаивал свои идеалы, вступал в спор с пушкинской концепцией человека и его права на бунт и мятеж. В мае 1836 года так было счастливо возникший союз единомышленников (апофеозом которого было совместное редактирование «Современника») был разорван Гоголем: не попрощавшись с Пушкиным, бросив все дела по журналу, он уехал за границу.

Литературная жизнь тридцатых годов отличалась сложностью и интенсивностью идеологических исканий, споров, борьбы. Противоречия русского и западноевропейских (особенно французского) политических и социальных режимов (а именно в это десятилетие возникла и стала быстро развиваться острейшая проблема — Россия и Запад, русский и европейский путь развития) заставляли искать ответов на многочисленные «проклятые» вопросы настоящего и будущего человечества.

Русские люди пытались найти ответы в немецкой философии (у Шеллинга, Фихте, Гегеля), в религии, в истории России и Европы — отсюда интерес к «Истории государства Российского» Карамзина и капитальным трудам Гердера и французских историков революции (Гизо, Тьерри, Минье, де Баранта). Как следствие этого стремления — разобраться в закономерностях истории, понять и объяснить настоящее и заглянуть в будущее — явилось бурное развитие историзма.

В то же время общественная атмосфера кризиса бывшей передовой идеологии дворянской революционности, жандармский и идеологический террор правительства, преследование вольномыслия создавали благоприятные условия для нового расцвета романтизма разных направлений — философского, мистического, эпигонского и «ложного», или «величавого», романтизма, поддерживаемого и покровительствуемого правительством. Но даже бунтарский романтизм проявлялся в трагическом, безрезультатном протесте одиночки или, в



конце концов, оборачивался бегством из мира неволи и преступлений в мир своей душевной свободы. Вновь в эту пору вспыхнул интерес к Байрону, Пушкину-романтику, к поэзии декабристов-романтиков, к немецкому и французскому романтизму.

Болезненное переживание противоречий последекабристской эпохи и порождало ту особенность идейной жизни тридцатых годов, главным в которой были поиски ответов на больные вопросы, поиски путей развития России, народа, поиски возможностей достижения личной и общественной свободы. Искания — вот что было определяющим в творческой работе писателей и критиков.

Эти искания нередко приводили к ошибочным решениям и к идеализации самодержавной власти (Пушкин второй половины двадцатых годов, Пушкин «Стансов», «К друзьям», «Полтавы», Белинский в конце тридцатых годов, с его знаменитым примирением с действительностью). Но верность действительности, историзму помогли им преодолеть собственные заблуждения и прийти к выстраданной истине. Другие деятели, и не сливаясь с хором официальных идеологов русского самодержавия, все же в своих сочинениях пропагандировали веру в русского самодержца как в ту спасительную силу, которая единственно способна принести России благо и процветание (Н. Полевой, Н. Надеждин). Гоголь в своем беспрецедентном реалистическом отрицании устоев несправедливого социально-чиновного государства надежды все же возлагал на русского царя и моральное возрождение современного чиновника — взяточника и преступника, помещика-крепостника. Искания выхода из создавшегося в крепостнической и чиновной России страшного положения проходили драматически и привели Гоголя к духовному краху.

Господство идеалистических представлений о настоящем и будущем, проявление настойчивых стремлений найти средства уничтожения зла, преступлений и пороков в обществе на путях религии, морализма, веры в царя приводили к заблуждениям и духовным драмам. С другой стороны, господствовал романтизм с его ориентацией в конечном счете на одинокую свободолюбивую личность, пытающуюся найти ответы на все «тайны века» только в себе, только через себя, при гордом отрицании действительности.

В такой идейной и эстетической атмосфере все от-

четливее, с каждым годом десятилетия все определеннее проявляется глубокий смысл художественной и общественной деятельности Пушкина-реалиста. Реализм Пушкина оказывался той объективной реальностью не только литературы тридцатых годов, но и русской жизни вообще, реальностью, которая несла в себе громадную силу заряд позитивного, исторически и социально конкретного решения острейших проблем современности.

Так и с этой — идеологической и общественной — стороны обнаруживалась спасительность и мудрость позиции Пушкина, первого поэта жизни действительной. Историческая ситуация тридцатых годов как бы императивно нацеливала литературу на Пушкина. И литература в лице двух начинающих гениальных писателей — Гоголя и Лермонтова — почувствовала, поняла и восприняла это веление времени. Вступая в литературу, они начали с освоения опыта Пушкина. Исторически проблема преемственного развития литературы в эти напряженные и исполненные противоречий тридцатые годы сложилась как преемственная связь Пушкина-реалиста с молодыми писателями нового поколения: речь шла о преемственном развитии русского реализма.

Каждая историческая эпоха, каждая вновь возникающая историческая ситуация рождала свои формы, свои средства, свои пути самопроявления, самоосуществления преемственности. Следовательно, мы обязаны точно знать эти реальные средства и формы. И мы должны исходить при их изучении из условия, что это осуществление и проявление есть творческий акт, протяженный во времени, творческий процесс, доминантой которого, применительно к тридцатым годам, было становление и развитие реализма.

В этом становлении практически участвовали три человека — Пушкин, Гоголь и Лермонтов. Именно их усилиями прежде всего утверждался русский реализм как богатая художественная система, воплощавшаяся в гениальных художественных произведениях. При этом историческая ситуация тридцатых годов наложила свою печать на характер этого реализма, породила его своеобразие, которое и определило особенности русского реализма на его первом этапе.

Вклад в эту единую систему носил глубоко индивидуальный характер, как индивидуальны были таланты этих трех писателей. Но роль Пушкина была особой — он начинал раньше и уже накопил громадный опыт,

мимо которого нельзя было пройти. При этом опыт этот носил двоякий характер — преодоление романтизма и выработка основ новой эстетики поэзии жизни действительной. И это было важно для Гоголя и Лермонтова, ибо их движение к реализму осуществлялось, как и у Пушкина, через преодоление романтизма.

Преодоление должно понимать исторически. Преодолевалась романтическая философия человека, его субъективизм, его недоверие к объективной действительности, индивидуалистическое представление о свободе. Но преодоление не было нигилистическим отрицанием великих художественных свершений романтизма. Исторически преодоление включало в себя и акт творческого освоения его достижений. И в этом проявлялась закономерность преемственного развития литературы. Так было у Пушкина, и его опыт для Гоголя и особенно для Лермонтова имел огромное значение именно в тридцатые годы.

Одновременно вырабатывалась и позитивная программа новой эстетической системы — историзм, доверие к действительности, к объективному миру, метод раскрытия обусловленности человека обстоятельствами его исторического, социального и национального бытия (это уже программно было осуществлено в трагедии «Борис Годунов»), народность и способность человека преодолевать враждебные ему обстоятельства жизни, восставать против торжествующего насилия в обществе.<sup>1</sup>

Движение Гоголя и Лермонтова к Пушкину-реалисту, их возраставший интерес к его произведениям тридцатых годов не означали, что они учились реализму. Этому научиться нельзя. Реализм формируется самой жизнью, формируется у каждого писателя индивидуально. Реализм — это определенная философия действительности, общества, философия человека. Она и осваивалась. Тут имел значение не только опыт Пушкина, но и опыт русской и мировой литературы. Опыт Шекспира, например, имел большое значение для Пушкина. Карамзин и Гердер во многом способствовали формированию убеждений Гоголя.

Определяющей особенностью реализма нового времени (именно начиная с Пушкина) был историзм. Но

---

<sup>1</sup> Подробно об этом см. в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974, с. 241—314.

историзм на Западе и в России бурно развивался с конца XVIII столетия и в тридцатые годы XIX века стал широко распространенным методом познания прошлого и настоящего.

В то же время каждый крупный, гениальный художник делает индивидуальные эстетические открытия, которые обогащают тот или иной художественный метод. Без освоения их не может быть развития, прогресса литературы. Открытия гения поднимают искусство слова на новый, более высокий уровень, повышают эстетический познавательный потенциал искусства.

В 1830-е годы Пушкин обогатил реализм многими программными открытиями, которые позволяли проникать в тайны бытия общества и человека. И тут срабатывал закон преемственности — осуществлялось освоение этих открытий реалиста молодыми писателями нового поколения.

Эту важнейшую особенность литературного развития тридцатых годов понял и прекрасно выразил в 1843 году Белинский в статье «Русская литература в 1843 году». К этому времени критик пересмотрел свое отношение к Пушкину-реалисту, преодолел концепцию, отлучавшую Пушкина от литературы тридцатых годов, поэтому надо было решать вопрос о роли и месте Пушкина в это десятилетие с позиций подлинного историзма.

Свою мысль Белинский сформулировал, опираясь на реальную творческую практику Гоголя: «Пушкин имел сильное влияние на Гоголя — не как образец, которому бы Гоголь мог подражать, а как художник, сильно движущий вперед искусство и не только для себя, но и для других художников открывший в сфере искусства новые пути».<sup>1</sup>

Критик, как видим, поставил важнейший вопрос развития литературы — у великих художников бывают открытия, имеющие не частный (для себя), но общий характер, которые двигают вперед искусство. Их освоение другими художниками и есть творческий акт преемственности в литературе. Так Белинский очень точно определил закономерность литературного процесса тридцатых годов. Я в своей работе и опираюсь на эту закономерность.

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М. — Л., 1955. т. 8. в. 79.

Развивая новую концепцию, Белинский конкретизирует свою мысль: «Главное влияние Пушкина на Гоголя заключалось в той народности, которая, по словам самого Гоголя, «состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». Статья Гоголя «Несколько слов о Пушкине» лучше всяких рассуждений показывает, в чем состояло влияние на него Пушкина».<sup>1</sup>

Белинский употребил термин «влияние». В ту пору этот термин еще не имел современного значения, а за последние сто лет он наполнился иным содержанием и стал выражать, подчеркивать, намекать на несамостоятельность того, кто подвергся влиянию. Вот почему в своей книге я буду говорить (чтобы быть понятым правильно) не о влиянии, но об освоении тех открытий Пушкина Гоголем, которые двигали вперед реалистическую литературу, освоении, обусловленном законом преемственного развития литературы, освоении, которое открывало возможность трем гениальным писателям делать одно общее дело — создавать русский реализм, несущий на себе не только печать его индивидуальных творцов, но и печать времени.

Формула Белинского нуждается и еще в одном комментарии. В первой фразе критик говорит об открытии Пушкиным новых путей в сфере искусства. Во второй — свой тезис критик иллюстрирует только одним примером — открытием народности. В действительности этих открытий было больше и, соответственно, и освоено было больше открытий. Наша задача понять и объяснить эти открытия Пушкина и раскрыть процесс их творческого освоения Гоголем.

И еще одно уточнение: Белинский цитирует гоголевское определение пушкинской народности: она «состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». Цитата не полная. Важна ее расшифровка Гоголем. Дух народа передается тогда, писал он, когда писатель оказывается способным «смотреть на все явления жизни глазами народа». Именно этим уточнением Гоголь вскрыл существо пушкинской народности. Запомним это, — в своем месте книги я вернусь к этой формуле.

Из сказанного читателю ясно, что изучение отношений Гоголя к Пушкину не является для автора самоцелью. Эти отношения интересны, прежде всего, на

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8, с. 79—80.

только как серьезные факты биографий каждого писателя, но как существенный момент литературного процесса тридцатых годов XIX столетия. Тем самым исследование данной темы позволяет проследить формирование реализма, выяснить предопределенную исторической ситуацией особую роль в этом процессе Пушкина, определить некоторые коренные особенности реализма 1830-х годов.

Реализм на своей начальной стадии складывался как динамическая структура, чутко откликающаяся на потребности времени и вырабатывающая новые способы, принципы художественного исследования действительности, познания общества и человека в своих усложняющихся отношениях. Творчество Пушкина было примером такого обогащения реализма в тридцатые годы. Включение Гоголя и Лермонтова в этот процесс значило не только расширение и укрепление влияния данной художественной системы, но и новое существенное ее обогащение. Освоенные открытия Пушкина входили в их творчество в трансформированном виде (преломленными через призму индивидуального дара писателя), оказывались плацдармом для собственных открытий, которые двигали русский реализм вперед, оказывались нужными последующим поколениям художников, прокладывали в искусстве новые пути.

Реализм рождался не на пустом месте — ему предшествовали, а потом и противостояли и активно действующие направления (например, романтизм), и направления, уже сдававшие свои бывшие господствующие позиции (сентиментализм, классицизм). Процесс формирования реализма означал и борьбу с канонами враждебных ему направлений. Но борясь, решительно отстаивая чистоту своей системы, своей философии действительности и человека, реализм и включал в себя художественные достижения предыдущих направлений, и прежде всего романтизма. Уже давно отмечалось, что, например, в поэме «Медный всадник» (да и в поэме «Полтава») тема Петра овевана духом классицизма, который поэтически раскрывался в одическом стиле строф, посвященных царю (Г. А. Гуковский); что важнейшей доминантой стиля некоторых «Повестей Белкина» оказалась переключка со стилистикой и проблематикой повестей Карамзина (Н. Я. Берковский) и т. д. Полнее всего эта особенность реализма проявилась в протензме Пушкина.

В статье «Об одной особенности реализма» академик Д. С. Лихачев подробно писал о том, как борьба с канонами естественно сочеталась в реализме с включением в свою систему достижений предыдущих направлений.<sup>1</sup> Это дало право автору назвать реализм «открытым стилем». Данная особенность реализма четко определялась уже на первом этапе его развития в тридцатые годы. И, пожалуй, болсе всего эта его способность сказалась в освоении многих достижений романтизма.

Обусловливалось это несколькими причинами. Во-первых, романтизм в 1830-е годы был господствующим направлением. Во-вторых, основоположники реализма сами начинали свой путь как романтики, и роковые противоречия романтической философии человека и его достижения в раскрытии богатого духовного мира личности были для них не явлением некой чужой эстетической системы, а теми убеждениями, которые они выстрадали и приняли всем сердцем.

Вот почему историческая ситуация этого десятилетия требовала освоения реализмом многих достижений романтизма, которые подняли на новый уровень литературу как искусство слова. Освоенное свободно, естественно и закономерно входило в новую систему, подчинялось ее ведущим тенденциям, выступало в единстве со всеми особенностями реалистической поэтики.

Реализм тридцатых годов — это внутренне единая, целостная художественная система, особая структура, на которой время поставило свою печать. Войдя в новый метод, эти открытия стали жить новой жизнью и потому не являлись так называемыми «элементами» романтизма. Но они не потеряли способности излучать присущую им радиацию, они выражали свою новую жизнь в виде романтического свечения реалистических образов, романтически-субъективного экспрессивного стиля, бурного выявления авторской позиции.

В последующие десятилетия время изменит обстоятельства и этот романтический ореол погаснет, свечение исчезнет — окончательно победит высокая и мудрая поэзия жизни действительной, поэзия человека реального, обусловленного историей, средой и национальностью. Но реализм тридцатых годов, реализм Пушкина, Гоголя и Лермонтова как исторический феномен останется навсегда в их произведениях.

---

<sup>1</sup> См.: Вопросы литературы, 1960, № 3.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

«ЕГО СЛЫШАЛ ОДИН ТОЛЬКО  
ПУШКИН»

1

Личные и творческие взаимоотношения Гоголя и Пушкина уже давно привлекали внимание мемуаристов и особенно ученых. Итоги изучения этой темы подводились неоднократно, о чем я уже указывал в «Объяснении с читателем».

Важно помнить при этом, что все основные сведения о знакомстве Гоголя с Пушкиным, о сближении с ним, о бурно развивавшихся творческих контактах двух писателей, о восторженном отношении Гоголя к творчеству Пушкина и самому творцу великих произведений почерпнуты у Гоголя — из его писем и статей. Да и саму историко-литературную проблему «Гоголь и Пушкин» поставил Гоголь, подробно ее обосновал, засвидетельствовав, что многим в своем творческом развитии он обязан Пушкину. Вот разработкой этой самим Гоголем поставленной темы и надлежало заниматься историко-литературной науке.

Но все сложилось иначе. В первое время в литературоведении возникла чисто комментаторская тенденция — объяснять, раскрывать реальный смысл тех или иных утверждений Гоголя в письмах и статьях. Затем началась пора интерпретаций гоголевских «показаний» и споры вокруг той или иной трактовки сообщенного Гоголем факта или же о степени правдивости или достоверности сообщенных Гоголем фактов. Внимание ученых постепенно сосредоточивалось на частных вопросах, а главная историко-литературная проблема — проблема преемственности, проявившаяся в освоении и развитии Гоголем открытий Пушкина-реалиста, как-то все меньше стала интересовать исследователей.

Связь двух писателей, как известно, носила двоякий характер — дружеский и творческий. Так сложилось,



что больше всего стали заниматься восстановлением биографически точной канвы дружбы двух писателей, выяснением непростых, порой противоречивых отношений Гоголя и Пушкина; особенно напряженными они оказались во время издания «Современника» и в пору премьеры «Ревизора».

Современные исследователи, подводя итоги многолетнего изучения данной проблемы, пришли к справедливому выводу: «Тем не менее... многое в личных и творческих взаимоотношениях Пушкина и Гоголя представляется выясненным не до конца, требующим уточнения, а частично и пересмотра».<sup>1</sup>

Свое обещание авторы работы выполнили — они многое уточнили и пересмотрели. Но, естественно, не все. Предложенный мною подход к теме позволяет не только по-иному оценивать уже известные факты, но вводить новые и, главное, проводить исследование творческих взаимоотношений двух писателей на ином уровне — не просто как момент биографии Гоголя и Пушкина, хотя дружеские связи играли значительную роль в творческих контактах двух писателей, но на уровне самой историей поставленной задачи — преемственного развития русского реализма.

В этой связи, пожалуй, следует объяснить, почему я настойчиво подчеркиваю мысль, что именно сам Гоголь не только подробно рассказал историю своей дружбы с Пушкиным, но и поставил и обосновал проблему «Гоголь и Пушкин» как проблему историко-литературную и в конечном счете теоретическую. Дело в том, что Гоголь был не только гениальным писателем, но, несомненно, и гениальным критиком. Его статья «Несколько слов о Пушкине» — тому красноречивый пример. Но и после этой статьи он написал ряд ярких, глубоких по мысли и подлинно теоретическому обобщению работ о русской поэзии, о театре, о творчестве многих русских поэтов, о существовании современных конфликтов, порождаемых русской действительностью и т. д. Эту особенность дарования Гоголя сразу уловил, «услышал» и понял Пушкин — оттого он и использовал его как критика в «Современнике», оттого он советовал ему заняться историей критики.

---

<sup>1</sup> Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6, с. 197.

Выдвигая и обосновывая тему «Гоголь и Пушкин», писатель выступал не как мемуарист, а как критик, отчетливо понимавший огромную роль Пушкина в литературном процессе 1830-х годов (еще раз напомним — об этом свидетельствует новаторская и воистину гениальная статья 1835 года о Пушкине), он считал важным и необходимым говорить не только об индивидуальном величии Пушкина, писателя-реалиста, но и о его воздействии на молодых писателей, и в частности на него — Гоголя, которого Белинский объявил главой литературы. И Белинский понял Гоголя и позже решительно и бескомпромиссно пересмотрел свое антиисторическое представление о Пушкине 1830-х годов, а в статье 1843 года открыто и энергично высказал свою новую точку зрения на творческую связь Гоголя с Пушкиным, и эта точка зрения полностью совпадала с гоголевской. Об этой статье я уже упоминал в «Объяснении с читателем», к ней вернусь в последующем изложении темы.

Как же современная историко-литературная наука рассматривает, оценивает поставленную Гоголем и поддержанную Белинским проблему преемственности? Наиболее полное представление дают монографические работы о Гоголе, где эта проблема в той или иной мере рассматривается, но практически не решается, обязательно упоминается, но не исследуется и сводится, как правило, к констатации факта близости двух писателей.

Обратимся к одной из первых монографий советской эпохи — к талантливой книге Василия Гиппиуса «Гоголь». Начинает он с лаконичной характеристики развития темы «Гоголь и Пушкин» в предшествующей литературе: «Личная близость Гоголя к Пушкину в гоголевской литературе заподозрена и прежняя идеализация их личных отношений — поколеблена. Но это не меняет дела по существу». «Пушкин был для Гоголя высочайшим образцом эстетической индивидуальности — воплощением того, к чему сам он порывался; в позднейших признаниях Гоголя — «ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою», — не может быть психологической неправды. Гоголя хвалили за «Вечера на хуторе...» и Надеждин, и Булгарин; Сомов даже за Гапца, но Пушкин первый угадал в Гоголе — явление («Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе, что я доселе не образумился»). Пять лет знакомства с Пушкиным (май 1831 года — май 1836 года) недаром были годами, когда написано,

начато или задумано все, что сделало Гоголя великим художником, — от последних повестей «Вечеров» до «Мертвых душ».<sup>1</sup>

Данная характеристика темы объективна и позитивна. Именно В. Гиппиус создал устойчивую формулу-определение этих отношений: были друзьями, Гоголь делился замыслами своих произведений, читал некоторые повести Пушкину до их публикации, дорожил мнением старшего друга, просил и принимал с благодарностью сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ».

Формула эта важная — она была итогом изучения темы на определенном этапе. Она будет цитироваться во всех последующих работах — и В. В. Ермилова, и Н. Л. Степанова, и Г. А. Гуковского, и С. И. Машинского, и других. Конечно, формула несколько менялась — у одних дается довольно полный перечень фактов литературной близости двух писателей, у других — укороченный список тех же фактов. Но уж непременно все упоминают о передаче Пушкиным двух сюжетов — «Ревизора» и «Мертвых душ». Все настойчивее вставал вопрос о дальнейшей разработке темы творческих отношений двух писателей.

Ограничение темы «Гоголь и Пушкин» информацией о дружеских связях, констатацией (распространенной или сокращенной) общеизвестных биографических фактов объективно свидетельствует, что для понимания Гоголя и его места в литературном процессе тридцатых годов его творческие контакты с Пушкиным для некоторых исследователей не существенны и не принципиальны. Оттого-то в монографиях о Пушкине и Гоголе проблема «Гоголь и Пушкин» не исследуется; она стала достоянием специальных разысканий как конкретная частная тема.

Эта тенденция не могла не проявиться с большей определенностью, она стремилась утвердиться в качестве истины. Стали появляться монографии, авторы которых уже не ограничивались беглым пересказом всем известных биографических фактов о дружеской близости Гоголя и Пушкина — они начали ниспровержение самим Гоголем выдвинутой темы, в той или иной форме и манере утверждали мысль (не очень заботясь о том, чтобы обосновать ее), что Гоголь преувеличил в своих высказываниях творческое воздействие на него Пушкина, что

---

<sup>1</sup> Гиппиус Василий. Гоголь. Л., 1924, с. 40, 41.

он ошибался, когда слишком категорически утверждал, что Пушкин оказывал на него большое благотворное влияние, что в действительности это воздействие было незначительным, малорезультативным и потому говорить о нем практически не к чему.

Впервые так подробно эту скрытую полемику с самим Гоголем провел Г. А. Гуковский. Я уже характеризовал его книгу «Реализм Гоголя» в «Объяснении с читателем». Выводы исследователя были решительны и категоричны — Гоголь, а не Пушкин осуществлял в литературе тридцатых годов «движение вперед», творчество Гоголя «герметично» и недоступно для каких-либо воздействий, да и воздействовать Пушкин не мог, поскольку утратил способность «двигать литературу вперед».

Та же тенденция торжествует и в книге С. И. Машинского «Художественный мир Гоголя». Проблема «Гоголь и Пушкин» оказалась у него сведенной к пресловутому вопросу о передаче Пушкиным двух сюжетов Гоголю — «Ревизора» и «Мертвых душ».

Несомненно, вопрос о сюжетах важный, но отнюдь не решающий в истории творческих контактов Гоголя и Пушкина. Видимо, должно было исследовательски подойти к этой историко-литературной уникальной ситуации и объяснить и причину, и саму возможность одного писателя просить у другого сюжет, и готовность Пушкина дать Гоголю так нужные ему сюжеты.

Задаваясь вопросом, почему Гоголь просил сюжеты, С. И. Машинский предлагает следующее его решение: «Есть писатели, легко и свободно придумывающие сюжеты своих сочинений. Гоголь к их числу не относился. Он был мучительно не изобретателен на сюжеты. С величайшим трудом давался ему сюжет каждого произведения. Ему нужен был всегда внешний толчок, чтобы окрылить свою фантазию».<sup>1</sup>

Трудно согласиться с подобным объяснением. Повести, собранные в «Вечерах» и «Миргороде» да и в «Арабесках», построены на крепко сколоченных сюжетах, и ни у кого их Гоголь не просил. Да и не мог просить, ибо сюжет для него не есть нечто внешнее по отношению содержания и характеров, категория не технологическая, не устойчиво традиционная (помогающая

---

<sup>1</sup> Машинский С. Художественный мир Гоголя. М., 1971, с. 270—271.

выстроить и обосновать действие), но существенно содержательная, которую, как и характеры, писатель должен найти, обнаружить, познать в действительности. В сюжете реализуется конфликт жизни, история человека. Вспомним гениальное открытие Гоголем главных конфликтов современности, — он называл их новым и очень емким словом «электричество» — электричество чина, электричество выгодной женитьбы и электричество денежного капитала. Вот что завязывает драму, завязывает в современности сюжетные отношения людей. Эти найденные Гоголем «электричества» и обусловили действие и в «Ревизоре», и в «Женитьбе», и в повестях «Записки сумасшедшего», «Портрет», «Нос» и т. д.

На том же уровне решается и вопрос, почему Пушкин отдавал свои сюжеты, — отдавал, оказывается, то, что ему было не нужно. Рассказывая о том, что в рукописях Пушкина сохранилась запись сюжета, сходного с «Ревизором», — «(Свиный) Криспин приезжает в губернию на ярмонку — его принимают за...», — ученый пишет, что этот «замысел не получил дальнейшего развития и Пушкин решил передать этот сюжет Гоголю». И еще определеннее: «Пушкин уступил сюжет Гоголю, так как не считал этот сюжет созвучным главному направлению своего творчества». <sup>1</sup>

Облегченность подобного объяснения — один просит дать сюжет, потому что сам придумать не может, а другой отдает то, что ему не нужно, — очевидна. Только зачем эта облегченность? Чтобы отмахнуться от действительной, серьезной проблемы?

Тенденция эта не угасла, она проявляется и в последних работах, в частности в книге Игоря Золотуского. Правда, старую тему он решает парадоксально, выдвигая на первое место не то, что связывало, сближало Гоголя и Пушкина, а то, что их разъединяло. Причем это расхождение оказывалось заранее запрограммированным самой судьбой. Расхождение объяснялось прежде всего возрастом: Пушкин — старик, Гоголь — молодой человек. Во имя концепции Пушкин превращается в старика с помощью следующих стихов:

Поредели, побелели  
Кудри, честь главы моей...

---

<sup>1</sup> Машинский С. Художественный мир Гоголя, с. 246.

Сладкой жизни мне не много  
Провожать осталось дней...

Любопытно, что это стихотворение выдается за пушкинское лирическое признание, утаивается факт, что стихи есть блистательный перевод Анакреона. Подобное утаивание — не случайность!

«Холод, охлаждающий эти стихи, исходит из той неведомой бездны, которая видится уже поднявшемуся на перевал своей жизни Пушкину. Перед лицом этой беспощадной истины он все ищет спасения, ищет выхода и помышляет о бегстве». Далее приводится стихотворение «Странник». Мотив бегства оборачивается у автора книги о Гоголе бегством *туда*, тема смерти захватывает Пушкина. В 1836 году, посетив Михайловское, Пушкин написал стихотворение «Вновь я посетил...». «Племя младое, незнакомое» уже заслоняет побелевшую главу Пушкина. Он это чувствует, но не ропщет. Среди этого племени — Гоголь. Пушкину тридцать шесть лет, Гоголю двадцать шесть. Эти десять лет, как пропасть, разделяют их.

Мало того, разделяет их не только возраст, но и мироощущение: Пушкин весь во власти размышлений о смерти, о переходе *туда*, Гоголь полон жизни, «заряжен желанием смеяться», а Пушкин уже выбрал себе место для могилы возле стен Святогорского монастыря. «Он уже думал о том, что там, Гоголь еще весь был здесь». И это еще не все: автор старательно углубляет пропасть, разделяющую двух писателей: «Демократ Гоголь иронизирует над аристократом Пушкиным». «Гоголь как бы и в бытовом смысле отталкивается от Пушкина, противопоставляя его шумному образу жизни уединение одинокого художника. Тут не сходятся уже не два разных гения, но и два типа творца, один из которых — удачливый, гармоничный и гениально-беспечный Пушкин, второй — весь жертва искусству, изгой света и обычаев его, обитатель чердака, лишенный женского общества — Гоголь».<sup>1</sup>

Трактовка темы «Гоголь и Пушкин», как видим, откровенно отрицательная. Еще не коснувшись собственно литературных взаимоотношений, подлинных, характеризующих тесные творческие контакты с Пушкиным, вза-

---

<sup>1</sup> Золотусский Игорь. Гоголь. М., 1979, с. 204—205, 212. Курсив и разрядка здесь и в дальнейшем принадлежит автору цитируемого текста. — Г. М.

имную нужду двух художников друг в друге (нужда эта проявлялась, в частности, и в том, что не только Гоголь читал Пушкину некоторые свои еще окончательно не отделанные произведения, но и Пушкин читал Гоголю свои и готовые для печати, и незавершенные сочинения), И. Золотусский счел необходимым создать вольно начертанную картину, которая в конечном счете должна была компрометировать Пушкина.

Нельзя не указать на тенденциозность автора монографии, не отметить, как он старательно, любой ценой, идя на любые жертвы, отступая от реальных фактов, усердно углублял им же вырытую пропасть между Гоголем и Пушкиным. Смело нарисованный образ Пушкина 1835 года (горюющий об ушедшей жизни старик, «удачливый» поэт-аристократ, целиком занятый своими страданиями и бегством *туда*, погруженный в мысли о смерти...) ничего общего не имеет с реальным Пушкиным 1835 года. Это был год активной литературной и общественной деятельности Пушкина. В 1835 году исполнялось десять лет со дня восстания декабристов, и Пушкин написал два произведения — «Путешествие в Арзрум» и «Пир Петра Первого». Их написание и публикация были поступком мужественного человека и поэта-гражданина — он вслух заговорил о подвигах во имя отчизны сосланных в Кавказскую действующую армию декабристов, он потребовал от Николая I не помиловать, нет, но помириться с лучшими людьми России, которые были загнаны в каторжные норы Сибири.

1835 год — это год напряженной работы над романом «Капитанская дочка», воплощение замысла о роли поэта в народном восстании («Сцены из рыцарских времен»), год беспрестанных ходатайств о разрешении издавать собственный журнал.

Беспримерная по активности литературная и общественная деятельность этого года проходила в напряженных, трагических личных обстоятельствах — преследование жандармов и Николая, конфликт с светским обществом, унижавшие достоинство приказы посещать Аничков дворец и являться туда в холуйском камер-юнкерском мундире, семейные неурядицы, безденежье, займы и обращение в ломбарды...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, с. 256—347.

Создание нарочитой ситуации программных расхождений Гоголя и Пушкина (демократ и аристократ, полный сил молодой писатель и преуспевающий поэт-старик) осуществлялось сознательно — И. Золотусский стремится скомпрометировать проблему «Гоголь и Пушкин» — какая же проблема, если писателей разделяла пропасть?

Автор книги «Гоголь» не отрицает, что «Гоголь благоговеет перед Пушкиным», но «бытовые расхождения и поэтические расхождения в тактике, в привычках, в понимании задачи и облика поэта» так сильны, что Гоголь не может отказаться от удовольствия «щекотать своего кумира»: так истолковываются упоминания имени Пушкина в «Записках сумасшедшего», в первой редакции «Ревизора». «Пушкин в этих сочинениях поминается не раз. И всякий раз стрелы Ученика пролетают как бы мимо Учителя, но вместе с тем весьма близко от него». «Гоголь позволяет так *играть* с Пушкиным в своей комедии». <sup>1</sup>

После такой подготовки можно было смело оценивать и пресловутые вопросы о передаче сюжетов, и прежде всего сюжета «Ревизора». И. Золотусский утверждает, что не было и не могло быть никакой передачи — это «история литературы приписывает сюжет «Ревизора» Пушкину». В действительности все было иначе: «...к тому времени, когда Пушкин мог предложить этот сюжет Гоголю, существовала уже комедия Квитки «Приезжий из столицы», где была обыграна точно такая же история. А в 1834 году в «Библиотеке для чтения», которую, как показывают факты, усердно читал Гоголь, появилась повесть Вельтмана «Провинциальные актеры», где опять-таки все напоминало *тот же сюжет*». <sup>2</sup>

Все эти факты были давно известны, И. Золотусский только по-своему использует их в своей концепции. Повторением общеизвестного является и следующее заключение: «Сюжет все же носился в воздухе, он уже был почти что фольклорным — оставалось сесть и записать его. Но нужен был особый дар Гоголя, чтоб в уже имеющихся и даже обнародованных фактах увидеть то, что никто до него не увидел». <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Золотусский Игорь. Гоголь, с. 210—211.

<sup>2</sup> Там же, с. 183—184.

<sup>3</sup> Там же, с. 185.



Вопрос, казалось бы, прояснен — Пушкин никакого отношения к «Ревизору» не имел. Но оставались показания самого Гоголя: в 1835 году он просил Пушкина: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать... комедию». А через десять лет Гоголь настойчиво утверждал, что он многим обязан Пушкину в его работе над «Ревизором» и «Мертвыми душами». Это гоголевское утверждение нельзя было не замечать и нельзя было его оставлять без внимания (хотя опровергнуть было трудно), тогда бы рушилась старательно возведенная концепция «пропасти» между Гоголем и Пушкиным. Но, оказывается, его можно дезавуировать! Вот как это делается. Как известно, ответ Пушкина на просьбу дать сюжет комедии не сохранился. Правда, признает И. Золотусский, «он мог передать сюжет устно. Гоголь в «Авторской исповеди», написанной десять с лишним лет спустя, утверждал, что «Ревизор» подсказан Пушкиным. Но Гоголь был мастер сочинять».<sup>1</sup> Итак, признания Гоголя, многократные его высказывания об огромной роли Пушкина в его творческой судьбе вообще и в работе над «Ревизором» и «Мертвыми душами» в частности объявлены «сочинительством», Гоголь представлен таким Хлестаковым — «с Пушкиным на дружеской ноге...».

Подробно остановиться на методах решения проблемы «Гоголь и Пушкин» в книге И. Золотусского было необходимо, поскольку это, в сущности, последняя работа на данную тему, в которой с наибольшей откровенностью проявилось желание снять с обсуждения саму проблему. Не было дружеских и литературных контактов — была пропасть между писателями, была к старости проснувшаяся в Гоголе хлестаковщина — похвастался своей близостью с Пушкиным...

Подробно остановиться на всей этой аргументации необходимо и потому, что нарисованная картина программных расхождений Гоголя с Пушкиным тенденциозна, резко противоречит реальным фактам. Глубокие, сложные, но творчески плодотворные взаимоотношения Гоголя и Пушкина были: это объективная реальность. Оттого и существует историко-литературная проблема «Гоголь и Пушкин», решать которую надо на серьезном научном и историческом уровне.

---

<sup>1</sup> Золотусский Игорь. Гоголь, с. 183.

Прежде чем приступить к изложению реальных обстоятельств взаимоотношений Гоголя и Пушкина, обращу внимание только на одно примечательное явление, характеризующее тот научный уровень, с которого освещается проблема «Гоголь и Пушкин». И. Золотусский, вслед за другими учеными, говорит о передаче Пушкиным сюжета «Ревизора» и изыскивает любые средства, чтобы ниспровергнуть эту идею. Но это борьба с ветряными мельницами: идея о передаче Пушкиным сюжета «Ревизора» — миф! Это поручик Кижэ, созданный историками литературы. Все складывалось иначе: действительно, в 1835 году Гоголь попросил у Пушкина *сюжет*, а Пушкин дал ему *мысль*! И об этом твердил Гоголь, за эту «мысль» и был ему благодарен! Что значила эта пушкинская мысль? На этот вопрос и должны ответить историки литературы.

## 2

Сближение Гоголя с Пушкиным произошло по инициативе молодого писателя — он искал знакомства с великим поэтом, а познакомившись, дорожил мнением того, перед кем благоговел, просил читать и поправлять им написанное. Пушкин с интересом отнесся к начинающему автору, поддержал в печати его книгу «Вечера на хуторе близ Диканьки», а узнав его ближе, стал относиться к нему с пристрастием и заботливостью — он понял, что в лице Гоголя судьба послала ему единомышленника. Это обстоятельство определило возрастающее из года в год внимание к Гоголю — к его произведениям, к его писательскому будущему.

Дружеские и литературные отношения Гоголя и Пушкина в 1831—1836 годах имеют свою историю. Она восстановлена усилиями многих ученых. Но поскольку в последних работах, как мы видели, отношения эти или недооценивались, или ими пренебрегали, или историю сближения двух писателей подменяли историей их программных расхождений, необходимо остановиться на некоторых опорных моментах истории этих отношений и, главное, выяснить и объяснить как позицию Гоголя, так и позицию Пушкина в этой литературной дружбе, раскрыть поистине уникальные особенности их литературных контактов, обусловленных, видимо, прежде всего

удивительным и редчайшим пониманием этими писателями творчества друг друга.

Замечательно восприятие Гоголем вышедшей из печати в декабре 1830 года трагедии «Борис Годунов».

Конечно, Гоголь читал Пушкина и раньше, но точкой отсчета его восприятия творчества поэта должно считать знакомство с данной трагедией, когда, потрясенный прочитанным, он записал свои впечатления в лирической исповеди «„Борис Годунов“. Поэма Пушкина».

Чем для нас важна эта исповедь? Она передает благоговейное отношение к Пушкину как величайшему поэту. Его трагедия, пишет Гоголь, «великое создание поэта», он непревзойденный мастер создания характера Бориса Годунова — «царственного страдальца», которого «никто не понимал», и воссоздания, воскресения истории — «умершее живет» в трагедии.

Трагедия читалась и исповедь писалась в пору, когда романтизм определял миропонимание Гоголя. Он зафиксировал в исповеди свое эмоциональное состояние восхищения и восторга. В ней есть преклонение перед Пушкиным, но еще нет понимания реализма трагедии. Пушкин для Гоголя — великий русский поэт и лично — огромный авторитет, образ истинного писателя и высоко нравственной личности. Исповедь кончалась своеобразной присягой Пушкину, клятвой на верность высокому долгу писателя, который в идеале представлял в лице Пушкина.

«Великий! над сим вечным творением твоим клянусь!.. Еще я чист, еще ни одно презренное чувство корысти, раболепства и мелкого самолюбия не заронялось в мою душу. Если мертвящий холод бездушного света исхитит святотатственно из души моей хотя часть ее достоинства, если кремень обхватит тихо горящее сердце, если презренная ничтожная лень окует меня, если дивные мгновения души понесу на торжище народных хвал, если опозорю в себе тобой исторгнутые звуки... О! тогда...»<sup>1</sup> — восклицает Гоголь, призывая на свою голову проклятья за измену великому Пушкину.

Таким было начало отношения Гоголя к Пушкину. В самом конце 1830 года для Гоголя Пушкин — единственный авторитет поэта, художника, человека. Он клял-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из произведений и писем Гоголя приводятся по Полн. собр. соч. Н. В. Гоголя, (без м. изд.). 1940—1952.

ся следовать за ним, клялся, что не опозорит Пушкиным исторгниутые звуки. Так нравственно Гоголь был готов к встрече с Пушкиным, так становится ясным, почему он стремился познакомиться и сблизиться с Пушкиным. В этой же исповеди мы находим зерно его будущей статьи о Пушкине.

В мае 1831 года состоялось знакомство. Лето Пушкин с женой провел в Царском Селе, где жил и Жуковский. Гоголь довольно часто встречается с прославленными поэтами, которые в это лето работали над сказками. Гоголь знакомится с новыми произведениями Пушкина — с поэмой о Петербурге «Домик в Коломне» (Гоголь называет ее «Кухаркой»), с «Повестями Белкина», со сказками Жуковского и Пушкина. Беседы с поэтами, знакомство с их произведениями определяли характер его размышлений о современной литературе и месте в ней Пушкина. В письме Жуковскому он признается: «Мне кажется, что теперь воздвигается огромное здание чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент».

В сентябре 1831 года вышел из печати первый том «Вечеров...». Пушкин немедленно откликнулся положительной рецензией, поддержав оригинальный талант начинающего писателя. В марте 1832 года вышел второй том «Вечеров...». Критика, в общем, встретила «Вечера...» положительно. К Гоголю пришла известность. Но, как это ни покажется странным, первый писательский успех не вдохновил Гоголя. Письма друзьям 1832—1833 годов исполнены жалоб на свою судьбу, мрачными мыслями о неясности его дальнейшей деятельности.

С юношеских лет Гоголь, задумываясь о своем призвании и своей миссии, считал себя обязанным сделать «что-то для общего добра». Но мучительным оказался выбор поприща, где бы он мог совершить это «добро». Приехав в Петербург, он пытался найти себя в театре, на государственной службе, на ниве просвещения и, наконец, в литературе. В театр Гоголя не приняли, с государственной службы, дослужившись до должности помощника столоначальника, ушел сам, надолго связав себя с деятельностью педагога, — с 1831 по 1835 год он служил учителем истории в столичном Патриотическом институте.

Меньше всего ему представлялась возможность осуществления своего заветного желания и замысла о «добре» на поприще литературы. В 1840-е годы Гоголь

признавался: «...мысль о писателе мне никогда не всходила на ум». Потому и успех «Вечеров...» не изменил его отношения к литературе — он продолжал служить учителем в Патриотическом институте. Между тем мысль о литературном творчестве подогревалась успехом «Вечеров...». И Гоголь задумывает комедию «Владимир третьей степени». Это был смелый и дерзкий шаг Гоголя — от близкой ему украинской темы он переходил к творческому воплощению своих свежих и личных наблюдений над миром чиновников столицы. В творческие замыслы Гоголя вторглась тема Петербурга. Но работа подвигалась плохо, и в итоге замысел не оказался воплощенным.

Не справившись с замыслом комедии о столичных чиновниках, Гоголь с горечью отмечает, что писательская деятельность не для него. В письме Погодину он признавался: «Итак, за комедию не могу приняться. Примусь за историю». Так начался болезненный и одновременно спасительный для Гоголя творческий кризис 1833 года.

О переживаемой Гоголем драме мы узнаем раньше, и прежде всего из его писем 1833 года. Вот некоторые из них: Погодину 1 февраля 1833 года: «Вы спрашиваете об «Вечерах Диканских». Черт с ними!.. Я даже позабыл, что я творец этих «Вечеров», и вы только напомнили мне об этом... Да обречутся они неизвестности! покамест что-нибудь увесистое, великое, художническое не изыдет из меня».

Неудовлетворенность «Вечерами...» знаменательна. Небольшие повести из украинской жизни, пропитанные веселостью, не радовали сейчас Гоголя — ему хотелось создавать что-то значительное («увесистое»), серьезное. Несомненно, критический взгляд на повести «Вечеров» явно несправедлив. Позже он так объяснял их «несерьезность»: «Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать... вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего, и кому от этого выйдет какая польза». В 1833 году, в момент кризиса, Гоголю казалось, что если заниматься литературой и выбирать ее как поприще, на котором должно и можно делать «добро», то нужно было писать с пользой, а «смеяться даром» нельзя.

Несомненно, критический взгляд на повести «Вечеров...» рождался и в сопоставлении с тем, что делали другие писатели, и, конечно, прежде всего Пушкин. «Бо-

рис Годунов», завершённый роман «Евгений Онегин», «Повести Белкина», петербургская повесть «Домик в Коломне» — это все было «увесистое», серьёзное. Это и были те «страшные граниты», которые ложились в фундамент возводившегося здания «чисто русской поэзии». Гоголю хотелось участвовать в возведении этого здания. И он напряженно работал, приступал к воплощению разных замыслов, писал, рвал и сжигал написанное... но ничего не выходило.

Тому же Погодину в сентябре 1833 года он писал: «Ох братец! зачем ты спрашиваешь, что я пишу, что я затеваю, что у меня написано? Знаешь ли ты, какой мне делаешь вопрос, и что мне твой вопрос? Ты похож на хирурга, который запускает адский свой щупал в пылающую рану и доставляет больному самую приятную забаву: муку.

Какой ужасный для меня этот 1833-й год! Боже, сколько кризисов! настанет ли для меня благодетельная реставрация после этих разрушительных революций? — Сколько я поначинал, сколько пережег, сколько бросил! Понимаешь ли ты ужасное чувство: быть недовольну самим собою».

Те же признания и в письме М. А. Максимовичу от ноября 1833 года: «Если б вы знали, какие со мною происходили страшные перевороты, как сильно растерзано всё внутри меня. Боже, сколько я пережег, сколько перестрадал!» Но он не только жалуется — он делится надеждой, что все устроится и он обретет наконец веру в себя, займется любимой историей, которой отдаст все свои силы. Потому письмо Максимовичу-историку он заканчивает оптимистически: «Но теперь я надеюсь, что все успокоится и я буду снова деятельный, движущийся. Теперь я принялся за историю нашей единственной бедной Украины. Ничто так не успокаивает, как история». «Мне кажется, что я напишу ее, что я скажу много того, чего до меня не говорили».

Решение заняться историей было серьезным — его интересовала и всеобщая история, и история Украины. Он активно собирал материалы и много работал. Есть предположение, что история Украины была написана, но до нас не дошла. Серьезность обращения к истории подтверждается и намерением сделать ее своей специальностью. Преподавание истории в Патриотическом женском институте его не устраивало — много ли можно было рассказать слушательницам-девочкам? Оттого он

решил добиваться профессуры в Киевском университете. Он просит Пушкина помочь ему через министра просвещения Уварова, и Пушкин усиленно хлопочет за него. Пожелав стать профессором истории, он собирался покинуть столицу и переехать в Киев, оставить литературу.

Но мысль о писательской деятельности все же не покидала Гоголя. В конце 1833 года в лирическом размышлении о наступающем новом 1834 году он молит своего «гения» помочь ему обрести себя, преодолеть кризис. «Что же ты так таинственно стоишь предо мною, 1834-й год? — Будь и ты моим ангелом». Моление это завершалось обещанием: «Я совершу... Я совершу! Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны... Я совершу...»

В лирическом обращении к 1834 году и мольба, и желание, и надежда справиться с кризисом. Надежда подтверждалась реальным опытом — в конце ноября 1833 года он завершил задуманную новую повесть, не похожую, но связанную с повестями «Вечеров...», — опять это Украина, но все было здесь по-другому. Был ли это успех? Было ли это начало нового этапа творчества?

Вопросы требовали немедленного ответа. Их должен был дать тот, кому Гоголь больше всего верил, кто был высшим авторитетом для него. Гоголь помчался к Пушкину и попросил разрешения немедленно прочесть только что написанную «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Пушкин согласился, и Гоголь принялся читать... На другой день, 3 декабря 1833 года, Пушкин записал в дневнике: «Вчера Гоголь читал мне сказку, как Ив<ан>Ив<анович> поссорился с Ив<аном> Тимоф<еевичем>, — очень оригинально и очень смешно».<sup>1</sup>

Пушкин повесть одобрил. Гоголь поверил в себя. Кризис был преодолен — родился новый Гоголь, который начал работать с бешеной энергией и беспрецедентной активностью, — за 1834 год он написал еще три повести, составившие сборник «Миргород»; три повести на совершенно новом материале — петербургском: «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет»; несколько очень важных статей, среди которых

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из произведений и писем Пушкина приводятся по Полн. собр. соч. А. С. Пушкина в десяти томах. М. — Л., 1949.

был и манифест реалистического направления — статья «Несколько слов о Пушкине», — все это было включено в сборник «Арабески». Оба сборника вышли в 1835 году. В том же году начата была работа над «Мертвыми душами» и написан «Ревизор».

Этот расцвет дарования Гоголя после кризиса непосредственно связан с Пушкиным, с особым характером литературных контактов Гоголя и Пушкина. Такой строгий и объективный в своих выводах ученый, как Б. В. Томашевский, писал: «...почти все основные вещи Гоголя были написаны в период его общения с Пушкиным и под непосредственным руководством Пушкина. Первая часть «Мертвых душ» есть как бы исполнение литературного завещания Пушкина. Произведения Гоголя, написанные после смерти Пушкина («Женитьба» и «Шинель»), продолжают ту линию творчества Гоголя, которая определилась на глазах у Пушкина. То же новое, что появилось в творчестве Гоголя после смерти Пушкина («Переписка с друзьями», «Божественная литургия», вторая часть «Мертвых душ»), конечно, никак не определило его положения в литературе. Весь гражданский пафос Гоголя заключен в произведениях, написанных на глазах у Пушкина и вызывавших одобрение Пушкина или же просто написанных на сюжет, заданный Пушкиным».<sup>1</sup> В принципе, сказанное Б. В. Томашевским — справедливо, и его выводы опираются на факты. — об этом я буду говорить и факты эти называть. Но в то же время следует подчеркнуть, что система творческих, а значит, в конечном счете и личных отношений не может быть определена категорически однозначно — «непосредственное руководство Пушкина». Все было сложнее — было и руководство, была творческая помощь, было в чем-то единомыслие, но были и расхождения, были и противоречия, было стремление Гоголя отстоять свои идеалы и надежды на обновление России, отчего он не соглашался с идеалами Пушкина и даже полемизировал с ним, но и Пушкин тактично, осторожно пытался указать Гоголю на его заблуждения, отстаивал свои идеалы, не допускал полемики с Гоголем даже в тех случаях, когда строптивый ученик открыто нападал на него. Да и вопрос о сюже-

---

<sup>1</sup> Томашевский Б. Пушкин. Кн. вторая, М. — Л., 1961, с. 442—443.



тах, которые якобы передавал Пушкин Гоголю, нуждается в уточнении и объяснении.

Но сначала о фактах.

Итак, кризис к декабрю 1833 года был преодолен. Чрезвычайно важно знать, какую роль в этом преодолении сыграл Пушкин. Прежде всего следует располагать сведениями: встречался ли в этот год Гоголь с Пушкиным, и если встречался, то какой характер носили эти встречи? На первый вопрос можно ответить положительно: да, встречались. Факты подтверждают, что только зафиксированных в письмах Гоголя и Пушкина и его дневнике было не меньше десяти встреч — в феврале, мае, июле, затем особенно частые, после возвращения Пушкина из поездки в Оренбург и Болдино, в ноябре и декабре.<sup>1</sup> Но встречи происходили и на квартире у Пушкина, Жуковского, Плетнева. Примечательен будет и ответ на второй вопрос: встречи носили напряженно-творческий характер, оба писателя читали друг другу свои произведения, обсуждали их. Напомню некоторые факты: в мае Пушкин читал Гоголю черновой вариант «Истории Пугачева», а в ноябре — привезенные из Болдина две поэмы — «Анджело» и новую петербургскую повесть в стихах «Медный всадник». Гоголь в июле читал начатую комедию «Владимир третьей степени», а в декабре — «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Мы не знаем, о чем говорили Гоголь и Пушкин при встречах 1833 года, но, поскольку совершенно очевиден их творческий характер, можно предположить, что Гоголь не скрыл и от Пушкина переживавшийся им кризис, как не скрывал его от своих друзей — Погодина и Максимовича. Во всяком случае, чтение фрагментов из брошенной комедии «Владимир третьей степени», безусловно, свидетельствует, что после чтения отдельных сцен комедии разговор шел и о том, почему комедия не получается, и о неверии автора в свои силы, и о желании написать что-то значительное, важное, нужное людям. Приданный Пушкиным откровенно творческий характер встречам с Гоголем подтверждает это предположение.

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6, с. 204—206.

В самом деле, поступок Пушкина поразительный — он знакомит Гоголя со своим еще незавершенным, но для него программно важным сочинением — «Историей Пугачева». Об этом факте мы знаем от Гоголя, в письме Погодину от 8 мая 1833 года он сообщает новость — Пушкин закончил черновой вариант «Истории Пугачева», и тут же делится своим впечатлением: «Замечательна очень вся жизнь Пугачева. Интересу пропасть! Совершенный роман!» На чем основан этот отзыв? Конечно, на рассказах Пушкина — не мог же он давать Гоголю читать свой черновик! Может быть, какие-то страницы рукописи он читал Гоголю во время рассказа. Но главным была беседа — Пушкин объяснял, почему его заинтересовало народное движение и его вождь Пугачев, как важно для современности познание народа и как велика здесь роль писателей, обратил внимание на художественное начало своего исторического сочинения, которое проявилось прежде всего в создании образа Пугачева, в раскрытии его трагической судьбы. И Гоголь это понял, почувствовал и сразу оценил: «Совершенный роман!» Гоголю, который занимался историей Украины, изучал летописи и народные думы о казаках-героях, защитниках отчизны, был очень важен преподаанный ему Пушкиным урок — от истории к роману, к художественному воплощению жизни народа и его вождей. Гоголь, мечтавший о серьезном, значительном произведении, многое почерпнул из рассказов Пушкина о Пугачеве. И, видимо, урок пошел ему впрок — во всяком случае, в следующем году он начал писать и блистательно завершил работу над исторической повестью о другом героическом казаке — украинском — Тарасе Бульбе.

В ноябре-декабре Пушкин знакомит Гоголя с произведениями, написанными в Болдине, — с двумя петербургскими повестями: поэтической — «Медным всадником» и прозаической — «Пиковой дамой». Обе повести были не только новыми гениальными произведениями Пушкина, которые он написал в год страшного кризиса Гоголя, новыми гранитами в фундаменте здания русской поэзии, — они открывали русской литературе новую философскую, историческую и социальную тему Петербурга как столицы Российской империи. Слушая эти повести, Гоголь приобщался к новому миру, дорогу в который прокладывал учитель. Творческий, глубоко содержательный и плодотворный характер этих

чтений и бесед беспорен, и доказательством тому — появление в творчестве Гоголя темы Петербурга сразу после прослушивания в пушкинском исполнении последних болдинских сочинений: в 1834 году он напишет сразу три повести — «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет». А затем Гоголь продолжит эту тему в повестях «Нос» и «Шинель». Петербурго-пушкинская тема займет свое место и в комедии «Ревизор». Тему Петербурга Гоголь развивал глубоко оригинально и по-своему, но с позиций освоенных открытий Пушкина.

Необходимо, более того, должно исторически-конкретно понять и оценить это беспрецедентное явление: Гоголя, болезненно переживающего неверие в себя, испытывающего кризис творчества, Пушкин делает своим первым читателем (вернее, слушателем, которому он читает только что написанные произведения, да еще и комментирует их). Как воспринимал эти чтения, эти беседы Гоголь? Видимо, близко к тому, как воспринимали Пушкина все те, кто с ним общался. Современники сохранили в своих воспоминаниях удивительную особенность Пушкина привлекать собеседников умом, обаянием личности, способностью говорить увлекательно и покорять слушателей своей острой, неожиданной, оригинальной мыслью-открытием. Это все обуславливалось, видимо, в конечном счете громадным и чудным его талантом. Немногие проницательные критики в пору почти всеобщего осуждения Пушкина чутко улавливали эту особенность дара поэта. Среди них должен быть назван Иван Киреевский. В своих статьях 1828—1830 годов он первым высоко оценил Пушкина, объяснил своеобразие и мощь его таланта; историческую нужность современникам его поэтического дара. Он, в частности, писал: «Утешительно в постепенном развитии поэта замечать беспрестанное усовершенствование; но еще утешительнее видеть сильное влияние, которое поэт имеет на своих соотечественников. Немногим, избранным судьбою, досталось в удел еще при жизни наслаждаться их любовью. Пушкин принадлежит к их числу, и это открывает нам еще одно важное качество в характере его поэзии: *соответственность с своим временем*». Далее И. Киреевский уточняет свою мысль: «Мало быть поэтом, чтобы быть народным; надобно еще быть воспитанным, так сказать, в средоточии жизни своего народа, разделять надежды своего отечества, его стремле-

ние, его утраты, — словом, жить его жизнью и выражать его невольно, выражая себя».<sup>1</sup>

Именно так воспринимал Гоголь Пушкина, когда узнавал от него самого его новые произведения, когда слушал его признания о долге поэта, о смысле своего творчества. Гоголь все вбирал, все впитывал, все осваивал и уходил от Пушкина каждый раз обогащенным. Потому он и оказался способным после И. Киреевского вторым выступить с защитой Пушкина. Но статья «Несколько слов о Пушкине» была не только защитой — она была манифестом новой эстетики — эстетики, сформулированной Пушкиным как поэзии жизни действительной. И здесь Гоголь был первым, и потому первым, что не только глубоко понимал творчество Пушкина, но и потому, что он был собеседником Пушкина, с которым они обсуждали насущные задачи литературы — обсуждали не просто как учитель и ученик, но как единомышленники.

И еще об одной особенности бесед Пушкина с Гоголем следует сказать. «Вечера...» рекомендовали Гоголя талаптливым писателем с будущим. Пушкин не только оценил и поддержал Гоголя, но и стремился помочь в его дальнейшем развитии (а Гоголь как раз переживал кризис, не верил в себя). Обращение к Пушкину молодого писателя, его вопросы и сомнения давали основания для заботы о его самоутверждении. При эстетическом одиночестве Пушкин не мог не оценить и с благодарностью отнестись к талаптливому писателю, который с пониманием и благоговением относился к его творчеству.

Естественным было желание сделать Гоголя своим единомышленником, активным участником утверждаемого им, по словам критика И. Киреевского, «русско-пушкинского» направления. В 1833 году он заботился о преодолении Гоголем кризиса, читал ему свои произведения, рассказывал о замыслах, о понимании истинных задач литературы, высказывал свое мнение о печатающихся сочинениях, рекомендовал заниматься критикой. Забота Пушкина о Гоголе — это, помимо всего, была борьба Пушкина за торжество отстаиваемого и гонимого критикой направления реализма.

---

<sup>1</sup> Киреевский И. Нечто о характере поэзии Пушкина. — Московский вестник, 1828, ч. 8, № 6, с. 196.

В этой связи напомним одну мысль Пушкина, высказанную еще в 1830 году, о необходимости оказывать влияние на литературный процесс, на писателей и читателей путем активизации критики. Продиктовано это решение недовольством современной критикой. Пушкин и выдвигает идею — писатели сами должны выступать как критики. Она была им развита в статье «Разговор о критике», написанной в форме диалога А и В. Конституируя, что писатели, за исключением П. Вяземского, не занимаются критикой, Пушкин заставляет А высказать дорожную ему мысль:

«Тем хуже для литературы. — Если бы все писатели, заслуживающие уважение и доверенность публики, взяли на себя труд управлять общим мнением, то вскоре критика сделалась бы не тем, что она есть. Не любопытно ли было бы, например, читать мнение Гнедича о романтизме или Крылова об нынешней элегической поэзии? Не приятно ли было бы видеть Пушкина, разбирающего трагедию Хомякова? Эти господа в короткой связи между собою и, вероятно, друг другу передают взаимные замечания о новых произведениях. Зачем не сделать и нас участниками в их критических беседах».

Но идея Пушкина, чтобы писатели вели «критические беседы» и результаты этих бесед выносили на страницы журналов, не была реализована — ни Гнедич, ни Крылов, никто другой не выступали в печати в качестве критика. Но беседы с Гоголем дали свои результаты. Пушкин выступил с поддержкой «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а в 1836 году написал вторую статью о творчестве Гоголя, уже после «Вечеров...». Гоголь же написал «Несколько слов о Пушкине», а затем выступал как критик на страницах «Современника».

Полагаю, что статья Гоголя о Пушкине является прекрасной реализацией замысла Пушкина — выступать писателям в качестве критиков. «Критические беседы» с Пушкиным дали свои результаты. В этой связи любопытна история написания статьи о Пушкине. Комментаторы полагают, что она была задумана еще в 1831 году. Видимо, это справедливо. Начиная с лирического изложения своего впечатления от чтения трагедии «Борис Годунов» Гоголь все время думает о Пушкине и стремится как-то определить художественную систему поэта. Так, в 1831 (или в 1832-м) году Гоголь написал статью «О поэзии Козлова». В ней дается умное и точ-

ное определение романтизма поэта и он защищается от упреков критики. Защищаясь, Гоголь сопоставляет Козлова и Пушкина. «Словом, требуют от Козлова того, чего только вправе мы требовать от Пушкина, забывая, что для Козлова полная разнообразия внешняя жизнь не существует, что весь мир его сосредоточился в нем самом и его одного силен он следить в многообразных изменениях».

Характеристика Пушкина в этой статье еще очень абстрактна, видно, что Гоголь еще не понимает коренного своеобразия пушкинской художественной системы. Для него существуют на равных началах внутренняя и внешняя жизнь. Козлову доступно изображение только внутренней жизни. Иные возможности Пушкина: «...обнять во всей полноте внутреннюю и внешнюю жизнь — удел гения всемирного, и что наконец Козлов относится к Пушкину так, как часть к целому».

Как видим, отличие Пушкина от других поэтов обосновывается масштабом его таланта, своеобразие которого в изображении жизни как целого, удел других — изображать часть. Эта формула оказывается устойчивой. В 1832 году в письме Данилевскому Гоголь пишет о поэзии Языкова и опять соотносит ее с поэзией Пушкина по уже известной нам формуле: «стихи Языкова кажутся только частью, небольшою рекою, впадающею в этот океан».

И здесь та же неопределенность в оценке существа эстетической позиции Пушкина — вместо точных определений — эмоционально приподнятая, романтически окрашенная поэтическая речь: стихи Языкова — это «любовь до брака» («они эффектны, огненны...»), поэзия Пушкина — это «любовь после брака».

В том же 1832 году, в письме Данилевскому, Гоголь защищает Пушкина от нападок публики и Данилевского, осуждавшего поэта за отступничество от романтизма: «Да зачем ты нападаешь на Пушкина, что он прикидывался. Мне кажется, что Байрон скорее. Он слишком жарок, слишком много говорит о любви и почти всегда с испуганием. Это что-то подозрительно. Сильная продолжительная любовь проста, как голубица, то есть выражается просто, без всяких определительных и живописных прилагательных, она не выражает, но видно, что хочет что-то выразить, чего, однако ж, нельзя выразить, и этим говорит сильнее всех пламенных красноречивых тирад».

В 1831 и 1832 годах Гоголь противопоставлял Пушкина поэтам-романтикам, подчеркивая объективность его изображения жизни, его внимание и доверие «к внешней жизни», но существа эстетической позиции Пушкина не понимал и потому не мог дать точных определений. Вместо них появлялись эмоционально неопределенные характеристики: «величавый и обширный океан», «любовь после брака», любовь «проста, как голубица», и т. д. Потому-то задуманная статья о Пушкине не была написана и не могла быть написана в те годы.

Но ее оказалось возможным написать в 1834 году, после многочисленных «критических бесед» с Пушкиным в 1833 году, после преодоления кризиса, после того как была окончательно понята художественная система Пушкина, а ее программные эстетические открытия, освоенные Гоголем-писателем, и стали его собственными убеждениями. Повести, собранные в сборниках «Миргород» и «Арабески», явились крупной художественной победой Гоголя-реалиста, а статья «Несколько слов о Пушкине» — манифестом русского реализма, в которой обобщался опыт Пушкина, точно определялась и объяснялась эстетическая система поэзии жизни действительной, которая являлась и эстетическим кредо самого Гоголя.

Но прежде чем перейти к характеристике этой статьи, необходимо указать на то удивительное и счастливое обстоятельство, решавшее в конечном счете успех «критических бесед», — я имею в виду редкостное понимание каждым участником «бесед» творческого дара друг друга. Гоголь, даже если судить только по статье «Несколько слов о Пушкине», не только умно и проницательно как критик понимал коренные особенности Пушкина-художника, но и как гениальный художник воспринимал созданный Пушкиным новый огромный и дивный художественный мир. Более того, своим художническим взором Гоголь проникал в тайну пушкинского изображения русской действительности и человека, обнаруживал открытия поэта и щедро раскрывал их всем — и читателям, и критикам, и писателям. Статья эта явилась этапом не только в понимании реализма, но и в его дальнейшем утверждении и развитии. Исторически закономерно, что ее основные выводы были освоены и учтены, а в последующем и обогащены Белинским — они закладывали фундамент теории русского реализма.

Пушкин гениально угадывал талант и возможности Гоголя-писателя, он, по словам Гоголя, единственный, кто верно «слышал» его, кто определил ему самому «главное существо» его писательского дара, призвания, предназначения. Вот это взаимное не только постижение, понимание написанного друг другом, но и угадывание возможностей поэтического дара каждого было главным в «критических беседах» Пушкина с Гоголем, было той атмосферой, которая предопределяла плодотворность творческого общения двух гениальных писателей, учителя и ученика, саму возможность такой интимной доверительности во взаимоотношениях, когда возникала нужда читать друг другу написанное или просить исправлять уже напечатанное, как это делал, например, Гоголь. В начале 1835 года вышел из печати сборник «Арабески». Гоголь был болен, но он поспешил вручить его Пушкину с письмом, в котором обращался с просьбой: «Один экземпляр для вас, а другой разрезанный для меня. Вычитайте мой и сделайте милость, возьмите карандаш в ваши ручки и никак не останавливайте негодование при виде ошибок, но тот же час их всех на лицо». Или в другом письме: «Сделайте милость, просмотрите, и если что, то поправьте и перемените...» Степень доверия, как видим, беспредельная. Итогом подобного общения, «критических бесед» и явились все главные произведения Гоголя — повести «Миргорода» и «Арабесок», «Ревизор», «Мертвые души»...

### 3

Помнил ли об этих «критических беседах» Гоголь, понимал ли их значение в своей творческой судьбе? Помнил и понимал, а потому оставил своеобразное свидетельское показание на будущий суд потомков. В 1847 году Гоголь написал «Авторскую исповедь», в которой рассказал о пережитом им кризисе и о том, кто помог ему выйти на широкую дорогу большой литературы, объяснил, в чем проявлялась помощь русского национального поэта, стоявшего во главе русской литературы.

Известность и слава, которую принесли «Вечера на хуторе близ Диканьки», и обрадовала, и встревожила молодого писателя. Главная особенность повестей — веселость (это отметил и за это похвалил Пушкин) и беспокойна Гоголя. Да, он «выдумывал целиком смешные



лица и характеры, поставляя их мысленно в самые смешные положения», но вот теперь, когда повести изданы, их читают, о них пишут, писатель задумался: какая польза выйдет из этого смешного сочинения? «Молодость, во время которой не приходят на ум никакие вопросы, подталкивала» его, когда писал смешные повести. Сейчас он понимает, что писатель должен ставить вопросы, а уж если смеяться, то «смеяться не даром», а с «пользой». Читатели ждут от него новых сочинений — а какие вопросы он перед ними поставит? А сможет ли он «смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеяния»? и над чем смеяться, чтобы это был смех не только для себя («Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать»), оказываясь полезным для других? Вот что мучило Гоголя. Своей бедой он делился с друзьями и, видимо, с Пушкиным. Во всяком случае, Гоголь свидетельствует: «Может быть, с летами и с потребностью развлекать себя веселость эта исчезнула бы, а с нею вместе и мое писательство. Но Пушкин заставил меня взглянуть на дело серьезно».

Очень содержательно это утверждение Гоголя — Пушкин заставил его взглянуть на писательское призвание «серьезно». Заставил — значит убедил, а это могло быть осуществлено только в случае, если Пушкин преодолел неверие Гоголя в свои силы, в свой писательский талант. Преодолеть это можно было только открыв Гоголю самого себя. И чудо произошло — Пушкин угадал главную сущность таланта Гоголя — видеть, помнить и выставлять в смешном виде пошлость, «услышал» в веселом авторе «Вечеров...» талант сатирика.

Рассказывая об этом, Гоголь признавался, что о нем как авторе «Вечеров...» писали многие, писали по-разному — и хвалили, и ругали, «но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем. Вот мое главное свойство, одному мне принадлежащее и которого, точно, нет у других писателей»

«Услышанная» особенность таланта Гоголя позволяла Пушкину рекомендовать пробовать силы в ином жанре, в романе, смело приниматься за большое сочи-

нение. Гоголь сообщает, что Пушкин убеждал его: «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью, не приняться за большое сочинение! Это, просто, грех!» Так подготавливалась почва для передачи Гоголю мысли и замысла «Мертвых душ».

В «Исповеди» Гоголь рассказал не только о событиях и фактах своих творческих отношений с Пушкиным, в ней оказалась запечатленной драгоценная особенность нравственного облика Пушкина — человека и писателя. Он радовался новому таланту и считал себя обязанным помочь ему. Но помогать — не значило опекать, навязывать свои идеи и темы, продвигать в печать его произведения, или, как примитивно определил отношение Пушкина к Гоголю Нащокин, «оказывал ему покровительство, заботился о внимании к нему публики, хлопотал лично о постановке на сцену «Ревизора», одним словом, выводил Гоголя в люди».<sup>1</sup>

Понимание творческой помощи обуславливалось у Пушкина его философией человека, как она проявлялась в его художественных произведениях. В сложных и трудных обстоятельствах реальной жизни человеку все мучительнее, все невозможней становилось быть самим собой. Своими произведениями Пушкин поддерживал читателя-современника, помогал ему оставаться собой при любых испытаниях, отвращал от губительного пути, уготовленного действительностью, с ее посулами и искушениями, который неминуемо вел к отступничеству, а в конце концов и предательству своей человеческой натуры. Потому помогать Гоголю для Пушкина означало помогать ему быть верным своей природе, своему таланту, своему призванию.

Пушкинскому дарованию чуждо сатирическое отношение к жизни, хотя он отлично видел и понимал не просто торжество в обществе общечеловеческих пороков и пошлости, но социально обусловленного зла. Видел, понимал и не принимал это зло, с болью относился к страданиям человека и народа, вступал в борьбу за свободу и справедливость, исследовал причины возникновения революции и народной борьбы против рабства, политически и нравственно оправдывая восстание и восставших, но не создавал сатирических образов, не вы-

---

<sup>1</sup> Бартенева П. И. Рассказы о Пушкине. М., 1925, с. 45.

ступал обличителем. Пафос творчества был в другом — он верил в человека; исторический прогресс питал его оптимизм;<sup>1</sup> он видел в реальной социально противоречивой русской действительности и живые родники будущего обновления отечества, он понял историческую роль народа в этом грядущем обновлении и, в своих произведениях изображая народ, способствуя его познанию, призывал литературу продолжать это познание.

И вот этот Пушкин сумел «услышать» Гоголя-сатирика, а «услышав», стал бережно помогать проявлению этого дара, «заставляя» Гоголя «сурьезно» и ответственно относиться к этой своей способности выставлять на позор пошлость и зло современного мира, повергать это зло своим убийственным смехом.

Пушкинское понимание таланта и призвания Гоголя и объясняет, почему Гоголь счел возможным обратиться в 1835 году к Пушкину с просьбой дать ему смешной, чисто русский анекдот, а Пушкин чувствовал нравственное право подсказать именно Гоголю мысль комедии, в которой бы творился страшный и беспощадный суд над чиновным русским государством.

С именем Гоголя связано развитие сатирического, обличительного направления русского реализма, страстными пропагандистами которого выступали Белинский, Чернышевский и Добролюбов. На этом основании антиисторично, как это, к сожалению, нередко делается у нас, противопоставляется Гоголь Пушкину. Подобное противопоставление началось давно, делалось в разное время и с разных идейных позиций. Последняя мотивировка сформулирована совсем недавно. Автор главы во 2-м томе «Истории русской литературы в четырех томах» односторонне толкует упреки Гоголя Пушкину в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Он, например, цитирует Гоголя: «Все сочинения его (Пушкина. — Г. М.) — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбирай себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел», не считая нужным объяснить, как Гоголь понимает «битву», от которой отказался Пушкин. Он предпочитает комментировать в нужном ему духе слова Гоголя: «Не вышел потому, что, становясь мужем, забирая отовсюду силы на то, чтобы управляться с большими делами, не

---

<sup>1</sup> См. подробнее об этом в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836), с. 246—248, 458—461.

подумал он о том, как управиться с ничтожными и малыми».

Окончательное противопоставление выглядит следующим образом: «Отдав должное величию и национальному значению гения Пушкина, но упрекнув его в общественном индифферентизме и противопоставив ему самого себя в качестве писателя-борца, Гоголь как бы признал, а отчасти и подсказал предпочтение, которое Белинский и Чернышевский отдавали его творчеству по сравнению с творчеством Пушкина, и сам сформулировал то, что стало предметом ожесточенной борьбы между демократами и либералами 50-х гг., борьбы первых за «гоголевское» направление русской литературы и за ее «пушкинские» традиции — вторых».<sup>1</sup>

Убсжден, что борьба демократов за гоголевское направление в литературе, а либералов за пушкинское разгоралась и ожесточенно проходила без подсказки Гоголя и понимали они Пушкина не по-гоголевски, а по-своему, поскольку борьбу эту вызвали свои конкретно-исторические и социальные обстоятельства. Противопоставление же Гоголя Пушкину, хотя и осуществляется с помощью высказываний Гоголя, не соответствует взглядам сатирика. Автор главы свою точку зрения — писатель-боец Гоголь противостоит Пушкину, стоящему на позиции общественного индифферентизма, — приписал Гоголю. В действительности все было иначе — Гоголь еще при жизни Пушкина (а особенно активно после его смерти) спорил с ним, не соглашался с его оправданием протеста и бунта человека против угнетающих его обстоятельств. В повести «Записки сумасшедшего» он полемизировал с автором поэмы «Медный всадник» (см. об этом подробнее в третьей главе настоящей книги).

Гоголь не только спорил, он стремился обратить Пушкина в свою веру, потому и упрекал его, что он отвергал надежду обличителя на моральное воскрешение чиновников и помещиков, погрязших в пороках и преступлениях. И не случайно упреки были сформулированы именно в книге «Выбранные места из переписки с друзьями» — написавший ее Гоголь и чувствовал себя писателем-бойцом.

---

<sup>1</sup> Купреянова Е. Н. Гоголь. — В кн.: История русской литературы в четырех томах, т. 2, с. 532.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ  
РЕАЛИЗМА ПУШКИНЫМ  
И ГОГОЛЕМ

1

**В** 1830-е годы главным в отношении Гоголя к Пушкину был не спор (хотя он был), а освоение его опыта, стремление активно выступать на литературном поприще в качестве единомышленника своего учителя. Подготовка и издание в 1835 году сразу двух сборников — «Арабески» и «Миргород» — убедительное тому доказательство. Необходимо учитывать, что в «Арабесках» помимо повестей, которые знаменовали начало нового этапа творчества Гоголя — Гоголя-реалиста, выступившего под знаменем Пушкина, была опубликована программная для молодого писателя статья «Несколько слов о Пушкине».

Появление ее в 1835 году, несомненно, должно признать важнейшим событием в развитии русского реализма. Включенная в сборник, она заняла в нем центральное место и потому, что она была посвящена Пушкину, и потому, что она впервые давала творческое объяснение и обоснование художественной системы зрелого Пушкина, которого не понимала критика, и потому, что в ней, на основании произведений Пушкина, выдвигалось принципиально новое понимание народности, которая решительно была направлена против усиленно распространявшейся концепции так называемой официальной народности.

Уже со второй половины 1820-х годов все чаще стали появляться резко критические статьи о творчестве Пушкина. Особенным нападкам подвергались появлявшиеся в печати очередные главы романа «Евгений Онегин». В тридцатые годы, сразу после выхода «Повестей Белкина», топ критических выступлений против Пушкина

резко изменился — отрицательно оценивались не только новые его произведения, но осуждался его талант — его объявляли подражательным, лишенным оригинальности и национальной определенности и, наконец, заговорили об исчерпанности дара Пушкина, о падении его таланта, о творческой смерти Пушкина. Подобные суждения становились общим местом статей, принадлежавших критикам разных направлений и политических убеждений.

И вдруг какой-то автор украинских повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» строго и категорически, логически четко и эмоционально-взволнованно одновременно заявил во всеуслышание: Пушкин великий национальный поэт!

«При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более называться национальным; это право решительно принадлежит ему». «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».

Глубокая национальность Пушкина сделала его дар способным проникать в дух времен и других народов. Гоголь подчеркивал: «Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир...». Так Гоголем была увидана и понята неповторимо пушкинская и в то же время характерно русская особенность его творчества — его протезизм, его всечеловечность.

К этой проблеме Гоголь будет возвращаться неоднократно и после смерти Пушкина. При чтении его произведений, писал он, возникает чудный образ поэта — «это чуткое создание, на все откликающееся в мире...». Протезизм Пушкина, по Гоголю, это и есть способность «откликаться» на чужое, сохраняя при этом удивительную способность точно выражать и воплощать дух и колорит жизни любого народа и в то же время всегда оставаться самим собой, глубоко русским поэтом. «И как верен его отклик, как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец...» И всюду «он русской весь с головы до ног: все черты

нашей природы в нем отозвались, и все окинуто иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем».

С проблемой национального оказалась связанной проблема народности — ее и поставил в своей статье Гоголь.

Интерес к русскому национальному характеру родился уже в XVIII веке. Фонвизин первым поставил на общественное обсуждение определенный временем важнейший вопрос: «В чем состоит наш национальный характер?» Разные ответы на этот вопрос давали Екатерина II и Радищев, Фонвизин и Княжнин. Державинская поэзия раскрыла «русский ум», «русский взгляд на вещи», практическую философию «ума русского». Крылов, по словам Пушкина, запечатлел «отличительную черту в наших нравах», передал в русском национальном характере «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». Время помогало и Пушкину разгадать и выразить в характерах «тайну национальности».

Народность литературы стала животрепещущей с первых десятилетий XIX века, но она понималась долгое время по-разному. Народность понималась как старина, как обращение к картинам национального прошлого, истории России; ее видели в изображении забытых и растерянных в настоящем обычаях и обрядах народа, в национальной одежде и кушаньях, в напоминании старинных забав простого народа, его песен и сказок. Декабристы наиболее последовательно отстаивали народность. Они понимали ее как национальную характерность, сохранившуюся в прошлом, как присущее русскому человеку вольнолюбие.

Раскрыв роль народа в истории общества и государства, Пушкин смог совершенно по-новому поставить вопрос о народности литературы. Народность, по Пушкину, проявляется не просто в специфически русской теме или в сближении языка литературы с языком народных песен, или сказок, или разговорной речи народа, но в раскрытии народного духа, в постановке коренных для жизни страны и народа общественных и политических проблем.

«Есть образ мыслей и чувствований, — отмечал Пушкин в заметке «О народности в литературе» (1826), — есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». Этот образ мы-

слей и чувствований, эти обычаи и поверия с необыкновенной отчетливостью и полнотой проявлялись в повседневной жизни крестьянства, которую поэт наблюдал в Михайловском, а позже и в Болдине. Так оказывалось: поэтически точно изображать действительность, быть живописцем современности и прежде всего обыкновенной жизни обыкновенного человека, оценивать ее и терзающие общество конфликты с позиций народа — это и значит быть народным.

Величайшим художественным открытием Пушкина конца 1825 года, определившим глубину его романа «Евгений Онегин», и было это философское, пропущенное через призму народности восприятие жизни. Пушкину открылась связь человека с общей и большой жизнью народа. Характер Татьяны в пятой главе обогатился новой гранью — открылась ее «русская душа». Природа и обряды были стихией, ей близкой. Французские романы и уроки маменьки не разорвали ее спасительных связей с народом, не нарушили близости с его духовной жизнью, которая полнее всего раскрыта в строфах, посвященных сну Татьяны.

Тема народности вошла в роман как положительное начало жизни, противостоящее и основам дворянской крепостнической культуры, и культуре буржуазно-индивидуалистической. Она помогала Пушкину с иных позиций решать вопрос о судьбе личности. Романтический индивидуализм помогал порывать с пошлой «толпой», с ее моралью и законами, но, отделяя человека от всего мира, растворял этот мир в душе личности, которая ожесточалась тем более, чем сильнее чувствовала свою исключительность. Личность литературных героев Пушкина, раскрывавшаяся с позиций народности, не чувствовала себя одинокой. Существовала духовная, историческая, национальная общность русских людей труда, определяющая основы истинной человеческой морали. Татьяна, по условиям своей жизни, оказалась ближе всего к этой культуре. Онегин всем своим прошлым был отделен от этого мира. И в этом его драма.

О чем бы после романа в стихах ни писал Пушкин, за всем будет стоять большая и мудрая жизнь народа, которая в той или иной мере станет определять судьбу героев, их духовную жизнь. Народность стала важнейшим критерием ценности человека. Гоголю отлично были известны произведения Пушкина, написанные с позиций народности. Теоретические вопросы народности,



поднятые в заметках Пушкина, которые не были опубликованы, несомненно были предметом бесед Гоголя с Пушкиным, ибо для него это были коренные основы его эстетики.

Потому закономерно, раскрыв своеобразие национального гения Пушкина, Гоголь перешел в своей статье к характеристике пушкинской народности: Пушкин, писал он, «при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Д. Д. Благой подчеркивает полемический характер гоголевского определения пушкинской народности: «Легко видеть, что такое понимание народности не только прямо и воинствующе направлено против вульгарной и реакционной «официальной народности», которую стремился привить русской литературе Уваров и его многочисленные литературные подголоски, но и непосредственно продолжает и развивает мысли о народности, содержащиеся... в пушкинской заметке 1825 года, — мысли, которые Гоголь, безусловно, мог слышать непосредственно из уст самого Пушкина во время своих частых и оживленных бесед с ним на литературные темы».<sup>1</sup>

Безусловно, сформулированная Гоголем пушкинская народность объективно противостояла концепции «официальной народности», согласно которой заботы самодержавия о народе и ответная любовь народа к царю якобы и составляют истинное и неизменное существо народного мирозерцания. Но все же не в этом главная заслуга Гоголя, не в этой критической направленности существо народности Пушкина, понятой и объясненной Гоголем. Она открывала новые горизонты для русской литературы. Чтобы представить, какие именно горизонты она открывала, нужно понять сложное идейное содержание, вложенное Гоголем в лаконичную формулу. Начинается она общей характеристикой: истинная национальность состоит в самом духе народа. Далее эта

---

<sup>1</sup> Благой Д. Гоголь-критик. — В кн.: История русской критики, М. — Л., 1958, т. 1, с. 306.

мысль и детализируется, и, главное, усложняется: народность являет себя, когда писатель глядит на мир глазами своей национальной стихии, глазами всего народа.

Что значит эта фраза? Глядеть на мир глазами своей национальной стихии и глазами народа — это одно и то же? Второе определение есть синоним первого или между ними существует различие?

К сожалению, формула Гоголя не подвергалась специальному рассмотрению. Чаще всего учеными используется первая общая характеристика — народность в самом духе народа. Но ведь окончание формулы есть дальнейшее развитие, углубление и уточнение понятия народности, и на этот раз не только пушкинской, но и гоголевской. Вот почему формула эта требует тщательного изучения и анализа. К этой проблеме я вернусь позже.

После определения национальности и народности Пушкина Гоголь перешел к объяснению существа новой, не понятой читателями и критиками, воспитанными на романтической литературе, пушкинской художественной системы. Это существо, своеобразие и программную особенность эстетики зрелого Пушкина Гоголь определил словом «обыкновенное». Новаторство Пушкина состояло в особом изображении обыкновенной жизни, обыкновенного человека.

Не будет преувеличением сказать, что именно гоголевская статья открывала неизвестного Пушкина. Она стала важнейшим событием литературной жизни тридцатых годов, более того — на протяжении ряда лет идеи гоголевской статьи будут оказывать влияние на литературу, критику, на читателей, обуславливая понимание Пушкина-реалиста и развитие реализма. К сожалению, роль статьи в литературном движении данного десятилетия, ее судьба не исследовались, не изучались — традиционно она рассматривается лишь как факт творческой биографии Гоголя. Но уже сейчас можно утверждать, что она во многом определила понимание Пушкина Белинским, что концепция народности, выдвинутая в ней, усвоена и Белинским и Лермонтовым.

Аналитичность, точность и глубина раскрытия существа эстетики Пушкина свидетельствуют, что автор статьи был проницательным критиком. Гоголь смотрит на Пушкина не со стороны — он вскрывает художественную систему изнутри, смотрит на произведения гла-

зами писателя, художника-единомышленника, для которого эстетическая позиция Пушкина органически близка.

Статье присуще двойное начало — критически-аналитическое и писательски-исповедальное. Объясняя и открывая Пушкина-реалиста, Гоголь одновременно раскрывал и формулировал собственную эстетическую позицию. Данную особенность статьи Гоголя сразу понял Белинский, о чем и написал в статье «Русская литература в 1843 году».

Естественно возникает вопрос: как смог Гоголь так масштабно, так глубоко и всесторонне характеризовать и объяснять Пушкина?

Обыкновенно этот вопрос не ставится — статью написал гениальный писатель, и этим, казалось, все сказано. Но ведь статья не только яркий факт писательской биографии Гоголя — она существенный момент в истории теоретической разработки проблем русского реализма на примере творчества Пушкина. Она не могла возникнуть на пустом месте, Гоголь несомненно опирался на уже существовавшую традицию.

Кто же начинал эту традицию? Как ни покажется на первый взгляд парадоксальным ответ, но он исторически верен: начинал традицию изучения реализма Пушкина сам Пушкин. Столкнувшись с растущим из года в год непониманием его новых поэтических и прозаических произведений, он вынужден был принять решение — начал обучать читателя пониманию реалистических произведений, приступил к объяснению существа своей новой художественной системы.

## 2

Активно Пушкин приступил к реализации своего намерения в 1830 году. Первого января 1830 года в первом номере «Литературной газеты» был напечатан отрывок, в составе четырех строф, из романа «Евгений Онегин». Новое десятилетие Пушкин встречал эстетическим манифестом, в котором давал поэтическую оценку своим прежним романтическим убеждениям и утверждал принцип новой художественной системы. Пушкин смело стал стихами в «свободном романе» формулировать свою новую эстетическую позицию. Решительно вторгаясь в литературный процесс и ссылаясь на свой прошлый романтический опыт, он объяснял, почему преодо-

лел романтизм, показал, как обогащает и вооружает литературу обнаружение поэзии в самой действительности. Эти четыре лирические строфы из «Путешествия Онегина» явились первым поэтическим и одновременно теоретическим изложением существа эстетической позиции зрелого Пушкина, которая позже получит определенное название как реалистическая.

Следует обратить внимание, что кардинальные, теоретически точные определения преодоленной романтической поэзии и сформировавшейся новой эстетики — эстетики, опирающейся на доверие к действительному, реальному миру, эстетики, извлекающей поэзию из обыкновенной жизни, — выражены не логически, в виде постулатов и «правил» (как, например, были написаны «Поэтическое искусство» Буало или «Эпистола о стихотворстве» Сумарокова), но в форме поэтических образов. Не логически декретированно критиковал Пушкин романтизм, но образно вскрывал его оторванность от жизни, его высокопарность. Также в образах открывалась читателю истинная красота обыкновенного — реальной русской жизни, истинная поэзия действительного, реального человека и окружающего его мира.

Первая строфа («Прекрасны вы, брега Тавриды...») погружала читателя в благоуханный мир романтической природы и романтических, возвышенных, окрашенных тоской и печалью чувств поэта. Читатель, так полюбивший автора «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана», лирических стихотворений, навеянных крымскими впечатлениями, — «Погасло дневное светило...», «Нерсида» («Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду...»), «Редеет облаков летучая гряда...», — огорчившийся вместе с критикой появлением «прозаических» описаний в «Евгении Онегине», должен был с благодарностью читать первую строфу отрывка.

И действительно, стихи эти были неожиданностью; Пушкин еще раз показал громадные возможности реализма: его способность воссоздать любой тип сознания, на этот раз романтический, передававший одновременно и миропонимание юного поэта, и особенности поэтической системы романтизма вообще. Голос любимого поэта привлекал и «улавливал» читателя, который доверчиво шел навстречу этому голосу, упивался гармонией и музыкой стиха, сопереживал с поэтом («Какой волшебною тоскою Стеснялась пламенная грудь!»),

пока вдруг не спотыкался, как о незамеченный порог, о последний стих:

Но, Муза! прошлое забудь.

Смущенного, но доверчивого читателя Пушкин вел за собой дальше, раскрывая ему тайну своей поэтической жизни: «Какие б чувства ни таились Тогда во мне — теперь их нет...» Прошлое и настоящее, тогда и теперь, — читатель должен был понять, что перед ним новый поэт, понять, как и почему он изменился. Вторая строфа («Какие б чувства ни таились Тогда во мне — теперь их нет: Они прошли иль изменились... Мир вам, тревоги прошлых лет!..») и явилась поразительным по точности художественным раскрытием и реалистическим объяснением существа идеалов и поэтики романтизма: «В ту пору мне казались нужны Пустыни, воли края жемчужны, И моря шум, и груды скал, И гордой девы идеал, И безыменные страданья...» Торжество субъективности, эстетизация действительности, не извлечение красоты из реальности, но привнесение ее в жизнь согласно канонам: томление духа, страдания, но безыменные, ибо причиной их была не реальная женщина, но отвлеченный идеал «гордой девы»... В конце строфы Пушкин, как всегда лаконично, формулирует вывод-оценку своей прошлой поэтической системы, романтизма вообще — «высокопарные мечтанья»!

Объяснив читателю прежнего Пушкина, поэт доверительно распахивает перед ним дверь в иной, ему неведомый, мир живой русской жизни: «Иные нужны мне картины: Люблю песчаный косогор...» Картина, нарисованная Пушкиным, была неожиданной: поэт демонстративно описывал обыкновенное, прозаическое, низкое с точки зрения классицизма и романтизма — русскую бедную, почти нищую деревню. Еще большим сюрпризом оказалась чудесная способность этой картины излучать поэзию, покорять удивительной, бередящей сердце и ум русского человека красотой родного края. Поэт образно утверждал новый эстетический кодекс, и читатель понимал, что доверие к действительности, к объективному миру помогало художнику видеть и изображать прекрасное в самой жизни. Описательные стихи о прозаическом в действительности становились глубоко содержательными, и, казалось бы, из простого перечня примет изображаемого мира («избушка», «две рябины», «сло-

маный забор», «перед гумном соломы кучи») выростал поэтический образ русской деревни.

Фокусом каждой из поэтических систем оказывался идеал поэта — в первом случае «гордой девы», во втором — «жены-хозяйки». Между ними — пропасть: романтический идеал уводил читателя в страну мечтаний, отрывая от почвы, лишал его духовной силы, возможности быть сознательным и активным участником бурных событий русской жизни.

Последняя строфа отрывка как бы завершала эстетический манифест Пушкина, в ней подводился итог сказанному выше. Начиналась она дерзко, — продолжая утверждать свою мысль, что для поэта нет и не может быть «низких», недостойных поэзии предметов, ибо «самый ничтожный предмет может быть изображен стихотворцем», Пушкин смело писал: «Порой дождливою намедни Я, завернув на скотный двор...» Поэт стремился привлечь читателя на свою сторону и покорял его доверительностью и искренностью рассказа. Воспоминания о творческой юности, о романтическом прошлом были окрашены в элегические тона. Пушкин как бы приглашал читателя подумать вместе с ним, поэтом, о пройденном им пути: «Таков ли был я, расцветая? Скажи, Фонтан Бахчисарая! Такие ль мысли мне на ум Навел твой бесконечный шум, Когда безмолвно пред тобою Зарему я воображал...»

На этом обрывался отрывок, опубликованный в «Литературной газете». Читателю задавались вопросы: «Таков ли был...», «Такие ль мысли...», и он должен был ответить на них, опираясь на уже приобретенный опыт освоения предыдущих строф. Пушкин не навязывал читателю своих убеждений, он создавал условия для самостоятельного вывода, веруя, что поэзия жизни действительной сама поможет читателю сделать правильный вывод. «Высокопарным мечтаньям» оказывалась противопоставленной объективная жизнь. Поэтическая картина русской деревни, которая выростала в образ народной России, она-то и должна была стать предметом поэзии, литературы, утверждал Пушкин.

В том же 1830 году была написана петербургская поэма «Домик в Коломне». В ней принципиально подробно описывались обыкновенные коломенские жители, обыкновенная окраина столицы, обыкновенные страсти Параша и гвардейца, который, для того чтобы проникнуть в дом возлюбленной и ослабить бдительность ма-

тери Параши, переоделся в женское платье и нанялся кухаркой... Поэма начиналась шутливым разговором с читателем. Поэт предупреждал, что в поэме, написанной торжественными октавами, речь пойдет не об исключительных героях, но героями станут обыкновенные жители Коломны, раскрываться будут не огненные страсти, но обыкновенная любовная история.

Пушкин продолжал «обучать» своего читателя. После «разговора» с читателем «Домика в Коломне» с той же целью был написан новый «разговор» в поэме (неоконченной) «Езерский» (1832).

Пушкин в обучении читателя понимать реалистические произведения не ограничивался только чисто поэтическими средствами. Он выступал и как критик. Им написано много рецензий и статей, посвященных явлениям современной литературы. В этих, как правило, лаконичных заметках помимо конкретного анализа рассматриваемых произведений Пушкин использовал любую возможность, чтобы высказать свои суждения о романтизме и существовании новой, утверждавшейся реалистической системы.

Среди этих статей следует выделить его рецензию на альманах «Денница» (1830). В центре рецензии оказалась опубликованная там статья критика И. Киреевского «Обозрение русской словесности 1829 года». Избрание именно этой статьи в качестве главного объекта рецензии не случайно. В своей статье И. Киреевский изложил основные моменты своей концепции развития русской поэзии за последние полвека. Критик разделил историю русской поэзии на три периода, во главе каждого стоял крупный поэт — Карамзин, Жуковский, Пушкин.

Статья И. Киреевского предоставляла Пушкину отличную возможность сформулировать в рецензии свои эстетические взгляды. Статья И. Киреевского — критика умного и тонкого — обнаружила его неспособность, при интересной характеристике поэзии Пушкина, понять и определить сущность его новой эстетической позиции. То, что не смог сделать И. Киреевский, Пушкин считал необходимым сделать сам. Для того чтобы понять программность и важность выступления Пушкина в разработке теоретических проблем русского реализма, необходимо хотя бы кратко рассказать о состоянии критики этого времени, о том, что ее волновало, о чем она писала.

Новизна пушкинских произведений привлекала внимание критики. Они не принадлежали к тем двум направлениям — классицизму и романтизму, — споры о преимуществе которых, бушевавшие в 1820-х годах, докатились до нового десятилетия. Выпадая из привычных эстетических норм, они одним фактом своего существования показывали художественную односторонность романтизма и классицизма. Возникла необходимость и потребность объяснения этого своеобразия. Мысль критиков оказалась обращенной к будущему, их волновал вопрос: что же идет на смену классицизму и романтизму?

В первом номере «Вестника Европы» за 1830 год появилась статья «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической и классической поэзии». Автор ее, Н. Надеждин, оценивая положение дел в современной литературе, приходил к выводу, что романтическая и классическая поэзия равно не имеют будущего. Понимая односторонность обоих литературных направлений, Надеждин мечтал о третьем пути, конструировал новое направление как некий синтез двух предыдущих, но не видел нового в литературе своего времени, не видел и в прошлом явлений, отличных от классицизма и романтизма.

Исторически возникала необходимость борьбы с романтизмом и его философией индивидуализма. Раньше всех ее начал Пушкин. В конце 1820-х и в начале 1830-х годов односторонность романтизма, его уязвимость, его трагизм поняли многие, в том числе и романтики — поэты и критики. Вот почему появилось требование выхода к действительности. Об этом писал и романтик Н. Полевой, считавший, что необходимо «глубокое познание человека в мире действительном», и ожесточенный испровергатель романтизма Н. Надеждин. В критике появились новые понятие и термин — «действительность», «человек в действительном мире». О стремлении поэзии к действительности писал И. Киреевский в статье «Обозрение русской словесности 1829 года».

Слово было найдено, а содержание в него вкладывалось различное. Оно зависело от идейных и философских позиций критиков. Но ни у кого из критиков этих лет оно не выражало существо новой эстетической системы. У одних действительность — это тщательно отобранные моменты «высокого» в реальной жизни самодержавного государства. Все теневые стороны общест-



венного бытия, реальные горести обыкновенного человека, как и сама судьба этого человека, объявлялись низкими, грязными, недостойными искусства. У других действительность трактовалась как антипод высокого, как средоточие всего ничтожного и пошлого, что сопровождает человека, как реабилитация корысти и цинизма, как сфера торжествующего мещанина, дельца и чиновника.

У И. Киреевского понимание действительности вытекало из его идеалистической философии. Видя «поэзию жизни» в нравственной деятельности человека, он одобрял стремление Карамзина и Жуковского к «лучшей действительности». Но их поэзии была свойственна «односторонность». Время, по мнению критика, выдвинуло новое требование — сделать еще один шаг к этой «лучшей действительности». Пушкин потому и явился представителем третьего периода, что для него характерно «стремление воплотить поэзию в действительность», что «доказывает и большую зрелость мечты поэта, и его сближение с господствующим характером века». <sup>1</sup>

Н. Надеждин еще в конце 1820-х годов требовал от искусства быть «зеркалом природы», быть верным действительности. Но эту действительность он понимал с позиций своей идеалистической эстетической системы. Действительность для него — это «доброе, светлое, мелодическое — радующее и возвышающее душу». <sup>2</sup> Потому метод художника — это «возвышенное идеализирование». Философски мотивированное недоверие к реальной действительности рождало недоверие к современной литературе. Критик оказывался неспособным понять природу художественных произведений, о которых писал, и гневно осуждал все, что не совпадало с его эстетической концепцией. Неспособность понять живое искусство ставила его в драматическое и одновременно смешное положение, когда он испровергал «Графа Нулина», «Полтаву» и «Евгения Онегина», уравнивая при этом художественный метод Пушкина с методом Булгарина.

---

<sup>1</sup> Киреевский И. Обзорение русской словесности 1829 года. — В кн.: Критика и эстетика. М., 1979, с. 63.

<sup>2</sup> Надеждин Н. Литературные опасения за будущий год. — Вестник Европы, 1828, № 22, с. 83; № 21, с. 19.

В литературе первых трех десятилетий XIX века шел бурный процесс утверждения нового художественного направления, осуществлялось обновление искусства. Но критики не замечали его, смотря на живую литературу через призму старых эстетических схем и учений. Новаторство Крылова критика не раскрывала, продолжая его рассматривать в одном ряду с Дмитриевым. Державина, несмотря на блистательно развернувшееся в 1800-е годы дарование, по старинке считали певцом «Бога» и «Фелицы». Раннее анакреонтическое творчество Батюшкова заслонило его трагические стихи о судьбе современного человека, написанные после Отечественной войны. Творчество Пушкина, начиная с «Евгения Онегина», встречали с недоумением или с осуждением.

Связано это было с тем, что русская критика в десятилетие 1825—1835 годов находилась под сильным воздействием немецкой идеалистической философии. Властителем критических умов оказался корифей новой философской школы — Шеллинг. Различным было его влияние на отдельных критиков, существовало множество толкований и интерпретаций его учения. Но именно эта «чадная атмосфера» (слова Надеждина) идеализма и мистицизма застилала свет критике и мешала ей ясно видеть и понимать реальные процессы, проходившие в русской литературе. Критика не извлекала законов эстетического развития из живого процесса литературы, из отдельных произведений, из образцов изящного, но взирала на них с высот «абсолюта», «вечной идеи», «лучшей действительности», осуждая все, что не совпадало с философской концепцией, одобряя то, что ее иллюстрировало.

Но обновление литературы неуклонно продолжалось. Писатели нового (непонятого!) направления двигались вперед, опираясь на достижения своих предшественников и современников. Батюшков и Денис Давыдов осваивали опыт Державина. Грибоедов использовал открытия Крылова. Пушкин находил нужное ему в творчестве Державина и Давыдова, Батюшкова и Крылова. Гоголь оказывался обязанным Пушкину. Так, понимание глубокого смысла художественных открытий поэтов нового направления проявляли прежде всего сами поэты. Первая оценка этих открытий проявилась в форме их художественного освоения. Но возникала категорическая необходимость непосредственного критического и теоретического освоения этого опыта,

В начале 1830-х годов новое направление, враждебное классицизму и романтизму и не понятое критикой, одерживало особо важные и крупные победы. В художественных произведениях Пушкина и Гоголя утверждался примат реальной, объективно существующей жизни над субъективными представлениями писателя, раскрывалась красота и поэзия самой жизни, действительность выступала и торжествовала в своей истине и реальности, очищенная от спекулятивных толкований идеализма. Писатели нового направления, преодолевая абстрактное понимание человека, показывали его в общественной, национальной и исторической обусловленности. Критика проходила мимо этого опыта. Именно в это время с теоретическими обобщениями и выступили сами писатели.

В спор критики, так противоречиво толковавшей и понятие «действительность», и проблему отношения поэта к действительности, счел необходимым вмешаться Пушкин. Поводом для своего выступления, как я уже упомянул, он избрал статью И. Киреевского, напечатанную в «Деннице». Она и помогала сформулировать свою позицию в споре, и связывала, поскольку критик именно его, Пушкина, объявил представителем нового (современного) этапа русской поэзии. Отсюда форма выступления — рецензия. Общий ее тон — сочувственный: Пушкин поддерживает молодого критика, подкрепляет его мнение своим авторитетом. Но это был и спор с представителем «молодой школы московских литераторов». Обходя всю философскую аргументацию автора, для которого характерно «систематическое умонастроение», Пушкин так лаконично формулирует его мысль о путях развития русской поэзии XIX века: «Признав филантропическое влияние Карамзина за характер первой эпохи литературы XIX столетия, идеализм Жуковского за средоточие второй и Пушкина, поэта действительности, за представителя третьей, автор приступает к обзору словесности прошлого года».

Высоко оценивая поэзию Пушкина, И. Киреевский не смог так же точно определить существо эстетической поэзии Пушкина, как это удалось сделать в отношении Карамзина (филантропизм) и Жуковского (идеализм). Оттого критик говорит описательно: третий период, во главе которого стоит Пушкин, характеризуется «стремлением к лучшей действительности». Пушкин выразил его сначала под светлую краскою доверчивой надежды,

потом под мрачным покровом байроновского негодования к существующему». <sup>1</sup>

Формула, появившаяся в рецензии: Пушкин — «поэт действительности», — у Киреевского отсутствует. Ее ввел сам Пушкин. При этом освободил понятие «действительность» от философского толкования Киреевского и совершенно по-новому решил проблему отношения поэта к действительности. Для критика действительность антипоэтична, «жизнь вытесняет поэзию», и потому поэт приносит поэзию в прозаическую и пошлую жизнь, «согревает ее сердечною поэзиею», преображает ее, пропуская «сквозь гармоничные струны своей лиры».

Для Пушкина же поэзия в самой жизни, в самой действительности. Пушкин, автор «Евгения Онегина», «Бориса Годунова» и «Полтавы», — поэт действительности, он открыл в истории и в современности великую и спасительную красоту, поэзию, истину. Поэт сам определил свое новаторство в литературе как умение видеть поэзию в самой действительности и воспроизводить ее во всей полноте и сложности. Так в спорах родилась формула, объективно раскрывавшая существо новой эстетической системы. Лаконизм критического определения не мешал понять ее богатого содержания — за ним стояли гениальные произведения новой системы.

Выступление с рецензией на «Обозрение...» И. Киреевского не было случайностью. Оно явилось лишь одним моментом в реализации обширного замысла Пушкина. Он считал необходимым в создавшихся условиях включить писателей, художественно ему близких, в обсуждение насущных вопросов эстетики и критики. Уровень современной критики не удовлетворял поэта. С рецензиями и статьями «Северной пчелы» и «Сына отечества», насаждавших принципы торгашеского, рыночного отношения к литературе, необходимо было решительно бороться. Эстетическая позиция старовера М. Каченовского и яркого защитника романтизма Н. Полевого требовала умного и настойчивого опровержения. Идеалистическая позиция московских «любомудров» определяла искусству задачу познания «абсолюта», утверждая, что поэт в образах пересоздает внешний мир и в «виде вещественном» представляет «идейное совершенство».

<sup>1</sup> Киреевский И. Обзорение русской словесности 1829 года. — В кн.: Критика и эстетика, с. 59.

Пушкин испытывал нужду в объяснении и утверждении принципов своей эстетической системы, в отстаивании реалистического искусства, в организации умной пропаганды произведений нового направления. Издававшаяся Дельвигом с 1830 года «Литературная газета» облегчала исполнение замысла. Главное бремя критики, по мысли Пушкина, должны были взять на себя писатели, его единомышленники. В заметке «Разговор о критике», предназначенной для «Литературной газеты», Пушкин открыто изложил свой план привлечения писателей для важного дела — «управлять общим мнением».

Этот план, по мысли Пушкина, мог быть реализован полностью «Литературной газетой». Сам поэт искал удобных случаев для выступлений, стремясь на конкретных примерах показать черты новой эстетической системы. Уже в январе 1830 года он пишет рецензию на «Юрия Милославского» Загоскина, в которой высказывает свое понимание истории и нового жанра — исторического романа. Высших результатов, по мысли Пушкина, в этом жанре добился «шотландский чародей» Вальтер Скотт. В заметке «О Ромео и Джульете» Шекспира Пушкин на примере его творчества показывает, к каким художественно совершенным результатам приводит автора доверие к жизни. Истина и красота трагедии в том, что в ней «отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, солдатами, с ее роскошным языком...».

Истинность воспроизведения жизни дополняется требованиями истинности раскрытия характеров, которые должны быть показаны в своей обусловленности реальными обстоятельствами жизни. В неоконченной статье «„О народной драме“ и драме „Марфа Посадница“», обобщая собственный опыт работы над трагедией, Пушкин пишет: дело поэта «воскресить мнувший век во всей его истине». Решительно выступая против давно изживших себя эстетических канонов классицизма, утверждавшего, что «прекрасное есть подражание изящной природе», Пушкин дает (впервые!) точное, сжато выраженное, но всеобъемлющее определение коренной черты собственного художественного метода построения характеров, доказавшего свое могущество в «Борисе Годунове» и «Евгении Онегине»: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Однако деятельность Пушкина-критика и его друзей по «Литературной газете» продолжалась всего полтора года. Только в какой-то мере замысел Пушкина реализовывался — некоторые писатели, «заслуживающие уважение и доверенность публики», включились в активную работу по «управлению общим мнением». Писатели-критики «Литературной газеты», выступая против эстетики романтизма и классицизма, отстаивали принципы народности и самобытности русской литературы. Пушкин в статьях и заметках, напечатанных в «Литературной газете» и других изданиях, касался теоретических проблем новой эстетической системы («поэзии действительности») на основе обобщения собственного опыта и опыта русских и западных художников, развивающих принципы этой новой системы. Внесение в русскую критику новых идей поднимало ее теоретический уровень, подготавливало к решению насущных задач литературного развития. Естественно, не могли не появиться последователи этих идей.

Первым был Гоголь. Новый эстетический смысл пушкинского творчества раньше всего открылся ему, как я уже об этом говорил, после прочтения трагедии «Борис Годунов». Следующим и важным этапом в познании пушкинского реализма была статья «Несколько слов о Пушкине». Пушкин, писал Гоголь, изображал внешнюю природу и людей «в совершенной истине». Но «быть верну одной истине» не так-то легко. Действительный мир многообразен и противоречив. Это величавый Кавказ и нищая деревня, «дикий горец... вольный как воля» и «судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выравок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ». Пушкин же не допускает деления на высокое и низкое, мир для него един, но сложен. Он не приукрашивает его, отбирая только «высокое», и не принижает, низводя ко всему преступному, пошлому и циничному. «Но тот и другой, — пишет Гоголь о диком горце и негодяе судье, — они оба — явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание». Мало того, художник, изображая положительное и отрицательное, высказывает свое отношение к реальным явлениям жизни. Гоголь-критик отстаивает право писателя изображать теневые стороны социальной и политической жизни России, изображать для того, чтобы

судить жизнь. Художник не только утверждает, но и отрицает. Тем самым Гоголь решительно отвергал эстетические взгляды Надеждина, призывавшего рисовать действительность только светлыми красками, осуждавшего Байрона за «злобную лютость против всего сущего».<sup>1</sup>

Ядром пушкинской эстетической концепции, пишет Гоголь, является изображение обыкновенного. Как я уже отмечал, о праве поэта изображать обыкновенное Пушкин писал в своих критических статьях и в поэтических разговорах с читателем в «Графе Нулине», «Евгении Онегине», «Домике в Коломне». Обыкновенное в критике и художественной литературе понималось в ту пору по-разному. Увлечение обыкновенным приводило к откровенному и глубокому натурализму, превращало некоторых литераторов в бездумных копиистов жизни, регистраторов случайных деталей и картин. Обыкновенное преследовали ревнители приукрашенного изображения жизни. Нападали они, в частности, на роман «Евгений Онегин», обвиняя Пушкина в пристрастии к «низким», недостойным поэзии предметам.

Необходимо было «объясниться» и высказать точку зрения «поэтов действительности». Это и сделал Гоголь. В статье «Несколько слов о Пушкине» он формулирует важнейший закон творчества своего учителя: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

Итак, к середине 1830-х годов Пушкин и Гоголь возглавили новое направление, вошедшее в историю литературы под именем «поэзии действительности». Все это, несомненно, подготавливало появление критика, который бы стал теоретиком и трубадуром этого нового направления. И он не замедлил появиться. В литературу пришел Белинский.

Белинский-критик хорошо понимал всю опасность взгляда на явления жизни и литературы через «очки» немецкой философии и неистово сопротивлялся деспотическому гнету шеллингианства. «Литературные мечтания» — первое программное выступление Белинского — сохранили следы драматической борьбы самостоятельного духа с сухой системой, отрывавшейся от реаль-

<sup>1</sup> Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 240.

ности. В этой борьбе были одержаны победы, которые сделали «Литературные мечтания» важнейшим произведением эпохи и началом новой критики, но были и поражения, которые мешали критику, еще не полностью освободившемуся от тумана шеллингианских идей, верно понимать важнейшие проблемы общественной жизни и современной эстетики.

В свое время М. Поляков писал: «Белинский в октябре 1834 года был занят критикой иррационализма Шеллинга. Его ни в какой мере не удовлетворяло шеллингианское понимание «бытия», «конечного» как эфемерной и случайной сферы». В то же время, споря с Шеллингом по ряду программных вопросов эстетики, Белинский и осваивал многие открытия. «Философия Шеллинга способствовала выработке мировоззрения Белинского тем, что приводила критика к отрицанию того или другого положения немецкого мыслителя. В самом деле, в основе воззрений Белинского лежит идеалистическое представление о мире «как дыхании единой, вечной идеи (мысли единого вечного бога), проявляющейся в бесконечных формах...»<sup>1</sup>.

Преодолению шеллингианства помогала сама жизнь и литература, учившая раскрывать красоту действительной жизни. Говоря об идейных исканиях К. Аксакова, Белинский писал: «Он давно уже стал выходить из призрачного мира Гофмана и Шиллера, знакомиться с действительностью и, в числе многих причин, особенно обязан этому здоровой и нормальной поэзии Гете».<sup>2</sup> Белинский также был многим обязан «здоровой и нормальной» поэзии и Гёте, и Пушкина, и Гоголя. Несомненно огромная отрезвляющая роль для Белинского в 1835 году произведений Пушкина и Гоголя. В научной литературе о Белинском это обстоятельство отмечается, правда в самой общей форме, и при этом совсем исключаются из предмета изучения критические работы Пушкина и Гоголя.

Н. Мордовченко, характеризуя становление реалистической концепции у Белинского, писал: «Белинский выступал в «Литературных мечтаниях» провозвестником реализма и открывал борьбу с романтическим идеализмом». «Именно он начал освобождение тогдашней кри-

---

<sup>1</sup> Поляков М. Виссарий Белинский. Личность. Идеи. Эпоха. М., 1960, с. 169, 170.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1956, т. 11, с. 366.



тики от устаревших и обветшалых воззрений и явился создателем новой эстетической теории — теории реализма». Только «поэзия жизни, поэзия действительности», утверждает Белинский, и есть «истинная и настоящая поэзия нашего времени». Пушкин своими художественными сочинениями давал Белинскому «надежную опору теории реализма».

О критических статьях Пушкина и о значении их для Белинского, о теоретических обобщениях Пушкина собственного художественного опыта ничего не говорится. Также не рассматривается и роль Гоголя в выработке Белинским концепции реализма; все дело ограничивается констатацией факта, что его художественные произведения «были надежной опорой» для критика. Правда, в «Арабесках» Гоголь выступил с рядом теоретических статей, в том числе и о Пушкине, в которой высказал важные мысли. Но, утверждает Н. Мордовченко, статья эта, действительно близкая к «теоретическим положениям Белинского», свидетельствует лишь о том, что Гоголь приблизился к Белинскому, поскольку критик хотя и читал статьи Гоголя, прежде чем писать свою статью «О русской повести и повестях г. Гоголя», но отверг их: «Однако Белинский, конечно, не случайно в своей статье о Гоголе не только прошел мимо названных выше теоретических статей Гоголя, напечатанных в «Арабесках», но даже осудил все эти статьи как компрометирующие имя писателя».<sup>1</sup>

Утверждение это сделано вопреки фактам. Белинский не осуждал «всех статей». Осуждаемые статьи перечислены критиком — статьи о Пушкине в этом перечне нет.

В работе Д. Благого «Гоголь-критик» констатируется, что в 1835 году, когда была напечатана статья «О русской повести и повестях г. Гоголя», Белинский прошел мимо гоголевских «Несколько слов о Пушкине».<sup>2</sup> А. Лаврецкий в статье о Белинском формирование теории реализма никак не связывает с критическими статьями Пушкина и Гоголя. Он полагает, что не в «Литературных мечтаниях», а в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский «намечает

<sup>1</sup> Мордовченко Н. Белинский и русская литература его времени. М. — Л., 1950, с. 25, 33, 56, 48, 58.

<sup>2</sup> Благой Д. Гоголь-критик. — В кн.: История русской критики, т. I, с. 310.

основные вехи теоретической концепции реализма». «В резком противоречии с общепринятыми в то время критериями Белинский решительно высказал и превосходно обосновал здесь ту мысль, что „чем обыкновеннее... содержание повести, слишком заинтересовывающей внимание читателя, тем больший талант со стороны автора обнаруживает она“». <sup>1</sup> Вопрос решается категорически, хотя, как мы уже видели, именно эту мысль настойчиво выдвигали и обосновывали до Белинского Пушкин и Гоголь.

Эстетическая мысль Белинского оказывается у многих наших исследователей связанной лишь с профессиональной критикой (Надеждин, Полевой, Шевырев и др.) или с различными идеалистическими концепциями немецких философов. Тем самым сложный и трудный процесс формирования Белинским теории реализма рисуется обедненно, без учета того вклада, который сделан самими писателями-реалистами. Такой подход не может не приводить к нарушению исторической перспективы.

Чаще всего вопрос о становлении реалистической концепции Белинского рассматривается вне учета значения для критика уже в 1830-е годы художественного опыта и теоретических выступлений Пушкина. Рассматривая вопрос о понимании Белинским реализма Пушкина, Б. Бурсов, например, пишет: «Реализм в творчестве Пушкина рос и креп с появлением каждого нового его произведения... Отсюда и замечательная формула Белинского: Пушкин — „поэт действительной жизни...“». <sup>2</sup> В действительности «замечательная формула Белинского: Пушкин — „поэт действительной жизни“», как мы помним, принадлежит не Белинскому, а самому Пушкину...

Неудовлетворенность современной критикой обостряла интерес Белинского к художественным произведениям и к тем немногим, но все же существовавшим критическим выступлениям писателей, Пушкина и Гоголя прежде всего. И здесь его ждали неожиданные и важные открытия. Уже в статье «О русской повести...» они помогли критику твердо встать на почву реальности, познакомиться с первыми обобщениями опыта

<sup>1</sup> Лаврецкий А. Белинский. — В кн.: История русской критики, т. 1, с. 381.

<sup>2</sup> Бурсов Б. Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., 1958, с. 58.

реалистов. В этой статье, пишет М. Поляков, идет «дальнейшая разработка теории реализма под непосредственным плодотворным влиянием художественных и теоретических произведений Гоголя». <sup>1</sup> К этому нужно добавить: и Пушкина.

Поставив перед собой задачу «определить характер» произведений Гоголя, Белинский решает ее, извлекая законы и особенности «изящного» из новых повестей молодого писателя. И тогда он оказывается способным увидеть характерные и отличительные черты этих повестей: «простоту вымысла, совершенную истину жизни, народность, оригинальность<sup>2</sup> и комическое одушевление», — понять, что «причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь — поэт, поэт жизни действительной». <sup>3</sup>

Можно ли забывать, что это объяснение творчества Гоголя, удивительное по силе постижения творческого метода молодого художника, сделано с помощью оружия, выкованного Пушкиным? Формула «поэт действительности» принадлежит Пушкину и применена им к собственному творчеству. Именно это завоевание Пушкина-критика, первым обобщившего собственный опыт, и усвоил Белинский. Оно явилось той высотой, с которой и оказалось возможным увидеть самое главное в творчестве Гоголя, что в его повестях изображается не «лучшая действительность», а объективно существующая реальность, что в них раскрыта поэзия самой жизни.

А ведь год назад представление Белинского о действительности восходило к Надеждину, и поэтому в

---

<sup>1</sup> Поляков М. Виссарион Белинский. с. 212.

<sup>2</sup> Егоров Б. Ф. обратил внимание на совпадение этих четырех критериев художественности Белинского с критериями Пушкина, сформулированных им в рукописном «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834): *простота, точность, народность, оригинальность*. «Буквальное совпадение (ведь точность — это тоже истина жизни!) заставляет предполагать, что или Пушкин и Белинский были конгеннальны, мыслили эстетически совершенно тождественно, или — это более вероятно — Белинский каким-то образом смог ознакомиться с идеями Пушкина и поддержал их» (Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского. М., 1982, с. 31). Возможно, предположение и справедливо. Но это частный случай общей тенденции — статья «О русской повести...» свидетельствует, что Белинский внимательно следил за критическими выступлениями Пушкина и осваивал и его критерии оценок реалистических произведений, и его терминологию.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1953, т. 1, с. 284.

«Литературных мечтаниях» термин «жизнь действительная» он употреблял в значении собрания «теней мутных и грязных», как сферы пошлого и спекулятивного. Оттого-то выразителем, живописателем и «философом жизни действительной» оказывался у него Булгария. Потому-то год назад Белинский и не смог увидеть у Гоголя новых «законов изящного». В «Литературных мечтаниях» критик почти прошел мимо повестей Рудого Панька. Правда, эстетическое чувство подсказывало ему, что в литературу пришел новый незаурядный талант, но существо писательской позиции, новаторство в изображении жизни Белинским не было замечено. Через год, в статье «О русской повести...», взглянув на украинские повести с пушкинской позиции, он увидел те же черты, что были свойственны повестям «Миргорода» и «Арабесок»: «Это были поэтические очерки Малороссии, очерки полные жизни... «Ночь перед Рождеством Христовым» есть целая, полная картина домашней жизни народа, его маленьких радостей, его маленьких горестей, словом, тут вся поэзия его жизни». Тут же в духе Пушкина он определяет задачу «реальной поэзии» — «извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни».<sup>1</sup>

Утверждая объективное понимание действительности, изображенной Пушкиным и Гоголем, Белинский смело вводит в критический оборот формулу, высказанную впервые Надеждиным, но наполняя ее новым, реальным и глубоко философским содержанием: «Где жизнь, там и поэзия». Тезис этот в трактовке Белинского станет краеугольным камнем создаваемой им эстетической теории реализма.

Теоретическое обоснование художественного метода нового направления выдвигало перед «поэтами действительности» и Белинским задачу его исторического обоснования, определения традиции, которую они продолжали. Для Белинского было ясно, что Гоголь не родоначальник «поэзии действительности». Его предшественником и учителем был Пушкин. Но и Пушкин опирался на близкую ему традицию. Пушкин, и Гоголь, и Белинский стремились понять те обстоятельства общественного развития, которые в какое-то определенное время породили новое понимание человека и действительности. В 1830 году, размышляя о судьбах тра-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 301, 291.

гедии, Пушкин с горечью и возмущением писал, что большинство литераторов и критиков все еще остаются «при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы всё еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе». И это, несмотря на то, писал Пушкин, что уже давно открыты иные истины, которые и сформулированы в эстетике Канта и Лессинга.

Пушкин имел в виду трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах поэзии и живописи». Отвергая эстетический кодекс классицизма, Лессинг, как писали его современники, позволял вступить поэту в сферу действительности. То обновление искусства, которое осуществлялось с середины XVIII века в ряде европейских стран, проходило под девизом вступления в сферу действительности.

Действительность и для Белинского — философская формула нового века, определившая смысл «революции в искусстве», начатой Дидро и Лессингом. Он писал в 1843 году: *«Поэзия есть творческое воспроизведение действительности, как возможности. Поэтому, чего не может быть в действительности, то ложно и в поэзии; другими словами: чего не может быть в действительности, то не может быть поэтическим»*. «Кто хочет быть поэтом на бумаге, тот прежде должен быть поэтом в душе и, по натуре своей, видеть действительность с ее поэтической стороны. Поэзия не в одних книгах: она в дыхании жизни, в чем бы ни проявлялась эта жизнь — в природе, в истории или в частном быте человека».<sup>1</sup>

Формулируя основные положения эстетики нового искусства, Белинский стремится понять историю его зарождения. Что порождает новую философию жизни? Каковы реальные исторические обстоятельства, которые сформировали идеал человека как личности? С какого момента начинает свою жизнь «истинная и настоящая поэзия нашего времени»?

Белинский не пишет истории «нового искусства». Ему важно выяснить исторические и общественные условия, определившие его рождение, установить традицию. Линия же его развития непрерывна. Связанное с жизнью, оно питалось ее соками. Исторические и социальные обстоятельства обусловили именно в Англии и именно в XVI—XVII веках рождение идеи личности. Во Франции, Германии и России это произошло поз-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1955, т. 7, с. 94.

же — в XVIII и начале XIX века, и именно к этому периоду относятся первые опыты «поэзии действительности». Давление жизни на художников огромно. Чем отзывчивее талант, тем свободнее он от условных и априорных, «математически точных законов» нормативной поэтики. Эпоха Возрождения была колыбелью «нового искусства». Творчество Шекспира, по Белинскому, стоит в начале литературного направления, утверждавшегося позже как «поэзия действительности».

Пушкин и Гоголь стоят во главе русского направления «истинной поэзии» в тридцатые годы XIX столетия. К нему же критик относит Крылова и Грибоедова, лучшие, исполненные оригинальности стихотворения Державина. Принципиальная близость творчества этих поэтов, близость в утверждении кардинальных принципов эстетической системы — народности, верности жизни — не мешала Белинскому понимать и глубокое отличие поэтов в изображении действительности, обусловленное и характером таланта и временем.

Обращение к теоретическим исканиям 1830-х годов, выяснение роли критических выступлений писателей в сложении теории реализма оказывается поучительным. Пушкина, Гоголя и Белинского отличает глубокое понимание существа эстетической концепции нового искусства. Они не искали какого-то одного, решающего признака художественного метода или их совокупности для того, чтобы определить, принадлежит ли данное произведение к новому направлению. Чужд им и имманентный подход к литературе, потому они и не выводят «поэзию действительности» из недр романтизма. «Поэзии действительности» как реалистическому искусству чужда нормативность. Она предполагает многообразие и неповторимость средств воспроизведения жизни, потому что многообразна и неповторима жизнь, исполненная неисчерпаемой поэзией.

Позже, когда писалась монографическая работа о Пушкине, Белинский сурово оценил все выступления критиков 1820—1830-х годов о поэте, выделив лишь статью Гоголя: «...таковы все толки наших аристархов о Пушкине, и хвалебные и порицательные; из них ничего не извлечешь, ничем не воспользуешься. Исключение остается только за статью Гоголя «О Пушкине» в «Арабесках», изданных в 1835 году... Об этой замечательной статье мы еще не раз вспомним в продолже-

ние нашего разбора». <sup>1</sup> Вспоминал Белинский о гоголевской статье постоянно, начиная с 1835 года, когда после ее прочтения («Арабески» вышли в свет не позднее 22 января 1835 года) он принялся писать свою статью «О русской повести...» (опубликована в «Телескопе», цензурное разрешение 1 и 21 сентября 1835 года).

Особо важным для Белинского в этой статье Гоголя было определение им народности Пушкина. Критик неоднократно цитировал это определение, объясняя с гоголевских позиций творчество и Пушкина и самого Гоголя. Более того, оно (это определение) стало основанием концепции реализма, разработанной критиком. Вот почему необходимо внимательно разобраться в глубоком содержании термина «народность Пушкина», выдвинутого и обусловленного Гоголем.

### 3

Проблема народности литературы активно обсуждалась в 1820-е годы. В заметке 1826 года «О народности в литературе» Пушкин писал: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность». Решив определить, что именно он разумеет под словом народность, Пушкин критикует тех, кто «полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории... Другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения».

В конце заметки появилась формула: «Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком». Ясно, что в данном случае Пушкин подразумевает под народностью национальность. И это было в духе времени — понятие народности долгое время ассоциировалось с понятием «национальность».

Тогда же в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин подробнее сформулировал свое понимание народности как национальности. Сопоставляя Лафонтена и Крылова, он от-

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7, с. 315—316.

мечал, что оба баснописца будут любимы своими «единоземцами», поскольку им будет понятен и близок «дух народа» — французского у Лафонтена и «дух народа» русского у Крылова.

В тридцатые годы проблема народности ставилась в критике еще обостреннее, но по-прежнему не существовало точного определения народности и понятие это совмещалось с понятием национальности. Подобная нечеткость определения сохранилась и в начале статьи Гоголя о Пушкине. Решительно подчеркивая национальность Пушкина, Гоголь идет вслед за его определением народности и пишет: «... национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа».

В то же время статья Гоголя является важнейшим моментом в дальнейшем развитии понятия народности, а точнее, в понимании главного содержания народности литературы. Гоголь впервые дает принципиально новое определение, которое включает в себя единство, синтез национального (глядеть на мир глазами национальной стихии) и демократического (глядеть глазами народа).

Итак, первая часть формулы — национальность литературы; условием ее осуществления и поэтического раскрытия является органическая способность писателя глядеть на явления мира и жизнь человека глазами национальной стихии. Каков путь писателя к этой высоте? Познание жизни народа, изучение его истории, его художественного творчества.

Проблема национальной самобытности литературы и создания русского национального характера была поставлена уже русской литературой второй половины XVIII века, особенно ярко в творчестве Фонвизина, Державина, Радищева. При этом решающую роль тогда в постижении «духа народа» играло народное творчество — песни и сказки, пословицы и притчания, былины и духовные стихи, — все многочисленные виды и жанры фольклора свидетельствовали не только о художественной одаренности народа, но и о его мощной духовной активности, его способности к творчеству, в котором полнее всего раскрывалось его национальное самосознание.

Радищев, вводя образы крепостных в свое «Путешествие из Петербурга в Москву», подчеркивал прямую связь своего идеала с идеалом народным, своей эстетики с эстетикой русской песни. Для Радищева народ



не абстрактная социальная категория (как, например, для французских просветителей или даже Руссо) — перед умственным взором его стояли русские крестьяне, его соотечественники, «пленники в отечестве своем». В «Путешествии...» была создана дорогая русскому сердцу поэтическая картина — мчится по бескрайним равнинам почтовая тройка, ямщик, лихо сидящий на облучке, поет грустную песню: «...лошади меня мчат, извозчик мой затанул песню, по обыкновению заунывную».

Но Радищев не ограничился констатацией заунывного характера народной песни и сделал глубокое извлечение из этого факта. Он нашел, как определил Герцен, «ключ к тайнствам народа», что позволило ему выдвинуть подлинно демократические требования социальных преобразований: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа».<sup>1</sup>

На традицию русской литературы, борющейся за национальную самобытность, опирались и Пушкин и Гоголь. Общеизвестен интерес Пушкина к фольклору — к народной песне и сказке прежде всего. Следовал за Пушкиным и Гоголь. В 1833 году он написал статью «О малороссийских песнях» (опубликована в сборнике «Арабески», рядом со статьей «Несколько слов о Пушкине»), в которой писатель определил свое понимание фольклора как выражение национального самосознания. Историк и писатель именно из песен узнают не только быт данного народа, но прежде всего «стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа...».

Фольклор — песня и сказка, с одной стороны, изучение жизни народа и его истории, с другой (блестящим итогом чего явилась гениальная трагедия «Борис Годунов»), — открывал Пушкину национальное самосознание, делал его способным смотреть на явления мира глазами национальной стихии. Так оказалось возможным создать национальный характер русской женщины Татьяны, сделать народность критерием оценки поведения своих героев, написать мудрые сказки, в которых

---

<sup>1</sup> Радищев А. И. Избранные сочинения. М — Л., 1952, с. 63.

запечатлелись черты русского национального характера — «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (вспомним хотя бы «Сказку о попе и его работнике Балде»).

Если первая сторона народности выражала национальное самосознание народа, то вторая — его демократическое начало. Отсюда единство формулы — писатель должен уметь глядеть на мир глазами национальной стихии, глазами народа. Национальность и демократичность, по Гоголю, составляют единство одного целого, имя которого — народность Пушкина (как уже завоеванное), народность литературы (которую еще предстояло завоевать).

Демократическое начало является как бы содержанием, смысловым ядром народности, поскольку практически именно оно обуславливает социально-конкретную оценку всех изображаемых художником явлений мира. Тем самым четко определяется идейная позиция писателя — он смотрит на все глазами народа, т. е. оценивает и в конечном счете судит всю систему общественных отношений людей, поведение человека в определенных, точно обозначенных социальных обстоятельствах.

И опять следует подчеркнуть, что именно у Пушкина увидел Гоголь демократическую оценку изображаемых событий и характеров, творчество Пушкина подсказало ему так нужное литературе истинное определение народности. Белинский счел нужным подчеркнуть, что характер отношений Гоголя с Пушкиным определяется именно тем, что Гоголь освоил великие открытия Пушкина. Эта способность Пушкина — смотреть на явления русской жизни глазами народа — с особой наглядностью проступила для Гоголя в «Истории Пугачева». Взгляд Пушкина на поступки, действия, жизнь народного вождя был предопределен народным пониманием жизни и судьбы народного заступника.

Обобщая художественный опыт Пушкина, формулируя пушкинское понимание народности, Гоголь тем самым определял основы и своей эстетики. С новых позиций и писались им повести, собранные в сборниках «Миргород» и «Арабески».

Попробуем на конкретном примере выяснить, как сказывается на характере повествования, на оценке событий авторская позиция, позиция писателя, смотрящего на мир глазами национальной стихии. Разумно

прежде всего обратиться к повести на историческую тему — к «Тарасу Бульбе».

Исследователи давно и довольно подробно объясняли, какими конкретными историческими источниками пользовался Гоголь при написании «Тараса Бульбы». Он знал многие летописи, с особым вниманием читал рукописную «Историю руссов» (в то время считалось, что ее автором был архиепископ Белорусский Георгий Конисский), знаком был с «Описанием Украины» Боплана (издана в Петербурге в 1832 году) и другими работами.

Но главным источником были народные украинские песни на исторические темы. Гоголь познакомился с книгой «Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем» (М., 1827), и особенно тщательно изучал сборник, подготовленный И. И. Срезневским, «Запорожская старина» (Харьков, 1833). Непосредственное воздействие на концепцию некоторых сюжетных мотивов и поэтику повести «Тарас Бульба» и оказал этот сборник. В письме от 6 марта 1834 года И. И. Срезневскому Гоголь благодарит ученого за издание песен, которые помогли ему в работе: «Где выкопали вы столько сокровищ? Все думы, и особенно повести бандуристов, ослепительно хороши. Из них только пять были мне известны прежде, прочие были для меня все — новость! Я к нашим летописям охладел, напрасно сияясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать».

Так нужное для повести и «отыскалось» в песнях. В статье «О малороссийских песнях» (1834) Гоголь, рассматривая «Запорожскую старину», высказал свой взгляд на значение песен для писателя, пишущего об исторической жизни народа. О своей любви к народным песням Гоголь писал в письмах друзьям: «Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями!»

В песнях — «живых летописях» — и находил Гоголь народный взгляд на события, на жизнь, на поведение казаков, их мораль, их чувства, — в них запечатлелось национальное самосознание. Песни — «это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа». Но главное, песни запечатлели достоинство личности, мужество и радость духа свободных казаков. Везде в песнях «дышит эта широкая воля козацкой жизни. Везде видна та сила, радость, могущество, с какою козак бросает тишину и

беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв, опасностей и разгульного пиршества с товарищами».

Что же это были за битвы, исполненные поэзии? В песнях запечатлена эпоха угнетения Украины иноземцами, и «натиски насилій и непреодолимых вечных препятствий не давали ему (народу Украины. — Г. М.) ни на минуту уснуть». Угнетение Украины вызвало отпор нации в лице вольных казаков, собранных в «ватаги гульливых рыцарей набегов». Рыцарями набегов были и запорожцы — их и изображал Гоголь в «Тарасе Бульбе». Известие о расправе иноземцев над гетманом вызвало протест — казаки собираются в поход за веру христианскую, оскорбленную врагами, за обычаи, погрязшие захватчиками.

Каковы убеждения казаков, отправляющихся в поход? «На то и живет человек, чтобы защищать веру и обычаи». Уходит Тарас со своим отрядом. Кошевой, прощаясь, обещает: «Если же вы поляжете и примете честную смерть, то мы поведаем, чтобы знала вся Украина, да и другие земли, что были такие молодцы, которые и веру Христову знали оборонять, да и товарищество уважали».

Война за веру христианскую, за поруганные права разрасталась. Вот как об этом пишет Гоголь в повести: «След Тарасов отыскался. Тридцать тысяч казацкого войска показалось на границах Украины. Это уже не был какой-нибудь отряд, выступавший для добычи или своей отдельной цели: это было дело общее. Это целая нация, которой терпение уже переполнилось, поднялась мстить за оскорбленные права свои, за униженную религию свою и обычаи, за вероломные убийства гетьманов своих и полковников...»

Война казаков, описанная Гоголем в повести, — это война нации, «общее дело» всех, объединенных мщением за оскорбленные обычаев своих, униженную религию. Именно так и трактовалась борьба казаков с иноземными поработителями в народных песнях. Изображая события этой национальной войны в соответствии с запечатленным в народных песнях «духом века», Гоголь был верен «истине» песен — «этой народной истории», потому что смотрел на события изображаемой эпохи глазами своей национальной стихии.

Та же верность «истине» песенной версии истории освобождала Гоголя от достоверности и документаль-

ности описываемой жизни и битв казаков, как того требовала историческая наука, художественный историзм. Гоголь писал: «Историк не должен искать в них (песнях. — Г. М.) показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции...»

Не искал этой точности и Гоголь, автор «Тараса Бульбы». Реальные исторические события (о которых рассказывалось и в песнях) используются в нужном писателю порядке, переносятся из одного века в другой, и вообще вопрос об историческом времени Гоголем снят совсем. В повести он изображает песенное время, в широком народном духе предстает и понимание «минувшего века».

Понимание и передача «духа» минувшего века обусловлены познанием песен и освоением народно-поэтического представления об истории. Открытая истина воплощалась в художественных образах, подсказанных поэтикой народных песен. Этим и достигается эпический размах повествования и изображения героического начала в жизни нации, раскрытие высокого и прекрасного в поведении человека и народа, в осознании цели жизни, любви к отечеству и товариществу.

Эта же народность определила и поэтику повести. Народные песни прославляли подвиг казаков, лучшей части нации, героев смертельной борьбы за отчизну и веру. В них выражен эмоциональный характер восприятия битв и подвигов, побед и смерти героев. Эта эмоциональность обусловила тон и краски изображаемых событий, выбор слов и образов при раскрытии поведения человека и его отношения к окружающему миру.

Главная тональность песен, по Гоголю, — восторженная оценка народных характеров, героев, их поступков, преклонение перед той «силой, радостью, могуществом», «с какою козак бросает тишину и беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв...». Для казака «узы братства» «выше всего, сильнее любви». Песня, по Гоголю, обнажала и поэтику изображения смерти казаков-героев. Он так воссоздавал песенный образ смерти народного героя: «...умирающий козак лежит среди этой свежести девственной природы и собирает все силы, чтобы не умереть, не взглянув еще раз на своих товарищей».

Именно так и описывает смерть своих героев Гоголь, принципы и тональность песни формулируют его стиль. Напомню некоторые эпизоды. Смерть Тараса,

уже в редакции «Миргорода», песенно-поэтична. Привязанный к бревну, с пробитой гвоздем рукой, избиваемый, Тарас кричал своим товарищам: «Прощайте, паны-братья, товарищи!.. вспоминайте иной час обо мне! Об участи же моей не заботьтесь! я знаю свою участь: я знаю, что меня заживо разнимут по кускам... Будьте здоровы, паны-братья, товарищи!»

Во второй редакции (в 1841 году) повести еще большее место заняли сцены сражений казаков с иноземными захватчиками, финалом каждой из них оказывалась смерть казака-героя.

Вот как описывается смерть Мусия Шило: «Пошатнулся Шило и почувал, что рана была смертельна. Упал он, наложил руку на свою рану и сказал, обратившись к товарищам: «Прощайте, паны братья, товарищи! Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!» И зажмурил ослабшие свои очи, и вынеслась козацкая душа из сурового тела».

Смерть Степана Гуска: «Не успели оглянуться казаки, как уже увидели Степана Гуску, поднятого на четыре копыя. Только и успел сказать бедняк: „Пусть же пропадут все враги и ликует вечные веки Русская земля!“»

Смерть Кукубенко: «Повел Кукубенко вокруг себя очами и проговорил: „Благодарю бога, что довелось мне умереть при глазах ваших, товарищи! Пусть же после нас живут еще лучше, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!“».

Характерен этот чисто песенный повтор формулы прощания казаков с жизнью: «Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля!», «Пусть... ликует вечные веки Русская земля!», «Пусть... красуется вечно любимая Христом Русская земля».

Это не речь индивидуально-неповторимой личности казака Шило, или Гуска, или Кукубенко, но слова сынов Украины, исполнивших долг перед отчизной и в предсмертный час посылающих свой последний привет любимой русской земле. Так видит и так слышит своих героев героическая нация, а ее глазами и смотрит на мир писатель Гоголь.

Описания природы осуществляются также по поэтическому канону песен. В статье о песнях Гоголь так понимает этот канон: «Природа у них едва только сколь-

зит в куплете; но тем не менее черты ее так новы, тонки, резки, что представляют весь предмет: впрочем, к ним прибегают для того только, чтобы сильнее выразить чувства души...»

А чувства эти возвышенно-прекрасны, как прекрасна суровая жизнь вольного казака. И природа предстает в эмоциональном ореоле, — это природа южных степей, Сечи, места жизни, «поэзии битв» и смерти казаков на глазах товарищей. Эта песенная природа, по Гоголю, выглядит так: «Сверкает Черное море; вся чудесная, неизмеримая степь от Тамана до Дуная — дикий океан цветов колышится одним налетом ветра; в беспредельной глубине неба тонут лебеди и журавли...»

А вот как уже от себя рисует природу в повести Гоголь: Тарас Бульба везет своих сыновей в Сечь, они накануне новой жизни, и под стать их чувствам природа: «Степь чем далее, тем становилась прекраснее. Тогда весь Юг, все то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря, было зеленою девственною пустынею... Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов...»

Освоение национального взгляда на исторические события, природу, поведение казаков не делает авторскую позицию пассивной. Субъективность автора понижает каждое «объективное» описание, мы чувствуем, что автор говорит о том, что бесконечно близко и дорого ему. Иногда в этом возвышенно-песенном повествовании вдруг начинает звучать открыто голос автора, он как бы выходит вперед и естественно продолжает рассказ уже непосредственно от себя.

Вот как, например, строится описание степи, по которой едут в Сечь Тарас с сыновьями: «Крик двигавшейся в стороне тучи диких гусей отдавался, бог знает, в каком дальнем озере. Из травы подымалась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха». В это безличное описание начинает, сначала почти незаметно, вторгаться автор. Появляется как бы наблюдатель, своими глазами видящий все происходящее в степи: «Вон она (чайка. — Г. М.) пропала в вышине и только мелькает одною черною точкою. Вон она перевернулась крылами и блеснула перед солнцем». И тут волна восторга подняла автора над созерцательным текстом наблюдателя, и, более не сдерживая себя,

он высказал свои чувства, свои эмоции: «Чорт вас возьми, степи, как вы хороши!»

Подобное вторжение является важным стилистическим индикатором всей повести — они появляются в моменты напряженного развития сюжета. Вот сцена приезда Тараса и его сыновей в Сечь. После объективного описания Сечи («Небольшой вал и засека, не хранимые решительно никем...»), неожиданно экзотического поведения казаков («Несколько дюжих запорожцев, лежавших с трубками в зубах на самой дороге...») мы вновь наблюдаем вторжение автора. Читатель должен узнать, что такое Сечь, испытать потрясение оттого, что прикоснулся к этой народной святыне, то потрясение, которое испытал автор. Эмоциональное переживание автора захватывает читателя, заставляет его сопереживать сочинителю: «Так вот Сеча! Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы! Вот откуда разливается воля и козачество на всю Украину!»

Так естественно происходит слияние авторской субъективности с общенациональной, народно-песенной оценкой событий, природы, людей; автор не только смотрит на мир глазами своей национальной стихии, но и эта стихия выражает себя через личность писателя. Слиянность и составляет неповторимо гоголевскую поэтическую структуру повести «Тарас Бульба», ее стилистическую пронзительную новизну и очарование, ее глубокую оригинальность и эмоциональную силу.

Анализ повести убеждает, что и ее содержание, и ее стилистика, и авторское понимание изображаемой исторической эпохи обусловлены и обоснованы тем, что Гоголь смотрит на народный мир глазами национальной стихии. Так выявлялась народность этого произведения. Но выше говорилось, что формула Гоголя представляет единство, синтез двух начал — национального и демократического. Гоголь-художник в пору, когда Гоголь-критик высказал «истинное определение» народности, не смог в своем творчестве реализовать народность в синтезе двух начал. Так получилось, что в повестях 1834 года народность выявляла себя не в единстве, но раздельно. В повести «Тарас Бульба» торжествовала народность-национальность. А в ранее написанной «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», открыто выявлена позиция автора, смотревшего на изображаемый мир миргород-



ских помещиков глазами народа, судившего своих героев с демократических позиций.

Разделение двуединого начала народности на отдельные ее элементы наносило урон исторической правде. В повести «Тарас Бульба» урон проявился прежде всего в идеализации общественных отношений и Украины и Сечи, в замалчивании бывшего в ту эпоху социального расслоения внутри казачества. Расслоение это в реальной жизни существовало, но о нем ничего не говорилось в песнях, и Гоголь отказался от самостоятельного анализа народной жизни.

Односторонность трактовки народности как национальности привела Гоголя не просто к идеализации старины, но и к созданию утопии. Запорожская Сечь выступает у него некоей утопической системой народного государственного устройства. Пушкин первым увидел порочность концепции об утопии. Он не мог не сказать Гоголю о своем решительном расхождении с его трактовкой «братских», «товарищеских» отношений в Сечи. Вот почему издание «Арабесок» и «Миргорода» поставило Пушкина в очень трудное положение. С одной стороны, его молодой единомышленник выступил с прекрасными произведениями. В «Арабесках» была напечатана статья «Несколько слов о Пушкине», в которой Гоголь, открыто продолжая дело, начатое Пушкиным, объяснял читателям, критикам и писателям существование новой, гениальной пушкинской эстетики. Повесть «Невский проспект» наглядно свидетельствовала, что молодой писатель идет вслед за Пушкиным в изображении и понимании Петербурга как столицы Российской империи. И в то же время была опубликована повесть «Записки сумасшедшего», открыто спорившая с запрещенной пушкинской поэмой «Медный всадник». Многие в «Тарасе Бульбе» вызывало у Пушкина возмущение.

1835 год стал своеобразным рубежом в отношениях Гоголя с Пушкиным. Своеобразие его состояло в том, что Гоголь двумя сборниками одновременно демонстрировал и свою близость к Пушкину, глубокое понимание его творчества, и свое расхождение с учителем. Пушкин вынужден был считаться с данным фактом. Углубляя свои связи с Гоголем (беседы о будущей комедии «Ревизор», приглашение активно участвовать в журнале «Современник» и т. д.), он в 1836 году счел необходимым, так же как и Гоголь — деликатно и так-

тично, печатно высказать свою позицию. Этот эпизод будет подробно исследован в седьмой главе данной книги.

Сейчас же необходимо для полного выяснения гоголевского понимания народности рассмотреть «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Именно здесь впервые проявилась активность автора, его вторжение в повествование, в ситуации, когда он глядит на жизнь помещиков глазами народа и выступает как беспощадный судья несправедливого и абсурдного крепостнического режима.

#### 4

Перед каждым читателем «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» встает вопрос, от решения которого зависит понимание произведения, — от чьего имени ведется рассказ, написанный от первого лица: от имени автора или рассказчика? В «Повести...» открыто сатирически описываются и Миргород, и ссора, и ее участники, миргородские помещики Иван Иванович и Иван Никифорович. Повествователь выступает откровенным панегиристом своих героев. Как же осуществляется сатирический замысел? Какова позиция автора?

Белинский считал, что все дело в «гуморе», «это гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в котором автор как бы прикидывается простачком. Г. 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».<sup>1</sup>

Своеобразное развитие эта мысль получила в книге В. В. Гиппиуса. Он тоже считает, что в «Повести...» нет рассказчика, «свою авторскую роль» Гоголь сводит к роли комического комментатора, который стоит у рампы и показывает пальцем на смешное и хохочет со зрителем». Естественно, из этого делается вывод — «Повесть...» лишена сатиры, ее стихия — комизм. «Комизм повести не в одних фигурах и сценах, но и в динамике

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 298.

действия». Автор все время стремится смешить читателя, комический характер рассказа «все время подогревается авторским вмешательством: автор не только, перемигиваясь с читателем, острит над происходящим, например над тем, как Агафья Федосеевна хватается Ивана Никифоровича за нос, — но иногда и сам от себя смешит читателя (хотя бы восклицанием о „прекрасной луже“)».

Вся «Повесть...» рассматривается под этим углом зрения — создание автором комических ситуаций. Вот что, например, пишется о страшной сцене разговора Ивана Ивановича с нищей старухой, просящей милостыни у входа в церковь: «Отдельные сцены все рассчитаны на впечатление внешнего комизма. В разговоре Ивана Ивановича с нищей старухой Гоголь прямо повторяет вертепный диалог запорожца и цыганки».<sup>1</sup> Запомним трактовку этой сцены — я еще вернусь к ней.

Внимательное чтение «Повести...» не подтверждает выводов исследователя — они не извлекаются из художественного текста, но привносятся туда. Исторически важнейшая теоретическая проблема, связанная с развитием и демократизацией прозы, — авторская позиция и формы ее проявления, рассказчик и автор — не получила в книге В. Гиппиуса освещения.

Все эти вопросы-начали активно рассматриваться и изучаться в тридцатые и сороковые годы. В частности, ими занимался Г. А. Гуковский. На широком европейском и русском материале ученый показывал, как в новых условиях (после крушения классицизма) выдвинулась в XVIII веке идея личности и стала основой нового искусства; тем самым весь мир предстал в искусстве как воспринимаемый личностью, т. е. личностью автора. Так возникала проблема достоверности изображаемого. Если автор настаивает, что изображаемые люди и события — не выдумка, не анекдот, а реальность, то он должен объяснить читателю, откуда он знает, что происходило с его героями, откуда ему известны их поступки, думы и чувства. Ведущим жанром прозы был роман, и он тогда приобретал форму либо мемуара, либо романа в письмах. Автор прятался за мемуариста или авторов писем — они отвечали за достоверность, описывали то, что видели, что переживали.

В последующем, особенно с развитием реализма,

---

<sup>1</sup> Василий Гиппиус. Гоголь, с. 81, 80, 79, 80.

возникла задача преодоления авторского субъективизма (мемуарист, автор писем). К моменту появления в прозе Пушкина и Гоголя традиционными были формы романа или рассказа мемуарного типа и повествования от лица самого автора, что особенно характерно для романтической прозы. Оттого «для прозы 20—30-х годов типична сказовая манера, при которой автор — мечтатель-поэт, или светский остролов-рассказчик, или иной, например какой-нибудь толстый мудрый и прямой старик, имеющий даже имя, не совпадающее с реальным именем автора, но всегда личность, индивидуальность, «роль», — как бы разговаривает с читателем и несет ответственность и за отбор фактов и за освещение их именно как данное лицо».<sup>1</sup>

Пушкин сохраняет сказовый принцип, но усложняет его, преодолевая индивидуализм как точку зрения на мир. Рассказчик «Повестей Белкина» не только Белкин, он передает случившееся со слов свидетелей происшествий — офицера, барышни, приказчика, чиновника. Рассказу придается документальность, скрещивается несколько точек зрения и тем самым достигается объективность рассказа, образ рассказчика становится в реалистическом произведении типическим. Так по-новому решалась проблема рассказчика. «Повествователь — это не только более или менее конкретный образ, присутствующий вообще всегда в каждом литературном произведении, но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая и попросту географическая, так как невозможно описывать ниоткуда и не может быть описание без описателя».<sup>2</sup>

Гоголь шел вслед за Пушкиным в преодолении индивидуализма как точки зрения на мир. В «Миргороде» появляется несколько рассказчиков и каждый из них не только индивидуальный образ, но и «обобщенный представитель» иного мира, чем тот, что изображен в повестях «Вий» или «Старосветские помещики». Наибольшее прояснение этого принципа достигнуто в «Повести...», написанной «в остро подчеркнутой сказовой манере. С первых же строк ее и далее через весь ее текст проходит стилистически доведенное до гротеска

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 208—209.

<sup>2</sup> Там же, с. 200.

«я» рассказчика...» При этом рассказчик «сам является не только носителем рассказа, но и объектом изображения или, более того, сатиры, и сатиры весьма серьезной. Он нимало не противостоит своим героям, как и всей среде, их окружающей, пошлейшей, презренной среде, доводящей человека до постыдной «земности». Он сам — плоть от плоти этой среды. Он — один из всей этой компании миргородских пошляков, один из Иванов Ивановичей, Никифоровичей и еще Ивановичей, изображенных в повести. Он — так сказать, субъект изложения — полностью слит с объектом его».

Но рассказчик этот не есть определенная личность, не индивидуализированный образ, хотя мы многое узнаем о его духовно убогом мире. Этот «рассказчик, очень конкретизированный стилистически, предстает перед читателем как бы в виде духовной сущности того круга явлений действительности, который изображается, в виде голоса той коллективной пошлости, которая описана в повести».<sup>1</sup>

В современной литературе о Гоголе и утвердилась мысль, что повествование в «Повести...» ведет рассказчик, принадлежащий к той же среде, что и его герои. Но, разумеется, в трудах различных ученых существуют нюансы в трактовке этого рассказчика: то он характеризуется как «наивный и простодушный» дворянин Миргорода, то как воинствующий пошляк миргородского общества.

В то же время многие вопросы оставались неосвещенными. Первый и важный: зачем Гоголю нужен был именно такой рассказчик, рассказчик, влюбленный в то общество и тех людей, которых ненавидит Гоголь? Ведь носитель речи в повествовании — это точка зрения на излагаемое. Как же соотносится точка зрения Автора-Гоголя с точкой зрения рассказчика — панегириста мира пошлости? Исследователи в той или иной мере придерживаются той точки зрения, что сатирический смысл повести в саморазоблачении этого ничтожного мира, достигаемого тем, что этот мир выдвинул из своей среды рассказчика, упоенного образом жизни миргородских господ.

Нерешенность вопроса о характере взаимоотношений Автора-Гоголя и рассказчика, о форме выявления точки зрения Автора на изображенные в «Повести...»

---

<sup>1</sup> Гукковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 219—220.

события и жизнь помещиков Ив́анов мешает пониманию ее идейного содержания. А эта нерешенность обусловлена тем, что проблемы эти рассматриваются без всякой связи с народностью Гоголя. Проблема народности Гоголя в этой повести (и других, изданных в 1835 году) даже не ставится. А ведь уже Белинский писал о народности Гоголя...

Попробуем подойти к «Повести...» с учетом того обстоятельства, что она написана с позиций усвоенной пушкинской народности.

Давно уже выяснено, что сюжет «Повести...» — история тяжбы двух помещиков — был еще с юности известен Гоголю и по личным впечатлениям (например, тяжба дедушки писателя, И. М. Косяровского, ходом которой Гоголь интересовался еще в 1829 году), и по различным бытовым рассказам, и по литературным источникам, прежде всего по роману В. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825).

«Повесть...» была написана Гоголем в конце 1833 года. Гоголя не смущали — и это программно важно — известность сюжета и его литературная интерпретация (В. Нарезный), ибо он знал, что в его изложении старый сюжет обретет новый смысл и получит новое звучание. Чем же эта новизна будет обеспечена? Ответ категоричен и ясен — точкой зрения писателя! Гоголь отлично понимал, что именно его точка зрения на тяжбу помещиков будет носить глубоко оригинальный характер.

Какая же это точка зрения? В первой публикации «Повести...» в альманахе Смирдина «Новоселье» весной 1834 года в подзаголовке было сказано: «Одна из неизданных былей пасечника рудого Панька». Это было прямым указанием на точку зрения писателя — пасечник рудый Панько выражал народную точку зрения на жизнь, так ярко и красноречиво изложенную в единственном сочинении пасечника — его предисловии к «Вечерам на хуторе близ Диканьки».

Через год, печатая «Повесть...» в сборнике «Миргород», Гоголь отказался от намерения «спрятаться» за авторитет литератора-пасечника. Идейно-эстетическая позиция Гоголя в конце 1834 года сложилась окончательно, и никакой пасечник ему уже не был нужен. Анализируя творчество Пушкина, Гоголь понял, что главная обязанность, долг писателя, его ответственность перед народом и Россией в том, чтобы он смотрел на

окружающую писателя жизнь глазами своей национальной стихии и глазами народа.

Жизнь помещиков требовала от писателя, чтобы он смотрел на нее глазами народа, т. е. глазами трудящейся, крепостной массы. Повторяю, этого требовал объект изображения — жизнь помещиков, их реальные интересы, их быт, наконец, характерное явление их быта — тяжбы, изображенные уже в литературе. Вся совокупность многообразных реальных фактов свидетельствовала о нелепости, бессмысленности, более того — абсурдности их существования. Этот мотив — жизнь существователей, которые «задавили корою своей земности, ничтожного самодоволия высокое назначение человека», — волновал Гоголя еще в годы обучения в Нежинском лицее.

Сейчас Гоголь ставил перед собой вопрос иного масштаба: что превращает человека в существователя, в бездуховного пошляка и ничтожество? Жизненный опыт, освоение реализма Пушкина помогали искать объяснения в социальных обстоятельствах их бытия. Социальный порядок — крепостничество — силой закона принуждал их к паразитической жизни, освобождал их от деятельности, труда, высоких помыслов и идеалов. (В позже написанной повести «Тарас Бульба» будет показано, что прадеды современных помещиков Иванов жили иной, высокой и прекрасной жизнью.)

В «Вечерах...» герой Гоголя из народа, мужики. Они жили осмысленной и поэтической жизнью, основой которой был труд. И только помещик Шпонька был духовно скуден, беден и безличен. Этот опыт построения характеров создавал возможность дальнейшего движения, когда Гоголь овладел реализмом и открытиями Пушкина. Отрицательное, лично гоголевское отношение к паразитизму сливалось сейчас с точкой зрения народа — трудящейся массы — на жизнь своих господ. Для народа эта жизнь не только бессмысленна, нелепа и смешна, но и преступна. Потому Гоголь понимал, что нельзя только констатировать, только смеяться — изображение должно быть осуждением. И этот суд от имени народа (народ не мог не осуждать своих господ) осуществлял писатель, смотрящий на помещичью жизнь глазами народа.

Величие Гоголя-художника сказалось здесь и в утверждении совершенно новой функции традиционного в литературе образа рассказчика, — им был сделан ле-

топи́сец миргородских событий, человек той же среды, к которой принадлежали Иван Иванович и Иван Никифорович, близкой им по духу. Он предельно искренен в своих эмоциях, ибо глубоко верит, что поведение, быт, поступки и идеалы его героев — прекрасны, достойны восхищения и описания. Гоголевский рассказчик самостоятелен в своих суждениях, его искренняя позиция художественно оправдана. И это было первой победой Гоголя.

Но главное открытие Гоголя состояло в том, что именно этого рассказчика он и сделал проводником своей авторской точки зрения. Как же это делалось? Сгущением восторгов в обнажении циничных основ искренности, искренности воинствующей — никогда не оправдающей или хотя бы оправдывающей, но всегда превозносящей все нелепости, дикости, глупости и негодяйство поведения Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Гоголевский рассказчик-пошляк художественно достоверно создает апофеоз пошлой жизни. Апофеоз абсурда оборачивался убийственной сатирой, сатира беспощадно судила не столько Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, сколько тот социальный строй, который их породил и низвел до полуживотного состояния.

Абсурд начинается с жанра повествования. Рассказ вызван событием — двое друзей поссорились и завели тяжбу, — которое переполошило весь Миргород. История жизни таких «прекрасных людей», как Иван Иванович и Иван Никифорович, и должна была определить особое содержание повести, главный смысл которого выносится в торжественное заглавие — «Повесть о том...». Ничтожный случай возводился в ранг исторического события. Отсюда псевдозначительное название глав (например, «Глава вторая, из которой можно узнать, чего захотелось Ивану Ивановичу, о чем происходил разговор между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем и чем он окончился»); скрупулезный перечень ничтожнейших происшествий (как ночью Иван Иванович подпиливал столбы, на которых стоял сарай Ивана Никифоровича, как бурая свинья Ивана Ивановича забралась в суд и утащила жалобу Ивана Никифоровича); серьезность тона в изложении глупейших поступков приятелей и властей, которые старались их примирить (история примирения на ассамблее, требование городничего арестовать бурую свинью и т. д.).



Восторженность и влюбленность в своих героев и в миргородский уклад жизни определили приподнятый, торжественный стиль повести. Сгущая эмоции и восторги рассказчика, Гоголь «помогал» ему гиперболизировать изображаемые события. Гиперболизирование увеличивало в миллион раз мелкое и ничтожное в жизни Ивана, а чем большим было увеличение, тем яснее проступала и обнаруживала себя внутренняя сущность явлений. Пошлость оказывалась под стеклом мощного микроскопа.

Гоголь заставлял читателя смотреть сквозь это увеличительное стекло и открывать не только пошлость, глупость, идиотизм героев, но и их подлость, их негодяйство. Тем самым Гоголь делает читателя соучастником суда над теми, кто именует себя благородным сословием. В повествование вводится документ («позов») — жалоба Ивана Ивановича на Ивана Никифоровича. Но в объяснении сути оскорбления Гоголь «заставляет» рассказчика сгустить и факты, и эмоции. И тогда Иван Иванович пускается в пространное объяснение, почему его нельзя называть «гусаком»:

«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».

Свой метод Гоголь обнажает с первых страниц — рассказчик, знакомя читателя со своим героем, не в силах сдержать своего восхищения и сочиняет ему гимн, рефреном которого будет восклицание: «Прекрасный человек Иван Иванович!» Начинается рассказ с описания его бекешы: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты пропасть, какие смушки! низы с морозом!.. Прекрасный человек Иван Иванович!»

Потом описывается дом и сад: «Какой у него дом в Миргороде!.. Какие у него яблони и груши под самыми окнами!» И опять рефрен: «Прекрасный человек Иван Иванович!» Далее говорится о привычках Ивана Ивановича: «Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни. Это его любимое кушанье. Как только отобедает и выйдет в одной рубашке под навес, сейчас

приказывает Гапке принести две дыни. И уже сам разрезает, соберет семена в особую бумажку и начнет кушать. Потом велит Гапке принести чернильницу и сам, собственной рукою, сделает надпись над бумажкою с семенами: сия дыня съедена такого-то числа».

Чем больше восхищается своим героем рассказчик, тем отчетливее для читателя проступают пошлость и духовное убожество Ивана Ивановича. Но рассказчик не может остановиться в своих похвалах и сообщает, что Иван Иванович отличный христианин. При этом он ссылается на авторитет протопопы отца Петра из Коллиберды, который «всегда говорит, что он никого не знает, кто бы так исполнял долг христианский и умел жить, как Иван Иванович». Эта похвала героя из чужих уст вдохновила рассказчика на своеобразное лирическое отступление:

«Боже, как летит время! уже тогда прошло более десяти лет, как он овдовел. Детей у него не было. У Гапки есть дети и бегают часто по двору. Иван Иванович всегда дает каждому из них или по бублику, или по кусочку дыни, или грушу. Гапка у него носит ключи от комор и погребов; от большого же сундука, что стоит в его спальне, и от средней коморы ключ Иван Иванович держит у себя и не любит никого туда пускать. Гапка, девка здоровая, ходит в *запаске*, с свежими икрами и щеками».

И вновь между строк этого гимна Ивану Ивановичу и лирического отступления проступает тайнопись авторской позиции — читатель открывает для себя новые стороны миргородского дворянина. Нет, он не только пошл, глуп и духовно нищ, — он развратен и подл. А гимн Перерепенко все продолжается, и читатель, постигнувший тайнопись Гоголя, делает новые открытия. Писатель «всего-то» подсказал рассказчику композиционный сдвиг его похвалы: сразу же после слов «Гапка, девка здоровая... с свежими икрами и щеками» следует:

«А какой богомольный человек Иван Иванович! Каждый воскресный день надевает он бекешу и идет в церковь», поет на крылосе, а после окончания службы обходит нищих, к чему «побуждала его природная доброта». Эта доброта и демонстрируется в диалоге с нищей, «искалеченной бабой».

«„Откуда ты, бедная?“ — „Я, паночку, из хутора пришла: третий день, как не пила, не ела, выгнали меня

собственные дети". — „Бедная головушка, чего ж ты пришла сюда?" — „А так, паночку, милостыни просить, не даст ли кто-нибудь хоть на хлеб". — „Гм! что ж, тебе разве хочется хлеба?" — обыкновенно спрашивал Иван Иванович. „Как не хотеть! голодна как собака". — „Гм! — отвечал обыкновенно Иван Иванович. — Так тебе, может, и мяса хочется?" — „Да всё, что милость ваша даст, всем буду довольна" — „Гм! разве мясо лучше хлеба?" — „Где уж голодному разбирать. Всё, что пожалуете, всё хорошо". При этом старуха обыкновенно протягивала руку. „Ну, ступай же с богом, — говорил Иван Иванович. — Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!" — и обратившись с такими расспросами к другому, к третьему, наконец возвращается домой, или заходит выпить рюмку водки к соседу Ивану Никифоровичу, или к судье, или к городничему».

Прекрасный человек Иван Иванович! — так думает, так говорит рассказчик. Но читатель, наученный Гоголем открывать скрытую за словами суть миргородского дворянина, с гневом и возмущением воскликнет: мерзавец — вот кто этот Иван Иванович! Только негодяй может находить удовольствие в этой гнусной забаве — из «милости» издеваться над старыми, бездомными, сирыми и нищими женщинами!

А ведь речь идет именно не о единичном случае, а о постоянной и любимой забаве Ивана Ивановича! Гоголь «подсказал» рассказчику всего-то одно слово. Не заметив ловушки, он свободно использовал его. Слово это — *обыкновенно*. Оно передавало многократность подобных действий: выходя из церкви, Иван Иванович разыгрывал из себя милостивца, заговаривал с нищими, но не затем, чтобы помочь им, но с целью позабавить себя в своей идиотски-скучной жизни. Обманная беседа с нищими выродилась у него в обряд особой забавы.

«Здорово, небого! — обыкновенно говорил он, отыскавши самую искалеченную бабу» (характерен и этот изощренный садизм Ивана Ивановича — он выбирал самую несчастную нищую женщину!). Получив ответ на глупейший вопрос — зачем нищенка просит милостыню, он *обыкновенно* спрашивал, хочется ли ей хлеба, *обыкновенно* интересовался, не хочет ли она и мяса. Насладившись издевательством над беззащитной и безответной нищей, Иван Иванович в ответ «на *обыкновенно* протянутую руку» за подающим *обыкновенно* грубо кричал:

«Ну, ступай же с богом... Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!»

Такова эта художественно блистательно сделанная сцена, социально объяснявшая не просто бесчеловечность и хамство помещика, но его мерзавство и негодование. И оригинальность Гоголя состояла не в том, что он создал сатирический образ Ивана Ивановича Перерепенко, — да и какая же это сатира, когда сказчик все время превозносил своего героя. Нет, оригинальность повести в народности писателя, в том, что он судил этого помещика, как и его образ жизни. Судил с позиций народа, судил вместе с читателем, которого силою своего реалистического народного искусства он сделал участником этого суда.

Вся повесть воссоздавала страшный мир, абсурдный в своей нелепости и бессмысленности существования населяющих его обитателей. Бессмысленность жизни объяснялась с позиций реализма социальным положением помещиков, заведенным в стране порядком — крепостным правом, которое освобождало их от достойной человека жизни — труда, деятельности на благо людей, общества, родины. Освобождение от всякой деятельности неизбежно приводило к паразитизму, к идиотски-бессмысленному существованию (тяжба!), к нравственному вырождению, к обесчеловечиванию. В этом Гоголь опирался на опыт и Фонвизина, и Пушкина.

Высшим судьей в повести выступает смех. Не трагична, но позорна и смешна жизнь Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Гиперболизировано поданные в своей пошлости, ничтожестве и мерзавстве, они убийственно смешны. Смех Гоголя — карающий. Смех этот, — оружие сильных. Народ сильнее своих господ, он беспощадно высмеивает их жизнь, их права, их устои, их пустое и подлое существование. В этом карающем и очищающем человеке смехе (очищающем потому, что человек, смеясь, почувствует: нельзя так жить, как живут герои повести) заложено оптимистическое начало: не может же вечно существовать мир абсурда, не может не сгинуть с русской земли призрачный, пошлый и подлый мир существователей.

В позиции Гоголя — автора повести уже можно увидеть зерно той громадной концепции русской жизни, которая позволила написать поэму «Мертвые души». Пушкин понял талант Гоголя, понял его оригинальность и народность, его возможности художника. Оттого он и

уговаривал Гоголя перейти от повестей к созданию большого произведения о всей России. Потому и отдал — не сюжет, но *мысль*, которую вынашивал сам, — о «Мертвых душах». Гоголь был благодарен Пушкину за то, что он верно «слышал» его дарование, что угадал его поэтический дар, — потому и верил ему. Оттого ему было легко принять мысль Пушкина, сделать ее своею и написать «Мертвые души» уже после гибели Пушкина.

2 декабря 1833 года Гоголь прочитал Пушкину «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В дневнике Пушкин записал впечатление — «очень оригинально и очень смешно». Глубокая оригинальность повести состояла в точке зрения Гоголя, в его народности, в принципиальной новизне образа рассказчика. Народность выявляла себя в суде над миром абсурда. А главным судьей был смех. Это все сразу и понял Пушкин.

Несколько слов об эпилоге повести. Он написан также от первого лица. Но уже первые фразы так отличны — лексикой, тональностью, отношением к героям — от речи пошляка-панегириста миргородских двух Иванов, что становится ясным, произошла смена рассказчиков — эпилог написан другим лицом.

Кто же этот «я», что написал эпилог? Новый рассказчик когда-то жил в Миргороде, знал Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, когда они были еще в дружбе. («Здесь жили тогда в трогательной дружбе два единственные человека, два единственные друга».) Подчеркивание это важно — новый рассказчик не был свидетелем ссоры. Это документируется сообщением: «Я двенадцать лет не видал Миргорода».

Появление нового, объективного (а не восторженного) рассказчика как бы по-пушкински документирует миргородские происшествия: все рассказанное — не выдумка, а быль. На самом деле Иван Иванович и Иван Никифорович, оказывается, живые люди, до сих пор живущие в Миргороде. И история их ссоры достоверна — они и сейчас, когда в Миргород заехал новый рассказчик, продолжают тяжбу...

Кто же этот новый рассказчик эпилога? Существуют разные ответы на этот вопрос. Некоторые исследователи, например, считают, что это сам Гоголь. Вряд ли это справедливо. Сведения о себе, сообщенные новым рассказчиком, категорически отвергают возможность видеть в нем реального Николая Васильевича Гоголя.

Думается, что образ рассказчика в эпилоге — это явившийся наконец перед читателем Автор «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», но не адекватный биографическому облику Николая Васильевича.<sup>1</sup> Это тот Автор, который, слив свою точку зрения на миргородских помещиков с народной, создал образ рассказчика-пошляка и постоянно вмещивался в повествование («сгустил» его восторженное отношение к участникам ссоры, подсказал словечко «обыкновенно» и т. д.), зло подсмеивался и осуждал и двух Иванов, и рассказчика-пошляка, Автор «тайнописи».

Выставив на позор этих героев, Автор отстранил рассказчика-панегириста и вышел из абсурдного мира в мир реальный, грустный мир русской жизни. Он заехал в Миргород, узнал, что тяжба двух бывших друзей, как в дурном сне, продолжается более десяти лет, пошлость по-прежнему цветет пышным цветом в этом городке, по-прежнему творятся гадости и мерзости, по-прежнему пуста и призрачна жизнь миргородских помещиков.

Да, Автор осудил этот мир с позиций народа. Но этот мир продолжает существовать! И, видимо, еще долго-долго будет существовать. И сердце Автора сжала тоска, глубокая печаль берedit душу, не дает покоя. И тогда, словно стон, вырываются горькие слова: «Скучно на этом свете, господа!»

Этим, исполненным душевной боли, признанием, прямым обращением к читателям и завершается «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Вторжение Автора в повествование, осуществленное с позиций освоенной пушкинской народности, уже предвещало поведение Автора в будущей поэме «Мертвые души». И там Автор станет постоянно выходить из мира Чичикова и мертвых душ, чтобы вступать в доверительный разговор с читателем...

---

<sup>1</sup> Еще раньше к тому же выводу пришел Ю. В. Манн. См. его книгу «Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя» (М., 1979). Он признал, что не следует «искать автобиографического сходства писателя с Рассказчиком» (с. 30).

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### ТЕМА ПЕТЕРБУРГА У ПУШКИНА И ГОГОЛЯ

#### 1

**Н**есколько поколений исследователей при рассмотрении петербургской темы в русской литературе настойчиво и категорически утверждали, что ввел ее Гоголь. Его цикл повестей «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Портрет», «Нос» и, наконец, «Шинель», казалось, убедительно подтверждал это. Действительно, именно Гоголь сделал Петербург главным героем своих повестей. В раскрытии социальных противоречий Петербурга, торжества меркантилизма и пошлости жизни обитателей столицы Гоголь добился блистательных художественных результатов. Петербургская тема, как специфически гоголевская, и получила свое развитие в литературе последующих десятилетий.

Реальные факты говорят о другом — у Гоголя был предшественник, петербургская тема была разработана и художественно воплощена в специально созданном Пушкиным жанре петербургской повести: «Домик в Коломне» (1830), «Медный всадник» (1833), «Пиковая дама» (1833). Чем пристальнее изучали творчество Пушкина и Гоголя, тем яснее обозначались контуры важнейшей историко-литературной проблемы «Гоголь и Пушкин». При ее решении возникала необходимость рассматривать и петербургскую тему у двух писателей.

Каковы же итоги этого изучения? Одни исследователи предпочитали ограничиваться общими суждениями: Гоголь внимательно знакомился с творчеством Пушкина, был наряду с Лермонтовым наследником и продолжателем Пушкина вообще и продолжателем пушкинской традиции в изображении Петербурга в частности. При этом оговаривалось: «...но продолжал

своеобразно, причем в значительной мере опираясь на свой собственный личный опыт». <sup>1</sup>

Другие подчеркивали огромное значение для Гоголя пушкинских реалистических произведений, ссылаясь при этом на мнение Белинского: «... без «Онегуна» и «Горя от ума» Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины». <sup>2</sup>

Третьи стремились обратить внимание на некоторую перекличку мотивов при изображении Петербурга в повестях Гоголя и Пушкина. Так, Д. Д. Благой, например, писал: «В порядке живой исторической преемственности пушкинский «Домик в Коломне» в значительной степени явился тем зерном, из которого выросла и петербургская повесть Гоголя». <sup>3</sup> Справедливо поставленная проблема — историческая преемственность в развитии петербургской темы, — к сожалению, не была раскрыта в сравнительном анализе произведений Пушкина и Гоголя. В работах подобного типа чаще всего речь сводится к установлению некоторых общих мотивов у Пушкина и Гоголя: изображали окраину города (но также и центральные улицы), обоим отличало внимание к судьбам маленького чиновника, оба писателя показывали развращающую силу денег и т. д.

Крупно, развернуто и раньше других о глубокой творческой связи Гоголя с Пушкиным, об огромном значении для молодого писателя художественного опыта Пушкина писал Г. А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя» (книга создавалась в 1946—1949 годах, вышла из печати в незавершенном виде только в 1959 году). В частности, исследователь утверждал: Гоголь «усвоил пушкинские открытия. Первый из всех своих современников он понял, что Пушкин научил искусство не только изображать, но и объяснять нравственные явления, человека, жизнь». Уроки Пушкина и «заложенная в Гоголе демократическая стихия сознания... все это заставляло Гоголя искать объяснения личной нравственности людей в причинах коллективного бытия общества». <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Машинский С. Художественный мир Гоголя, с. 183.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1953, т. 3, с. 506.

<sup>3</sup> Благой Д. Д. Гоголь — наследник Пушкина. — В сб.: Н. В. Гоголь, Изд. МГУ, 1954, с. 30.

<sup>4</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 421, 277.



В то же время, как это ни парадоксально, практически вопрос о преемственности снимался. Парадоксальность эта объясняется приятием и развитием концепции раннего Белинского, что пушкинский период — это 1820-е годы, что в следующее десятилетие главой литературы стал Гоголь.

С особой наглядностью давление концепции сказалось при раскрытии петербургской темы у Гоголя. Исследовательская чуткость Г. А. Гуковского позволила ему увидеть и тонко характеризовать сходство мотивов и общность в решении этой темы у Пушкина и Гоголя. Он приходил к выводу: «„Пиковая дама“ — эта повесть так же колеблется между фантастикой и „естественностью“, как, скажем, „Записки сумасшедшего“ или „Шинель“; она так же пронизана колоритом, атмосферой ненормального бытия и она заканчивается безумием героя, как „Невский проспект“ или „Записки сумасшедшего“...»<sup>1</sup>

Г. А. Гуковский не ограничивается перечнем одинаковых мотивов в петербургских повестях Пушкина и Гоголя, но устанавливает общность социально-философских позиций писателей при изображении Петербурга. «Важнее же всего то, что эта «фантастика» безумия возникает и у Пушкина и у Гоголя из темы Петербурга 1830-х годов, понятой в свете тех же проблем исторической действительности. Отсюда тема денег, жажды богатства и отчаяния бедности и у Гоголя в «Портрете», и в «Шинели», и в «Записках сумасшедшего» — и в «Пиковой даме»; и тема обмана, лжи, нравственной гибели, рядящейся в одежды высокого: перичистой красоты — это проститутка, «он лжет во всякое время, — этот Невский проспект» и т. д. — и страсть к деньгам Германна, прикрываемая ложью романтической любви к Лизавете Ивановне...»<sup>2</sup>

Казалось бы, тонкие наблюдения ученого могли наглядно показать, как осуществлялась преемственная связь творчества двух писателей, каково было конкретное содержание тех открытий Пушкина в изображении Петербурга, которые освоил Гоголь. Но исследователь пишет не об освоении опыта Пушкина, а о *совпадении, параллельности* и единстве поисков ответов на одни и те же вопросы. «Первые петербургские повести и

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 277.

<sup>2</sup> Там же.

„Пиковая дама”, как и „Медный всадник”, во многих отношениях глубоко близкий „Шинели”, писались *одновременно* и во время личного дружеского общения обоих великих писателей. Их близость — это, скорей всего, не „влияние” одного на другого, а единство поисков обоих друзей в ответ на одни и те же процессы в самой действительности.<sup>1</sup>

Конечно, и Пушкин и Гоголь, работавшие почти одновременно, имели дело с одним и тем же Петербургом и проблемами социальной жизни 1830-х годов, а «процессы в самой действительности» были общим источником и материалом для обоих писателей. Несомненно также, что оба писателя обсуждали волновавшие их вопросы.

Но все дело в том, что «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет» писались *после знакомства* Гоголя с «Пиковой дамой» и «Медным всадником». Как известно, пушкинские петербургские повести — прозаическая и поэтическая — были написаны *осенью 1833 года* в Болдине и *уже в начале зимы стали известны Гоголю*. «Пиковая дама» к тому же опубликована в марте 1834 года. Повести же Гоголя *писались во вторую половину 1834 года*. А работа над «Шинелью» *велась в 1839 и 1841 годах!*

В последнее время проблема преемственности поставлена и серьезно аргументирована Г. М. Фридлиндером. «Тема Петербурга как особая важная философская и социальная тема была впервые выдвинута в русской литературе (и как раз в 1830-е годы) Пушкиным. В «Домике в Коломне», «Пиковой даме», «Медном всаднике» (вступление к этой поэме было опубликовано в конце 1834 года) Пушкин осветил различные аспекты «петербургской» темы, уже затронув при этом и некоторые из тех ее сторон, которые оказались в центре внимания Гоголя в его повестях. В пушкинском восприятии Петербурга ощущение неповторимой красоты столицы было тесно связано с анализом исторических и социальных противоречий самодержавной России. Намеченные поэтом образы новых для русской литературы героев — чиновника, городского бедняка, пушкинские, проникнутые сердечностью и юмором зарисовки жизни столичного мелкого люда — все это во многом

---

<sup>1</sup> Гукковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 278.

подготовило и определило путь дальнейшего развития темы большого города в повестях Гоголя».<sup>1</sup>

Преемственность как закономерность литературного развития не может решаться путем установления тематической близости и сходства отдельных мотивов — она может быть раскрыта на ином — проблемном, философско-эстетическом — уровне. Прав Г. М. Фридлендер, утверждая, что именно Пушкин первым выдвинул тему Петербурга как особую и важную эстетическую и социальную тему. К сказанному следует добавить, что тема не только была выдвинута Пушкиным — она получила художественное воплощение в совершенно новом образе Петербурга. Пушкин-реалист *открыл современный Петербург*. Это и увидел, и понял, и освоил Гоголь.

## 2

Каково же было пушкинское открытие?

Поэтический образ Петербурга был впервые создан Тредиаковским, написавшим «Похвалу Ижорской земле и царствующему граду Санктпетербургу» (1752). Начатая традиция была продолжена многими поэтами второй половины XVIII и первых десятилетий XIX века. Несомненно, Пушкин учитывал традицию, когда писал «Медный всадник». Вряд ли случаен, например, стих: «Прошло сто лет, и юный град...» Видимо, это был ответ на вопрос, заданный Тредиаковским: «Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет? О! вы, по нас идущие потомки, Вам слышать то, сему коль граду свет, В восторг пришед, хвалы петь будет громки».

В первой главе романа «Евгений Онегин» Пушкин с любовью рисовал дорогой и близкий ему образ Петербурга. Быстрыми штрихами набрасывал он портрет центра столицы — Невский проспект, Летний сад, Дворцовая набережная, Нева, рестораны, театры, белые ночи... «Как часто летнею порою, Когда прозрачно и светло Ночное небо над Невою И вод веселое стекло Не отражает лик Дианы...» Автор и Онегин «упивались» «Дыханьем ночи благосклонной». «Всё было тихо; лишь ночные Перекликались часовые; Да дрожек отдаленный стук с Мильонной раздавался вдруг; Лишь

---

<sup>1</sup> Примечание к петербургским повестям Гоголя. — В кн.: Гоголь Н. В. Собр. соч. в семи томах. М., 1966, т. 3, с. 307—308.

лодка, веслами махая, Плыла по дремлющей реке! И нас пленяли вдалеке Рожок и песня удалая...»

Очарование «онегинского» Петербурга создается поэтом и глубоко лирической тональностью описаний, и светлыми, пастельно-прозрачными красками. Дан и легкий абрис «барабаном пробужденного» «Петербург неугомонного»: «Встает купец, идет разносчик, На биржу тянется извозчик, С кувшином охтенка спешит...»

Но главное в образе Петербурга первой главы романа — это исторически точно переданная атмосфера общественной жизни конца 1810-х годов, атмосфера надежд, ожидания перемен, вольности и высокой духовности. Стихи насыщены лексикой эпохи, значащими именами, словами, вызывающими рои совершенно конкретных, привязанных ко времени ассоциаций: «вольность», «гражданин», Адам Смит, Руссо («защитник вольности и прав»), Байрон (автор «Чайльд Гарольда»), Каверин и Чаадаев (оба члены Союза благоденствия), «томление жизнью», «охлажденный ум», буря, море и свобода. Авторские исповедальные признания возбуждали в читателе высокие мысли и чувства.

Придет ли час моей свободы?  
Пора, пора! — зываю к ней;  
Брожу над морем, жду погоды,  
Маню ветрила кораблей.  
Под ризой бурь, с волнами споря,  
По вольному распутью моря  
Когда ж начну я вольный бег?

Ключом к «онегинскому» Петербургу, к его глубоко идейной содержательной жизни является театр, характеристика русского театра и русской драматургии, вдохновенные стихи о спектаклях, популярных артистах, о специфических для десятых годов зрительях. Один из них — Онегин —

Театра злой законодатель,  
Непостоянный обожатель  
Очаровательных актрис,  
Почетный гражданин кулис,  
Онегин полетел к театру.

Заветное в начале XIX века слово «театр» рождает у Пушкина желание воспеть это славное детище русской культуры и литературы, этот современный источник высоких чувств, идей и наслаждений.

Волшебный край! там в стары годы,  
 Сатиры смелый властелин,  
 Блестал Фонвизин, друг свободы,  
 И перенчивый Княжнин;  
 Там Озеров невольны данн  
 Народных слез, рукоплесканий  
 С молодой Семеновой делил.  
 Там наш Катенин воскресил  
 Корнеля гений величавый;  
 Там вывел колкий Шаховской  
 Своих комедий шумный рой...

Образ северной столицы, созданный Пушкиным в первой главе романа, — это декабристский Петербург, Петербург высокой духовности, город, исполненный красоты и добра, город, помогающий новому, порожденному великой освободительной войной поколению самоотверженно искать пути к свободе России, к ее спасению от рабства. Пушкинский образ выражал объективную реальность — Петербург десятых и начала двадцатых годов был идейным центром борьбы за свободу.

И все разом, катастрофически мгновенно рухнуло 14 декабря. Декабристский город был повержен, Петербург завоевал император Николай I, сделав его твердыней и оплотом русского самодержавия.

Пушкин, высланный из Петербурга в 1820 году, вернулся после ссылки уже в Петербург императорский. Город было трудно узнать. Все в нем переменилось. Изменилось общество — из него были изъяты благородные и героические сыны отечества, лучшие люди старинного дворянства. Теперь в столице тон задавала новая, жадная до чинов и доходов аристократия. «Древние роды их восходят до Петра и Елизаветы. Денщики, певчие, хохлы — вот их родоначальники», — писал Пушкин в 1828 году. А в следующем году он констатировал: в новом Петербурге истреблена духовность. Устами одного из героев начатой повести Пушкин утверждал: в 1818 году «строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпэг — нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами... Теперь это все переменилось. — Французский кадрили заменил Адама Смита...».

Выступали новые, суровые и грозные черты города — столицы империи:

Город пышный, город бедный,  
 Дух неволи, стройный вид,  
 Свод небес зелено-бледный,  
 Скука, холод и гранит.

Опыт жизни в столице помогал познанию новой и страшной ипостаси Петербурга, главным атрибутом которого становился «дух неволи».

В 1830 году в Болдине Пушкин написал «Повести Белкина». В одной из них — «Станционном смотрителе» — некоторые важные события из жизни Самсона Вырина проходят в Петербурге. Остановился он в Измайловском полку, в доме своего старого сослуживца, отставного унтер-офицера. Вырин начал поиски Минского. Наконец он узнал, что ротмистр живет в гостинице Демута — близ Невского проспекта.

Так Петербург предстал в социальном и нравственном контрасте: на окраине, в Измайловском полку, жил бедный и обиженный Вырин, в центре, в дорогой гостинице, жил богатый офицер Минский, укравший дочь Вырина. Социальные различия обуславливали и размещение героев в разных районах столицы. Топография обрела социально-нравственную содержательность.

Придя к Минскому, Самсон Вырин униженно просит: «Ваше высокоблагородие!.. сделайте такую божескую милость!.. Отдайте мне... бедную мою Дуню. Ведь вы натешились ею; не погубите ж ее понапрасну». Минский, сунув старику деньги за рукав, выпроводил его на улицу.

Пушкин создает ситуацию, когда оскорбленный человек, маленький незащитный чиновник, остается один на один с городом — человек на улице. Скорее всего, Вырин, выйдя из Демутовой гостиницы (на Мойке), попал на Невский проспект. Во всяком случае, чтобы вернуться в Измайловский полк, надо было пересечь Невский. Увидя за обшлагом сверток, Вырин развернул его — там было «несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций». Так благородный Минский расплатился за Дуню... «Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, побежал к извозчику, сел поспешно и закричал: „пошел!..“».

Действие не случайно перенесено на улицу центральной части Петербурга — теперь уже город выступал обидчиком бедного, бесправного чиновника, в нем —

городе — оказались сфокусированными силы, исходящие из обидчиков, проживающих в центре столицы и определяющих ее лицо. Реноме Минского, respectableного, богатого, благородного дворянина, оказалось фальшивым. На самом деле это себялюбивый, эгоистичный человек, способный обманывать и лгать (притворился больным в доме приютившего его Вырина, чтобы соблазнить и увезти Дуню), равнодушный к чужому горю человек-обидчик. Так же обманчива, фальшива наружность «хорошо одетого молодого человека», который украл деньги старика.

Лжет, обманывает и обижает этот Петербург, эта столица — такой вывод делает читатель «Станционного смотрителя», входившего в цикл «Повестей Белкина». Среди этих читателей был и Гоголь.

Поэма «Домик в Коломне», написанная в том же 1830 году, носила программный характер. Пожалуй, ни в каком другом произведении Пушкин не выражал с такой откровенностью и дерзостью свой эстетический идеал — изображать обыкновенное в русской жизни, находя в этом обыкновенном поэтическое начало.

Поэма открывалась серьезным вступлением — размышлением поэта о возможностях разных метров («Четырехстопный ямб мне подоел»), о глагольной рифме, о «женских и мужеских слогах» и, наконец, высказыванием давнего своего желания «приняться за октаву». Отличительной особенностью вступления является неожиданное сочетание серьезности темы и легкой иронии рассказа. Ирония становилась наиболее заметной в дальнейшем повествовании, когда октавами, размером, традицией закрепленным за эпической поэмой, поэт стал рассказывать шуточную историю, случившуюся в одном коломенском семействе.

Именно это обстоятельство прежде всего и привлекало и привлекает до сих пор исследователей. Если ирония, то против кого она направлена? Зачем нужно было подробно обосновывать свое пристрастие к октавам, если поэт решил сделать темой своей поэмы не возвышенный, а «низкий» предмет? Об октаве писали другие поэты до Пушкина — Катенин, Шевырев. Следовательно, поэтическое вступление к поэме «Домик в Коломне» носит полемический характер. С кем полемизирует Пушкин, что является предметом полемики? Поскольку многое было неясным, требовало тщательного разъяснения, то за поэмой закрепился термин «зага-

дочная» (предложил и мотивировал это определение М. Гершензон).

«Загадку» разгадывали многие. Ю. Н. Тынянов воссоздавал историю отношения к октаве разных поэтов, в том числе Катенина, обращал внимание на полемику Катенина с Пушкиным, указывал, что недовольство Пушкина четырехстопным ямбом свидетельствовало о начавшемся процессе автоматизации этого размера, отчего и возник интерес к октаве.<sup>1</sup> Занимался этой проблемой и В. В. Виноградов, споривший по некоторым вопросам с Ю. Н. Тыняновым. Последняя статья, которая продолжает традицию подобного изучения поэмы, так и называется — «Полемический смысл „Домика в Коломне“». Принадлежит она М. Харлапу.<sup>2</sup>

Действительно, вступительные строфы в поэме Пушкина и полемичны, и ироничны. Несомненно так же и то, что есть в них и некий полемический ответ Катенину. Но сделал это Пушкин легко, не обременяя читателя литературоведческим и стиховедческим трудом разгадывания неких своих полемических стрел в адрес приятеля или журнала.<sup>3</sup> Подобная полемичность, в виде изящного намека, адресовалась определенным лицам, которые и понимали ее. Но не в этой полемичности смысл поэмы — Пушкин не загадывал загадок читателю, но обращался к нему открыто (в этом была цель поэмы), не писал стиховедческого трактата об октаве — его интересовали куда более важные проблемы.

Вступление полемично в иное и главное — в отстаивании своего права писать о русской жизни, о русских людях, о жизни обыкновенных жителей окраины Петербурга — Коломны. Дерзость состояла в том, что Пушкин ломал традиционные представления о закреплённости того или иного метра за определенным жанром и содержанием, представления, доставшиеся от нормативной поэтики классицизма (трагедии должны писаться александрийским стихом, оды — четырехстопным ямбом и т. д.). Потому поэт избирает октаву. В сознании поэтов, критиков и читателей размер этот прочно

<sup>1</sup> См.: Тынянов Ю. Арханглы и новаторы. Л., 1929, с. 122—125.

<sup>2</sup> См.: Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1980, т. 39, № 3.

<sup>3</sup> Не случайно несколько строк вступления, посвященных критике и спорам о размерах, Пушкин спял и не включил в окончательный текст поэмы.



ассоциировался с эпическим жанром (рассуждения Катенина и Шевырева на эту тему тому свидетельство) и, конечно, прежде всего с поэмой итальянского поэта трагической судьбы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Отражением интереса и глубокого уважения к Тассо и его поэме являются ее переводы и многочисленные упоминания о ней в печати десятых и двадцатых годов. В частности, Батюшков написал элегию «Умиравший Тасс» (1817); Пушкин в первой главе «Евгения Онегина» вспоминал об этой поэме: «Но слаще, средь ночных забав, Напев Торкватовых октав!»

Пolemичность и дерзость вступления в том и состояла, что, превознося октаву и настроив читателя на ожидание серьезного эпического произведения, поэт, обратившись к сюжету своей поэмы, стал рассказывать шуточную историю. Шуточно-проищески и в то же время poleмически и беседовал Пушкин с читателем, разъясняя ему свою позицию. Став поэтом жизни действительной, Пушкин столкнулся с непониманием его новых произведений — читатели и критики ждали от него «огненных», романтических стихотворений и поэм. Так перед поэтом возникла необычная задача — разъяснить свою эстетическую позицию, заниматься своеобразным воспитанием читателя с целью привить ему новые эстетические вкусы, научить понимать высокую поэзию в обыкновенной русской жизни (я об этом писал во второй главе).

Эстетический смысл вступления к «Домике в Коломне» тот же самый, что и в строфах из «Путешествия Онегина», опубликованных в «Литературной газете» в 1830 году. Пушкин предупреждал читателя, что он познакомится с новым произведением поэта жизни действительной. Важнейшая особенность его эстетики — свобода поэта, его полное освобождение от каких-либо нормативных требований. Вот он и шуточную поэму о простых жителях Коломны напишет октавами.<sup>1</sup> И октавы окажутся органичными новому содержанию.

---

<sup>1</sup> Вполне возможно, что при этом Пушкин учитывал опыт Байрона, автора шуточной поэмы «Беппо». Во всяком случае, во вступлении своем Пушкин не счел нужным даже намекнуть на это. В. Я. Брюсов полагал, что Пушкин имел перед собой как «образец» эту поэму Байрона. См.: Брюсов В. Я. Мой Пушкин. М. — Л., 1929, с. 56—57.

— Пообещав читателям «совладеть с тройным созвучием», Пушкин приступил к рассказу:

Теперь начнем. — Жила-была вдова,  
Тому лет восемь, бедная старушка,  
С одною дочерью. У Покрова  
Стояла их смиренная лачужка  
За самой будкой. Внизу как теперь  
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.

Вкусам, ожиданиям, эстетическим убеждениям читателей, критиков и писателей, воспитанных на романтической литературе, наносился удар — в блистательных, исполненных иронии октавах поэт с увлечением, смакуя подробности быта и жизни своих героев, рассказывал о будничных делах и днях обыкновенных обывателей Коломны, что на окраине Петербурга. Действие при этом сосредоточено на анекдотическом событии: нанятая кухарка оказалась смелым и смышленным гвардейцем...

Очарование повести в стихах о кухарке, которая брется, создавалось иронией автора, его лукавым отношением к своим героям. Автор предупреждает читателей — отныне он подружился с новой музой. Октава о музе в «Домике в Коломне» непосредственно связана со строфами о музе в восьмой главе «Евгения Онегина», написанными в том же 1830 году. Заканчивая роман, Пушкин прощался с юностью, с прошлым творчеством, с музой, которая вдохновляла его романтические поэмы и роман «Евгений Онегин». Она «услуждала» поэта «волшебством тайного рассказа»: «Как часто по брегам Тавриды Она меня во мгле ночной Водила слушать шум морской, Немолчный шопот Нериды...» Позже «в глуши Молдавии печальной Она смиренные шатры Племен бродящих посещала, И между ними одиночала, И позабыла речь богов Для скудных, странных языков, Для песен степи ей любезной...».

Но «вдруг изменилось все кругом» — Пушкин открывает для себя новый путь, задумывает и начинает писать роман «Евгений Онегин». Это стало возможным, потому что муза предстала перед поэтом в новом образе: «И вот она в саду моем Явилась барышней уездной С печальной думою в очах, С французской книжкою в руках».

Так было семь лет назад. В 1830 году, заканчивая роман, поэт в последний раз обращается к музе: «И ныне музу я впервые На светский раут привожу...»

Строфы, посвященные музе в восьмой главе, были и прощанием с ней. Образ новой музы Пушкин создал в поэме «Домик в Коломне».

Это была муза обыкновенной жизни, простых людей. Поэт так представляет ее читателю — «резвушка», сидящая в характерной позе: «ручки в рукава, Под лавку ножки», муза эта — коломенская жительница, подружка Параши... Оттого с любовью и доброй улыбкой описывались обстановка «лачужки», занятия ее обитателей, сложившийся быт. Параша «умела мыть и гладить, шить и плестъ», «Старушка мать, бывало, под окном Сидела; днем она чулок вязала, А вечером за маленьким столом Раскидывала карты и гадала». После гаданий рано ложилась спать и «давным-давно храпела, А дочка — на луну еще смотрела И слушала мяуканье котов По чердакам, свиданий знак нескромный...».

Октавы иронически соотносили и заглавие поэмы «Домик в Коломне» с названием поэмы Тассо — «Освобожденный Иерусалим». Итальянский поэт описывал крупнейшее событие истории христианства, а русский рассказывал о том, как коломенская Параша привела домой под видом кухарки статного гвардейца...

Полемичность объясняет и финал — насмешку над традиционными вкусами. Поэт, завершив историю «кухарки» и исчерпав сюжет, окончил поэму. Но вспомнил читателя, который, несомненно, останется в недоумении от необычайной поэмы: «Как, разве всё тут? шутите!» — восклицает он, и поэт отвечает простодушно: «Ей-богу!» Но читатель возмущен:

Так вот куда октавы нас вели!  
К чему ж такую подняли тревогу,  
Скликали рать и с похвальбою шли?  
Завидную ж вы избрали дорогу!  
Ужель иных предметов не пашли?

Воистину Пушкин выбрал «завидную дорогу» и решительно шел по ней, вынужденный и отбиваться от обвинений критики, и защищать свой путь. В том же году написано было стихотворение «Поэту» — в нем Пушкин вновь и вновь отстаивал свое право, невзирая на брань «толпы», непонимание читателей, идти избранной дорогой: «Дорогою свободной Иди, куда влечет тебя свободный ум».

Через два года Пушкин приступит к работе над новой петербургской повестью — поэмой «Езерский», внутренне и органически связанной с «Домиком в Коломне». И в новой поэме речь шла о Петербурге и о петербургском жителе, маленьком чиновнике — коллежском регистраторе.<sup>1</sup> В «Езерском» Пушкин снова отстаивает право и обязанность поэта изображать жизнь обыкновенных русских людей, бедного чиновника например. При этом Пушкин ссылается на опыт и авторитет Державина. И в «Езерском» Пушкин передает диалог с критиком, выступавшим с упреком: «Куда завидного героя Избрали вы! Кто ваш герой?» Отвечая критику, поэт решительно утверждает, что для него «условий нет»:

Исполнен мыслями златыми,  
Непонимаемый никем,  
Перед распутиями земными  
Проходишь ты, уныл и нем.  
С толпой не делишь ты ни гнева,  
Ни нужд, ни хохота, ни рева,  
Ни удивленья, ни труда.  
Глупец кричит: *куда? куда?*  
*Дорога здесь.* Но ты не слышишь;  
Идешь, куда тебя влекут  
Мечты златые...

Так после Параши, «кухарки» и старушки вдовы Пушкин принялся описывать нового героя — «не демона», «не цыгана» — Езерский «просто гражданин столичный, Каких встречаем всюду тьму...».

Право поэта описывать не исключительное, а обыкновенное Пушкин утверждал в жанре петербургской повести — сначала стихотворной, а потом прозаической. Тема Петербурга и раскрывалась как изображение обыкновенной жизни обыкновенных людей. Но среди массы не понимавших Пушкина читателей были и понимавшие. Прежде всего должно назвать Гоголя. Действительно, он не только с восторгом читал Пушкина, но и осваивал его опыт. Несомненно, пониманию Пушкина способствовали его «разговоры» с читателем, разъяснения своей позиции поэта действительности. Гоголь один из «воспитанных» Пушкиным писателей.

<sup>1</sup> Напомню, что это самый малый чин по табели о рангах; Самсон Вырин тоже был коллежским регистратором.

С первой петербургской повестью «Домик в Коломне» связана не только начатая и не завершенная поэма «Езерский», но и «Медный всадник». Связь эта и в тематической близости — действие и здесь, в новой поэме, происходит в Петербурге, герой — бедный чиновник Евгений, «просто гражданин столичный», мечтающий связать свою судьбу с любимой девушкой, которую, как и героиню «Домика в Коломне», зовут Парашей. Близость эта сознательно подчеркнута — оттого поэт поселяет Евгения в Коломне, а его возлюбленную называет Парашей и воссоздает биографию новой Параше по модели героини «Домика в Коломне». В поэме 1830 года сказано: «Жила-была вдова, Тому лет восемь, бедная старушка, С одною дочерью...» В «Медном всаднике» поэт сообщает об избраннице Евгения, живущей на Васильевском острове: «Почти у самого залива — Забор некрашенный, да ива И ветхий домик; там оне, Вдова и дочь, его Параша, Его мечта...»

Ясно, что мы имеем дело не со случайным совпадением, но с сознательным намерением поэта. Подчеркивание близости и связи «Медного всадника» с «Домиком в Коломне» было нужно Пушкину для более отчетливого выявления *нового* в последней поэме. Близость, проявленная на тематическом и лексическом уровне, позволяла наглядно раскрыть движение пушкинской мысли, помогала читателю понять, что поэт в раскрытии темы Петербурга пришел к новым, принципиально важным ее решениям.

Тридцатые годы — это годы динамического развития убеждений Пушкина, постоянного обогащения реализма. Свообразным рубежом явилась вторая болдинская осень 1833 года, когда новые произведения, и в частности две петербургские повести — «Медный всадник» и «Пиковая дама», писались с позиций, завоеванных в процессе художественного исследования народной войны за свободу. Результаты и итоги этого исследования изложены и выражены в «Истории Пугачева». Обретенная поэтом социальность мышления углубила его историзм, бесконечно расширила возможности реализма в объяснении человека и общества, в раскрытии тайного механизма социальных отношений, социальной структуры самодержавного, чиновничьего, крепостнического государства.

Вот почему от показа *быти* окраинного Петербурга («Домик в Коломне») Пушкин приходит к раскрытию

бытия города. Социальный реализм определяет теперь новое построение образа Петербурга — это столица Российской империи, город, враждебный бесправному человеку, которым прежде всего оказывался маленький чиновник. Отношения же населяющих Петербург чиновников — больших и мелких, аристократов, военных, мещан — конфликтны. Все они обуреваемы страстями, ими движет борьба за существование, каждый по-своему стремится к благополучию, хочет сделать карьеру, обрести капитал (большой или малый). Жизнь в столице — постоянная жестокая борьба, исполненная побед и поражений, мошенничества и обмана, гибели одних и торжества других.

Социально обусловленные страсти, идеалы, мотивы поведения жителей Петербурга уродливы, нелепы, часто абсурдны, потому что они бесчеловечны. Смирный Евгений мечтает в своем бедном жилище в Коломне об элементарном счастье — служить, жениться, завести детей и внуков, которые бы и похоронили его. Но и эта мечта не сбывается. Оглушенный горем, одинокий, никому не нужный, он скитался по улицам и площадям равнодушного к его судьбе города («Уже по улицам свободным С своим бесчувствием холодным Ходил народ. Чиновный люд, Покинув свой ночной приют, На службу шел. Торгаш отважный, Не унывая, открывал Невой ограбленный подвал, Сбираясь свой убыток важный На ближнем выместить»).

У обрусевшего немца, офицера Германна рождается дикая, алчная жажда к деньгам, к капиталу, которая толкает его на ложь, гнусный обман и преступление. В столичном граде много сумасшедших: «смятенный ум» Евгения не устоял от горя, сажают в сумасшедший дом Германна, потерпевшего крах в своем безумном стремлении выиграть полмиллиона. Но разве нормальна жизнь выжившей из ума старой графини или ее воспитанницы Лизаветы Ивановны? Мучимая, унижаемая графиней, после ее смерти она выгодно выходит замуж и берет к себе воспитанницу, с которой будет обращаться в соответствии с уроками, полученными в доме Томских.

Не так же ли нелепа и абсурдна жизнь председателя общества богатых игроков, «славного Чекалинского, прошедшего весь свой век за картами и нажившего некогда миллионы, выигрывая векселя и проигрывая чистые деньги...»? Молодые дворяне-офицеры также ночи

напролет играют в карты или танцуют до утра (граф Томский сообщает бабушке: «Очень было весело, танцевали до пяти часов»). Пуста, бездуховна и бессмысленна жизнь столичной аристократии. Она увлекается сочинениями мистика Сведенборга, повторяет сказки о легендарном Сен-Жермене, верит в привидения и чудесные карты.

В петербургских повестях Пушкин показал, как деньги стали силой, определяющей поведение людей, всю их нелепо-призрачную жизнь. Именно эта страшная невидимая сила придавала событиям, поступкам жителей столицы, их отношениям некий фантастический колорит. Но фантастика эта чужда традиционной романтической фантастике, которая представляла как творимый воображением автора особый мир.

В «Медном всаднике» и «Пиковой даме» и был окончательно создан новый, впервые явленный в литературе образ Петербурга — *столицы империи, города призрачно-абсурдной жизни, города фантастических событий, происшествий, идеалов, города, обесчеловечивающего людей, уродующего их чувства, желания, мысли, их жизнь. Слепая и дикая власть города над человеком* объяснена Пушкиным социально.

Во второй половине 1834 года Гоголь оказался готовым самостоятельно начать художественное исследование Петербурга с высот, достигнутых Пушкиным. Петербургские повести Гоголя продолжали начатое Пушкиным (между прочим, Гоголь, как мы увидим, будет подчеркивать свою связь с пушкинскими повестями), углубляли темы, мотивы и стилистику, найденные Пушкиным, и, в свою очередь, открывали новые стороны столицы, ее социально очерченных обитателей, тех друзей (того «электричества», по меткому слову самого Гоголя) поведения человека, которые порождены самодержавно-чиновничьим государством.

4

Пожалуй, наиболее пушкинской является повесть Гоголя «Невский проспект». Пушкин в своей рецензии, напечатанной в «Современнике», закономерно назвал эту повесть «самым полным» из его произведений. Если учитывать, что в своей рецензии Пушкин довольно осторожно отнесся к новым, написанным после «Вечеров...» произведениям Гоголя, то станет ясно, что такое

выделение «Невского проспекта» и положительное к нему отношение не было случайностью. Своим тактичным отзывом Пушкин давал понять, естественно прежде всего Гоголю, что он ценит в его петербургских повестях.

Поэтика гоголевской повести, дающая читателю ключ к пониманию ее глубокого содержания, своеобразно сфокусирована в названии. Героем сделана центральная улица, символизирующая град Петров. Невский проспект позволял точно выписать социальный портрет столицы чиновного государства. Действия или происходят, или завязываются на проспекте. Именно этот принцип — обнажение идеен конфликтности человека и города и социально конфликтных отношений жителей столицы — был впервые создан в стихотворной петербургской повести. Пушкин в заглавие вынес наименование монумента — части архитектурного лика города, символически представляющего и Петербург как столицу империи, и саму императорскую власть. Именно в «Медном всаднике» с такой поэтической смелостью изображена трагическая судьба несчастного петербургского жителя, раскрытая как столкновение человека с враждебным ему городом, с враждебной ему властью. Конфликт вынесен из узких рамок интерьера «пустынного уголка» Евгения в большой мир улиц и площадей столицы.

Категория пространства — важнейшая в поэтике любой эстетической системы, поскольку она в конечном счете идеологически обосновывается и потому оказывается связанной с нравственными или социальными представлениями. Функция большого и малого пространства в реализме резко отличается от той роли, какую они играют, например, в классицизме или сентиментализме.<sup>1</sup> Изучение различных форм художественного пространства в реалистических произведениях поможет вскрыть характер меняющихся эстетических идеалов.

Пушкин, развивая свою реалистическую систему в 1830-е годы, и в поэтике новых произведений отводил особую роль большому пространству. Бытийный характер его новых героев (Евгения, Германа, Пугачева)

---

<sup>1</sup> См. подробнее об этом в моей статье: О художественном пространстве в реалистической литературе. — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.



определил при изображении их жизни смещение акцентов с интерьера на большой мир. До катастрофы (наводнения) Евгений пребывал (существовал) в своей каморке («пустынном уголке»), предаваясь мечте об одиноком счастье. Жизнь, интересы, идеалы его носили частный характер, он был отгороженным от большого мира. Крохотна была его каморка, бедными оказывались и его желания. Город разрушил это существование, обездоленный и потрясенный несчастьем, Евгений был выброшен на улицу, бродил по городу «ни зверь, ни человек», «как челобитчик у дверей ему не внемлющих судей...». И здесь, в большом мире, в огромном пространстве улиц и площадей столицы, он встречается с кумиром на бронзовом коне, здесь рождается идея возмездия, поднявшая Евгения к неведомой ему ранее высокой жизни.

С еще большей последовательностью этот принцип изображения судьбы человека в большом мире осуществлен сначала в «Истории Пугачева», а потом в «Капитанской дочке». Восстание разрушило условия обычной жизни в замкнутом пространстве избы и села и вторгло мятежников в большой мир борьбы за свободу. Темные, неграмотные, превращенные в рабов, люди в огне восстания очищались от скверны рабского существования. Не корыстное стремление к сытому благополучию, а общественные, общенародные интересы воодушевляли Пугачева. И эта высокая духовная жизнь была бытием, а не существованием, а бытие реализовывалось на широких просторах России, в дерзких сражениях и дальних походах.

Особую идеологическую функцию большого пространства в пушкинском образе Петербурга чрезвычайно высоко и страстно (глубоко субъективно) оценил Достоевский. Погоня Медного всадника за Евгением, посмеявшим ему припротить, «тяжело-звонкое скаканье По потрясенной мостовой» ночного города — вся эта фантастика воспринималась как видение, как бред больного. А этот безумец Германн, жадно жаждущий выиграть полмиллиона (и притом обязательно наверняка!) и войти с парадного подъезда в покои, где живут «невнемлющие» пеням Евгения, равнодушные к людям «судьи», богачи, аристократы? Выполняя жестокий план проникновения в спальню к старой графине, Германн проводит дни на улице под окном дома Томских, а в последнюю роковую ночь несколько часов бродит возле

заветной двери в особняк графини, ожидая своего часа.

Достоевский неоднократно говорил, что этот Петербург, живущий призрачно-фантастической жизнью, ему открыл Пушкин. В «Подростке» герой романа Аркадий Долгорукий воспринимает Петербург через «Пиковую даму». Повесть Пушкина помогает понять антинародность и бесчеловечность, абсурдность и фантастичность Петербурга. Долгорукова мучит «греза»: а что, если все это, именуемое Петербургом, — не реальность, а призрак, и вдруг однажды город «подымется с туманом и исчезнет как дым и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»<sup>1</sup>

Этот грандиозный образ-символ — бронзовый Медный всадник посреди пустынного финского болота — как бы прорастал из пушкинского образа-символа. А ведь создавался он Достоевским после прочно утвердившегося в литературе образа гоголевского Петербурга. Достоевский чувствовал пушкинские истоки фантазмагорического образа Петербурга.

Гоголь чутко относился к пушкинским открытиям, обладал поистине чудесной способностью понимания и разгадывания «тайной музыки» истины, извлекаемой им из поэтического изображения обыкновенного.

Весной 1833 года Пушкин рассказывает Гоголю о своей новой работе — «Истории Пугачева», знакомит его с первой редакцией «Истории...». На Гоголя огромное впечатление произвел характер народного героя Пугачева. Такого характера литература еще не знала, его создал Пушкин, а Гоголь, со свойственной ему эстетической чуткостью, понял и оценил опыт автора «Истории Пугачева».

Образы Пугачева и Тараса Бульбы творчески связаны. Если «История Пугачева» и не явилась толчком к созданию повести о народном герое казаке Тарасе Бульбе, то художественные принципы пушкинского повествования многое подсказали Гоголю.

И, конечно, его не могла не привлечь внутренняя связь народного характера и места его действия. Как и у Пушкина, в гоголевской повести Тарас Бульба и другие казаки живут, сражаются, действуют в боль-

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Л., 1975, т. 13, с. 113.

шом пространстве. Сразу же по возвращении сыновей из бурсы домой Тарас решает: «На Сечь их скоро пошлю». И тут же добавляет: «И я с вами еду! ей-богу, еду. Какого дьявола мне здесь ждать...»

Убеждения казака Тараса подкреплены традицией: уже давно, с XV века, живут казаки особой жизнью, «когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек; когда на пожарищах, в виду грозных соседей и вечной опасности, селился он и привыкал глядеть им прямо в очи, разучившись знать, существует ли какая боязнь на свете; когда бранным пламенем обьялся древле-мирный славянский дух и завелось казачество — широкая, разгульная замашка русской природы...».

Казачество защищало родину от набегов. Оно жило в походах, в сражениях. «Словом, русский характер получил здесь могучий, широкий размах, дюжую наружность».<sup>1</sup> Центром казачества стала Запорожская Сечь. Туда и прибыл Тарас с сыновьями.

Занятия историей убедили Гоголя, что художественно реализованная взаимосвязь народного характера и большого пространства как главного его места действия и выявления нравственных резервов личности подкрепляется национальной традицией. У Карамзина-историка он мог прочесть вывод, что полное раскрытие потенциальных возможностей русского человека происходит тогда, когда он выходит «из домашней неизвестности на театр народный».<sup>2</sup> Исторические народные песни (украинские), с которыми Гоголь познакомился в 1834 году, прославляли подвиг казаков — лучшей части нации, героев смертельной борьбы за свободу и веру. Свое впечатление от песен Гоголь выразил в специально написанной статье «О малороссийских песнях» (1834). Главная тональность песен, по Гоголю, — восторженная оценка народного характера, подчеркивание той нравственной силы, «с какою козак бросает тишину и беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв...».

<sup>1</sup> В редакции «Миргорода» был несколько иной текст: «Вечная необходимость пограничной защиты против трех разнохарактерных наций — все это придавало какой-то вольный, широкий размах подвигам сынов ее и воспитало упрямство духа».

<sup>2</sup> Карамзин Н. М. Избр. соч. М. — Л., 1964, т. 2, с. 227.

Совершенно иначе определена Гоголем функция большого пространства в повести «Невский проспект». Обусловлено это было писательским пониманием чиновничества. Чиновники, по Гоголю, главные враги нации и народа. Они виноваты во всех бедствиях России. Особенно опасны они в столице.

Чиновники — истинные хозяева положения, потому они главные лица на Невском проспекте. Это убеждение Гоголя и позволяет ему обнаружить новую функцию большого пространства. Если в «Медном всаднике», «Истории Пугачева» и в «Тарасе Бульбе» большое пространство помогало раскрывать духовное богатство личности, то в «Невском проспекте» Гоголь смело показал возможность использовать большое пространство для выявления и поэтического выражения бездуховности человека.

Главная улица Петербурга служит Гоголю местом демонстрации вневличностного существования чиновников в качестве безликой массы. В первой редакции повести об этом сказано прямо: «Невский проспект единственная улица в Петербурге, где сколько-нибудь показывается наше таинственное общество, в многолюдной массе пользующееся самую бесцветную славою, заставляющею даже подозревать и сомневаться в его существовании. Тут оно иногда высыпается из карет своих. Но живописец характеров, резкий наблюдатель отличий, лопнет с досады, если захочет его изобразить в живых огненных чертах. Никакой резкой особенности! никакого признака индивидуальности!».

## 5

Образ безличного множества чиновничества, социально обобщенный портрет той силы, которая в своей массе воплощает власть, олицетворяет столицу — источник этой всероссийской власти, создается с помощью творчески разработанной метонимии. Главные особенности гоголевской метонимии — ее гиперболический и сатирический характер. Гиперболизм позволяет рисовать обобщенный портрет множества, сатира выявляет авторское отношение к изображаемому. Иногда она выступала в форме иронии, усиливая тем самым личностный характер оценок поведения ненавистных чиновников.

В метонимии Гоголя поэтически конкретно реализо-

Валась та истина, которую писатель извлекал из обыкновенной жизни: в чиновно-бюрократическом государстве понимание человека подменено чином. Метонимия и выражала замещение личности чином, поглощение личностного начала внешними атрибутами чина. И тогда часть туалета, тела, вещь, положенная данному социальному типу — мундир, ботфорты, фрак и даже усы, бакенбарды, — замещают целое — чиновников, офицеров, их жен — светских дам.

Гоголевская метонимия раскрывает бездуховность чиновного мира и безликость каждого члена этого социального сообщества. Образ социально одинаковой множественности (метонимия дается чаще всего в множественном числе) создает понятие среды. Она и вершит судьбами людей, формирует их представления о жизни, уродует человека, посрамляет и истребляет все человеческое в каждой отдельной единице, вовлекаемой силой социальных обстоятельств в это сообщество.

Всмотримся в текст гоголевской повести. Писатель, «историограф» и «живописец» Невского проспекта, мельком сообщает о ранней — до 12 часов — жизни главной улицы столицы, когда она «не составляет ни для кого цели, но служит только средством» передвижения для «нужного городу народа» («Иногда переходят ее русские мужики, спешащие на работы...»). Начало особой, специфической для Невского проспекта жизни Гоголь относит к 12 часам. Тогда на проспект «делают набегу гувернеры всех наций с своими питомцами в батистовых воротничках...», «в это время Невский проспект — педагогический Невский проспект».

Ближе к двум часам на Невский выходят «нежные родители», к ним «мало-помалу присоединяются» «все окончившие довольно важные домашние занятия, как-то поговорившие с своим доктором о погоде и о небольшом прыщике, вскочившем на носу, узнавшие о здоровье лошадей и детей своих...». Наконец Невский проспект заполняют хозяева Петербурга, «те, которых завидная судьба наделила благословенным званием чиновников» — чиновников разных званий и служащих в разных департаментах — «особых поручений», затем тех, «которые служат в иностранной коллегии и отличаются благородством своих занятий и привычек...». Чиновников со злой иронией славит автор: «Боже, какие есть прекрасные должности и службы! Как они возвышают и улаживают душу! Но увы! я не служу...».

От «должностей» Гоголь переходит к тем, кто их занимает, создавая образ господствующего в столице его величества ЧИНА! «Всё, что вы ни встретите на Невском проспекте, всё исполнено приличия...» Замечательно это собирательное местоимение «всё» — в данном контексте оно выступает в функции обобщения мира «приличных» неодушевленных «вещей». Сделано это для того, чтобы, после двоеточия, в этот мир вдвинуть чиновников и их жен: «всё исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках с заложенными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и шляпках». И действительно, «исполненные приличия», это манекены, а не люди, модели того или иного чина, а не индивидуальности. Это раскрывает и воплощает метонимия.

«Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстух, бакенбарды бархатные, атласные, черные как соболь или уголь (характерно, что сравнения посят вещный характер — бархат, атлас, уголь. — Г. М.), но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии. Служащим в других департаментах провидение отказало в черных бакенбардах, они должны, к величайшей неприятности своей, носить рыжие. Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни...» и т. д.

Время жизни Невского проспекта социально обусловлено. В своем течении оно открывает для читателя все новые грани суммарного портрета столичного чиновничества. И вот наступает звездный час тех, кто представляет и олицетворяет Петербург. «В... благословенное время от 2-х до 3-х часов пополудни, которое может назваться движущеюся столицей Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека».

«Движущаяся столица Невского проспекта» — это новый образ чиновничьего государства, новое обобщение, включающее в себя образы кукол — носителей бакенбард разных мастей и оттенков. Перед нами как бы воссоздается русская игрушка — кукла-матрешка. В чреве большой куклы — кукла поменьше, а в ней еще меньше и т. д. Кукла большая состоит из десятка кукол мал мала меньше. Все вместе, это механическое собрание кукол, и составляет «движущуюся столицу».

Главная функция кукол — демонстрационная. Невский проспект становится «выставкой»: «Одни показывают щегольский сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление».

В три часа Невский проспект вновь преобразуется — «выставка оканчивается, толпа редеет...». Происходит новая перемена: «На Невском проспекте вдруг настает весна: он покрывается весь чиновниками в зеленых виц-мундирах. Голодные титулярные, надворные и прочие советники стараются всеми силами ускорить свой ход...».

Метонимия, начиная с «Невского проспекта», получает дальнейшее развитие и станет важнейшим элементом поэтики «Мертвых душ». Характер гоголевской метонимии будет освоен последующей русской литературой, Щедриным прежде всего.

Все, кто писал о поэтике Гоголя, сообщают и о его метонимии — одни кратко и мельком, другие более подробно. Но при этом практически дело сводится к констатации факта, к информации — не больше. Вопросы генезиса не интересуют исследователей.

Отступлением от сложившейся традиции является попытка Г. А. Гуковского как-то осветить этот вопрос. «Стоит заметить попутно, что свою сатирическую метонимию Гоголь, возможно, выковал на основе образа, подмеченного им в фольклоре, впрочем свободно переработанного им и измененного весьма существенно». Далее приводится одна из записанных Гоголем русских песен, которая начинается так:

Черны кудри за стол пошли,  
Русу косу за собой повели

и т. д.

Из примера делается вывод: «Это — та же, в сущности, метонимия (кудри, коса), что гоголевские усы, бакенбарды, брови. Разумеется, смысл ее у Гоголя совершенно другой».<sup>1</sup>

Историко-литературный вопрос, на какой основе «выковал» Гоголь свою сатирическую метонимию, постав-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 296.

лен справедливо. Наблюдение Г. А. Гуковского интересно. Но в отличие от фольклора гоголевская метонимия сатирична и гиперболична, а главное, она связана с образом Петербурга, с пониманием города как столицы самодержавно-чиновничьей империи. В песне нет ни сатиры, ни гиперболы — она пример элементарной (нормативной) метонимии — «черны кудри» «русу косу» за собой повели, т. е. по части обозначено целое.

Вопрос, как же «выковывалась» чрезвычайно своеобразная гоголевская метонимия, остается без ответа. Есть ли эта известная нам по «Невскому проспекту» метонимия изобретение Гоголя или у него были предшественники и он уже опирался на чей-то художественный опыт? Попытаемся ответить на этот вопрос.

## 6

Из сказанного раньше ясно, что решающие особенности метонимии «Невского проспекта» органически связаны и обусловлены создаваемым писателем образом Петербурга. Тем самым определяется и генезис гоголевской метонимии. Предшественником мог быть тот, кто создал новый образ столицы, понятый и воспринятый Гоголем. Этим предшественником был Пушкин.

Вот почему необходимо внимательно присмотреться к поэтике петербургских повестей Пушкина и выяснить, не преобразовывал ли он, при описании Петербурга, традиционного поэтического тропа, не формировал ли его в нужных ему параметрах, не наделял ли его сатирическими функциями?

Обратимся к «Пиковой даме». Ее герой Германн чужд аристократическому обществу, завоевание в нем независимого положения он делает целью своей жизни. Пока он добился «права» присутствовать при карточной игре молодых офицеров-аристократов. Германн не вхож в дом графини Томской — оттого и показан он возле дома, на улице, где часами простаивает под окнами или у парадного подъезда, желая тайком, воровски проникнуть в заветные покои.

Вынашивая планы обретения тайны трех карт, Германн скитается по улицам Петербурга. Однажды вечером он оказывается наблюдателем сцены съезда гостей к графине. Жадно смотрит он на подъезжающие кареты с гостями. Германн противопоставляется миру имущих, тем, кто олицетворяет северную столицу им-



перии, — богатым аристократам, крупным чиновникам, офицерам, знатным дамам. Именно в этой сцене Пушкин и раскрывает аристократический мир как собрание безликих манекенов, в котором господствует не человек, а чин, положение, богатство. Вставшую перед ним козую задачу Пушкин и решает с помощью метонимии, «выковывая» именно сатирическую, обобщенную метонимию. Присмотримся, как это сделано.

Германн на одной «из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. (Дом Томских находился на Малой Морской, в двух шагах от Невского проспекта. — Г. М.) Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара».

Нетрудно заметить, что перед нами в миниатюре будущая гоголевская метонимия — «легкий как дым башмачок молодой дамы», «щегольский сюртук с лучшим бобром», человек, «несущий превосходные бакенбарды», дама, «несущая пару хорошеньких глазок». Пушкинская метонимия выполняет ту же социально-критическую функцию создания образа безличного города, где действуют и значат больше вещи, обозначающие социальное, служебно-чиновное положение человека, замещающие его личность.

Кстати, о даме, которая «несет пару хорошеньких глазок». Это гоголевская метонимия, но торжествует в ней закон, введенный Пушкиным. Напомню историю зарождения замысла Гермманна проникнуть в дом Томских. «Неведомая сила, казалось», приводила его к дому графини во время блужданий по Петербургу: «Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь».

Для Гермманна ни в эту минуту, ни в последующие дни, когда он стал жестоко и бессердечно, в своих страстных письмах, заверять Лизавету Ивановну в своей любви, — она не была личностью, она не воспринималась как реальная молодая женщина со своей судьбой — она оставалась «головкою», «свежим личиком с черными глазами». Не больше.

Осваивая созданный Пушкиным образ Петербурга, Гоголь не мог не заметить, не понять, не оценить пушкинскую метонимию. При этом, создавая свою метонимию, он усилил ее сатиричность, наделил ее гиперболическостью, окрасил изображаемое беспощадной иронией. Гоголевская метонимия уже в повести «Невский проспект» оказалась наделенной способностью к громадным обобщениям, а в повести «Нос» она доведена до символа.

Пушкинское начало в поэтической системе Гоголя никак не умаляет заслуг молодого писателя, но помогает наглядно и на разных уровнях проследить процесс овладения открытиями основоположника реализма и практического осуществления преемственного развития литературы. Тем самым становится возможным исторически конкретно определять роль Пушкина в литературном движении 1830-х годов.

Проблема преемственности волновала Гоголя. В повести «Портрет», напечатанной в том же сборнике «Арабески», он счел нужным объяснить, как молодому художнику важно овладевать опытом великих мастеров и как при этом оставаться самостоятельным. Гоголь рассказывает о судьбе молодого русского художника, который учился в Италии. Он внимательно изучал полотна разных «великих мастеров», «извлекая из всего только то, что было прекрасно». В итоге он написал свою картину: «Всё тут казалось соединилось вместе: изученье Рафаэля, отраженное в высоком благородстве положений, изучение Корреджия, дышавшее в окончательном совершенстве кисти. Но властительней всего видна была сила созданья, уже заключенная в душе самого художника».

У Гоголя был свой Рафаэль — Пушкин. Изучение и понимание его реалистического искусства оказалось сопряженным с властной силой гоголевской писательской индивидуальности, с собственным опытом постижения русской действительности. В написанных произведениях пушкинское и гоголевское «соединилось вместе», и соединилось по-своему, по-гоголевски.

Вот почему Гоголь считал нужным и важным в своих произведениях в той или иной форме указывать читателям на свою связь с Пушкиным, на близость ему пушкинского творчества, пушкинского опыта.

Прежде всего стоит отметить прямые высказывания Гоголя о роли Пушкина в его творческой судьбе — в письмах и статьях тридцатых годов и поздних, в «Авторской исповеди» например. Особого внимания заслуживает статья «Несколько слов о Пушкине», опубликованная в сборнике «Арабески», рядом с петербургскими повестями.

Другая форма подчеркивания контактов с Пушкиным — это упоминание его имени в своих произведениях, упоминания дружеские, иногда мягко ироничные. В «Записках сумасшедшего», например, Поприщин интересуется не только театром, но и словесностью и даже читает стихи. Мило-комически Гоголь утверждает мысль о популярности Пушкина. Так появляется запись Поприщина: «...переписал очень хорошие стишки: «Душеньки часок не видя, Думал, год уж не видал; Жизнь мою возненавидя, Лъзя ли жить мне, я сказал». Должно быть, Пушкина сочинение».

Та же мысль присутствует и в знаменитой сцене вдохновенного вранья Хлестакова. Рисуясь, раздувая свою известность в Петербурге, он заявляет: «Я ведь тоже разные водевильчики... Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат, — отвечает бывало: — так как-то все...» Большой оригинал».

Но, естественно, самое главное в реализации гоголевского объяснения читателям и критикам творческой близости своих повестей с пушкинскими петербургскими повестями является откровенное использование отдельных мотивов, сюжетов, образов Пушкина. Примеров такого использования много, остановлюсь на некоторых в повести «Невский проспект».

Важное место в повести занимает образ жестяных дел мастера с Мещанской улицы Шиллера. Он участвует в сюжете о похождениях поручика Пирогова, кульминацией которого была знаменитая «секуция». Но значение образа Шиллера этим не исчерпывается — его роль в повести и значительнее, и содержательнее. В частности, он (употребляя выражение В. В. Виноградова) более всего «намагничен» пушкинскими мотивами.

Шиллер, немецкий ремесленник, со своей женой и приятелем, сапожником Гофманом, не мог не напомнить читателям пушкинского Готлиба Шульца, сапожника,

и его жену Луизу и других немецких ремесленников из повести «Гробовщик». Гоголь идет вслед за Пушкиным в изображении обыкновенного. Но это лишь деталь, мимоходом брошенный намек — не больше. Главное, как мне кажется, было в другом — в смелом соотнесении образа Шиллера с образом Германна. По-моему, именно в этом соотнесении наглядно раскрывается глубокая творческая взаимосвязь двух писателей, стремление Гоголя подхватить и по-своему развить выдвинутую Пушкиным проблему. Присмотримся к обоим образам, выясним, что позволяет сделать это, на первый взгляд неожиданное, сопоставление.

Германн «колоссальный» тип нового времени; он выражал героическое начало денежного века — недаром он напоминал Наполеона. Наполеонизм Германна обуславливал его романтический индивидуализм, его волю, и энергию, проявленные в достижении цели. «Денег, денег, вот чего алкала его душа».

Германн — немец, точнее — «сын обрусевшего немца». Пушкин очерчивает контур его бытовой, фактической биографии. Отец не только «оставил ему маленький капитал», но и внушил сыну идеал — увеличить этот капитал. «Будучи твердо убежден в необходимости упрочить свою независимость, Германн не касался и процентов, жил одним жалованьем, не позволяя себе малейшей прихоти». Он твердо формулирует свой девиз: «...расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал».

Гоголь, соотнося Шиллера с Германном, снижает этот образ, сбрасывая своего героя с романтического пьедестала в гущу пошлой реальной жизни. Ключ к пониманию смысла этого соотнесения — в иронии, направленной на романтизм. И здесь Гоголь открыто следует за Пушкиным, поддерживая проводимую им борьбу с романтизмом и романтическими идеалами. Своих героев, немецких ремесленников, воинствующих, тупых мещан, он называет святыми для романтиков именами — Шиллером и Гофманом!

Шиллер — немец, занимается прибыльным ремеслом, мелкий буржуа, мечтающий стать крупным. Путь к этому — накопление капитала. Цели этой посвящена вся его жизнь.

«Шиллер размерил всю свою жизнь и никакого, ни в коем случае, не делал исключения. Он положил вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем

и быть пьяным каждое воскресенье. Он положил себе в течение 10 лет составить капитал из пятидесяти тысяч (напомню, что отец Германна оставил ему капитал около пятидесяти тысяч, — на первую карту, тройку, он поставил все накопленные им деньги — 47 тысяч. Германну этого мало — ему нужен капитал в сотни тысяч, полмиллиона. — Г. М.), и уже это было так верно и неотразимо, как судьба, потому что скорее чиновник позабудет заглянуть в швейцарскую своего начальника, нежели немец решится переменить свое слово. Ни в каком случае не увеличивал он своих издержек, и если цена на картофель слишком поднималась против обыкновенного, он не прибавлял ни одной копейки, но уменьшал только количество, и хотя оставался иногда несколько голодным, но однако ж привыкал к этому. Аккуратность его простиралась до того, что он положил целовать жену свою в сутки не более двух раз...».

Шиллер был так же расчетлив, как Германн, но Гоголь высмеивал эту расчетливость: Шиллер заставляет своего приятеля, сапожника Гофмана, отрезать ему нос, поскольку «у меня на один нос выходит три фунта табаку в месяц».

Германн — трагический романтический герой, измеряемый масштабом Наполеона. В этом образе концентрировалась идеология денежного века. Шиллер, жестяных дел мастер, мещанин и буржуа, — его, меркантильного века, пошлая практика. Но уравнивает их жажда денег, умеренность, аккуратность, бесчеловечный расчет и дикая воля в стремлении к цели — составить капитал.

Оба писателя на материале Петербурга создали два разных лика нового жестокого века, века-торгаша, века чистоганных, бесчеловечных отношений. Образы глубоко индивидуальные, но их создатели решали общую задачу.

Соотнесена и судьба Пискарева с судьбой Евгения, героя «Медного всадника». Пискарев терпит крах в своих мечтах и надеждах, как и Евгений. Именно этот пушкинский мотив подчеркивает в Пискареве Гоголь — город обездоливает честного человека и с равнодушием отворачивается от того, кто гибнет, кто нуждается в помощи. В поэме «Медный всадник» Пушкин жестко, бескомпромиссно и впервые с такой потрясающей наглядностью показал враждебность столицы человеку — не богачу или нищему, не чиновнику или художнику, а именно человеку.

Гоголь, создав образ Пискарева, подтвердил этот вывод Пушкина и ужесточил обвинительный акт городу. После рокового объяснения с юной красавицей проституткой потрясенный Пискарев «бросился вон, потерявши чувства и мысли. Ум его помутился: глупо, без цели, не видя ничего, не слыша, не чувствуя, бродил он весь день. Никто не мог знать, ночевал он где-нибудь или нет; на другой только день каким-то глупым инстинктом зашел он на свою квартиру, бледный, с ужасным видом, с растрепанными волосами, с признаками безумия на лице».

Так же скитался по улицам Петербурга обезумевший от горя Евгений: «Увы! его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял... Весь день бродил пешком, А спал на пристани...»

Одинаков и финал их жизни. Пискарев умер (покончил с собой). «Никто не поплакал над ним; никого не видно было возле его бездушного трупа... Гроб его тихо... повезли на Охту». У Пушкина Евгений в скитаниях по городу добрался до знакомого домика на взморье, на окраине города, где жила его Параша. Там он, одинокий, никому не нужный, и умер. Дом «прошедшею весной Сvezли на барке. Был он пуст. И весь разрушен. У порога Нашли безумца моего. И тут же хладный труп его Похоронили ради бога».

Близость многих гоголевских сюжетных мотивов и описаний Петербурга к пушкинским не свидетельство влияния, подражания или заимствования. Это следствие творческого намерения. Молодой писатель как бы демонстрировал, что выступает единомышленником Пушкина, что солидарен с ним в осуществлении общих задач.

Подобные реминисценции обращения были не только к читателям — читателю современному и будущему, — но и лично к Пушкину. Особенно наглядно проявилось это в соотношении Пискарева с Евгением. Поэма «Медный всадник» еще не была напечатана (не была разрешена), и читатель ее не знал. Но Гоголь желал поэтически объяснить Пушкину, что он понял и принял созданный им образ Петербурга, что ему во многом близка и дорога поэтика изображения столицы и жизни населяющих ее жителей. Потому не случайно Гоголь еще до печати попросил Пушкина прочесть «Невский проспект». Пушкин прочел рукопись немедленно и отправил автору записку: «Перечел с удовольствием; кажется, все мо-

жет быть пропущено. Секуцию жаль выпустить: она мне кажется необходима для эффекта вечерней мазурки. Авось бог вынесет. С богом».

Петербургские повести, опубликованные в сборнике «Арабески», убедительно свидетельствуют, как Гоголь, становясь на новый, после «Вечеров...», путь поэта «жизни действительной», оказывался связанным с Пушкиным, они документируют факт проявления преемственности в литературе, раскрывают ту роль, которую Пушкин сыграл в утверждении реализма в тридцатые годы. В то же время повести эти объясняют и показывают, как освоение Гоголем художественных открытий Пушкина помогало ему находить свой путь, двигаться вперед с завоеванных Пушкиным рубежей,

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПЕРВЫЙ СПОР С ПУШКИНЫМ

1

**Т**ворческие и дружеские связи Пушкина и Гоголя не были идиллическими. Гоголь преклонялся перед Пушкиным, своим учителем, но понимал, что его собственные убеждения во многом не совпадали с пушкинскими и, более того, противоречили им.

Пушкин высоко ценил талант Гоголя, сделал бесконечно много для начинающего писателя. В то же время он с горечью отмечал, как все откровеннее проявлялось у Гоголя желание спорить с ним. Пушкина тревожили эти идейные расхождения и особенно проявлявшаяся у его молодого друга тенденция к морализму.

Расхождения эти не всегда обнаруживались открыто, но иногда они давали о себе знать довольно отчетливо. Без их тщательного изучения нельзя исторически конкретно представить себе истинный характер взаимоотношений двух писателей в 1830-е годы. Интересным и неизученным моментом их творческих связей является восприятие Гоголем поэмы «Медный всадник», отражением сложного отношения к которой явилась повесть «Записки сумасшедшего». Этот эпизод раскрывает, с одной стороны, характер освоения Гоголем художественных открытий Пушкина, а с другой — его неприятные пушкинского решения важнейшей проблемы русской общественной жизни. Естественно, особого внимания заслуживает в этой связи вопрос: как же относился Пушкин к этой повести?

Известно, что выход первой части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Пушкин приветствовал в письме издателю «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» А. Ф. Воейкову. Близкие связи Гоголя с Пуш-



киным особенно плодотворными, как мы видели, были в 1833—1835 годах. Гоголь держал Пушкина в курсе своей напряженной работы в 1834 году, завершившейся изданием двух сборников — «Арабески» и «Миргород».

Выход этих сборников и обнаруживает неожиданно странную реакцию Пушкина: Гоголь читал ему отдельные повести, вошедшие в сборники, подарил их, просил в письмах сообщить свое мнение, а Пушкин не обмолвился об этих сборниках ни одним словом! Нам известно, что Гоголя очень интересовало мнение Пушкина именно об «Арабесках». Он послал ему два экземпляра сборника с просьбой один оставить у себя, а другой — с замечаниями — вернуть ему, автору. Пушкин не откликнулся на эту просьбу, не вернул Гоголю сборника со своими замечаниями, не высказал и в печати своего мнения о новом Гоголе. А ведь судя по повестям, хотя бы напечатанным в «Арабесках», Гоголь сделал большие успехи, далеко ушел от своей первой книги — «Вечера на хуторе близ Диканьки», он, несомненно, развивался и в своем новом качестве не мог не быть близким Пушкину! Чем же вызвано тогда это молчание? Мы не знаем. Но оно знаменательно. Во всяком случае, оно требует объяснения.

Разъяснению, несомненно, поможет так называемая вторая рецензия Пушкина на «Вечера...», вышедшие вторым изданием в январе 1836 года. Я говорю «так называемая», ибо фактически это была не рецензия на «Вечера...», а статья о творчестве Гоголя 1830-х годов. Действительно, в ней Пушкин значительное место уделил повестям из сборников «Арабески» и «Миргород» и, главное, характеристике общего пути развития Гоголя. Из этого ясно, что Пушкин не считал нужным рецензировать гоголевские сборники 1835 года, откликаться на каждый из них в его полном составе. Но не хотел и замалчивать в них то, что ему понравилось. Пушкин ждал удобного повода, чтобы высказаться. Таким поводом он посчитал выход второго издания «Вечеров...»: о том, что оно подготовлено и уже прошло цензуру в конце 1834 года, он знал от Гоголя. По неизвестным причинам печатание «Вечеров...» задержалось до января 1836 года. Получив их, Пушкин немедленно пишет статью о творчестве Гоголя и публикует ее в первом номере «Современника» — в создавшихся обстоятельствах он спешил высказать свое мнение.

Статья, как всегда у Пушкина, лаконична и глубоко

содержательна. Он начинает с оценки гоголевского дебюта или, точнее, с воспоминания о своей рецензии, в которой приветствовал молодого писателя. Но теперь Пушкин не хочет ограничиваться повторением похвалы — в статье содержались впервые высказываемые критические замечания автору «Вечеров...». «Мы, — пишет Пушкин, — в свое время поддержали молодого писателя, не обратив внимания на серьезные недостатки его повестей потому, что верили в талант Гоголя. Автор оправдал таковое снисхождение. Он с тех пор непрестанно развивался и совершенствовался». Так была выражена капитальная мысль Пушкина — талант Гоголя развивается. Доказательством развития Гоголя служат некоторые повести из «Арабесок» и «Миргорода». «Он издал «Арабески», где находится его «Невский проспект», самое полное из его произведений. Вслед за тем явился и «Миргород», где с жадностью все прочли и «Старосветских помещиков», эту шутивную трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления, и «Тараса Бульбу», коего начало достойно Вальтер Скотта».

Итак, главная мысль статьи — талант Гоголя развивается, он идет еще вперед. Новым словом по сравнению с «Вечерами...» явились «Невский проспект», «Старосветские помещики», «Ревизор». В этом движении Пушкин не учитывает ряд повестей, во всяком случае не упоминает их. Почему не упомянуты «Портрет» и «Вий», понять, пожалуй, можно. Трудно объяснить отсутствие какого-либо отзыва о «Записках сумасшедшего». Умолчание это кажется загадочным. Тем более важно как-то разобраться в этом вопросе.

## 2

Прежде всего, несколько слов об истории создания повести «Записки сумасшедшего». Известно, что к августу 1834 года относится составление первого развернутого оглавления подготавливаемого сборника «Арабески». Среди других произведений помечено: «Записки сумасшедшего музыканта». Рукопись этого произведения не сохранилась, — видимо, повесть существовала лишь в замысле. Но в данном случае принципиально важно то, что речь в ней должна была идти не о сумасшедшем чиновнике, а о сумасшедшем музыканте.

Несмотря на то что мы не располагаем никакими

материалами, можно сделать вывод, что Гоголь замыслил написать произведение, в какой-то мере и степени под сказанное романтической литературой. Именно в 1830-е годы тема безумия будет популярной у романтиков, она получит воплощение в поэзии (поэма И. Козлова «Безумная», стихи разных поэтов о безумии Торквато Тассо) и особенно в прозе — цикл повестей В. Одоевского, повесть Н. Полевого «Блаженство безумия» и т. д.

В основе романтической концепции безумия лежит представление, что разум — это ига, а освобождение от него приносит свободу духа, наслаждение искусством; «блаженство безумия» возносит человека над толпой, живущей по законам абсурдной разумности. Как правило, героями-безумцами, сумасшедшими являлись люди одаренные — музыканты, поэты, художники.

Мы не знаем, как бы Гоголь, автор «Невского проспекта» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», решил по-своему тему о сумасшедшем музыканте, но ясно, что замысел был связан именно с этой традицией.

Но такой повести Гоголь не написал, а за два месяца, сентябрь и октябрь 1834 года, создал повесть о сумасшедшем чиновнике Поприщине, которая не имела ничего общего с романтической традицией понимания безумия.

«Записки сумасшедшего» Гоголя отличает оригинальность трактовки безумия: сумасшествие — это свобода человека от пут и представлений, повелений и наставлений среды и общества, убивающих в конечном счете его личность, низводящих человека до функционального существования в положенном ему чине; это просветление человечности, раскрепощение духа. Человек, не желающий признавать над собой власть среды, в глазах окружающих — безумец, человек, стремящийся жить достойно и быть верным своей природе, — сумасшедший. Потому в этой концепции сумасшествия заложена мысль о двух планах, двух уровнях восприятия окружающей действительности и поступков главного героя. «Сумасшествие» — это не только определенное состояние духа, но и отношение окружающих и читателя к герою, закрепленное в термине.

Я указал на оригинальность данной концепции, получившей свое воплощение в повести «Записки сумасшедшего». Этим я подчеркиваю принципиальное рас-

хождение Гоголя с романтическим пониманием темы безумия, с одной стороны, а с другой — программную близость писателя иному направлению в литературе, которое решало эту тему в полном соответствии с фактами и явлениями современной общественной жизни.

Грибоедов, пожалуй, впервые показал дерзкое и отважное освобождение своего героя Чацкого от законов и морали старого века. И чем больше проявлялась и осуществляла себя в поединках с обществом прекрасная личность Чацкого, тем яснее становилось окружающим, что перед ними сумасшедший.

Но наиболее полно и последовательно новая концепция безумия была раскрыта Пушкиным в поэме «Медный всадник», с которой он познакомил Гоголя зимой 1833-34 года.

Героем поэмы Пушкин сделал мелкого петербургского чиновника. Обстоятельства жизни, враждебные ему, воспитали в нем смиренность и покорность, принудили жить в бедности, лишили высоких порывов духа, сохранив лишь элементарные желания — служить, завести семью и детей. Любовь к Параше вдохновляла его единственную мечту.

Но и мечта об одиноком счастье обездоленного маленького чиновника была грубо разрушена императорским Петербургом. Пушкин сосредоточивает свое внимание на исследовании духовного мира покорного чиновника, в котором под влиянием ударов судьбы, разрушения счастья, гибели любимого человека зреет мятеж, идет высвобождение от навязанной ему смиренности, рождается страшная мысль, что существует реальный и истинный виновник его несчастий. Пушкин показывает, как движимый злобой и ненавистью к императору, Евгений с безумной смелостью бросает ему вызов, грозит будущим возмездием.

Безумие, по Пушкину, — «неравный спор». Спор Евгения с Медным всадником — безумие: самодержавие беспощадно раздавит мятежника. Но Пушкин делает открытие — только безумный бунт и высвобождение человека из-под власти законов общества и среды, в которую он насильственно водворен, проявляет в нем основы личности, и прежде всего свободу, делающую его прекрасным, и смелым, и независимым.

Главный урок Пушкина: только протест, бунт, как бы безумно он ни выглядел со стороны («неравный спор!»), может спасти человека во враждебном обще-

стве, сохранить личность от жестокого ее извращения социальной средой.

Гоголя всегда отличало глубокое понимание Пушкина. Поэма не могла не потрясти его. Открытие учителя не могло не взволновать, не увлечь Гоголя, хотя сама идея протеста была ему глубоко чужда. Доказательством и служит повесть «Записки сумасшедшего»: он отказывается от романтической концепции безумия и осваивает пушкинское открытие. Но осваивает, как увидим, по-своему, оставаясь самим собой.

Гоголь также делает героем чиновника, его сумасшествие станет предметом художественного исследования. В центре повествования — история зарождения самосознания Поприщина, которому открылась мысль о несправедливости общества, где человека превращают в чиновника, а место в жизни определяется не дарованиями человека, а его чином. Вот почему повесть «Записки сумасшедшего» — истинно пушкинское произведение. И в то же время — глубоко и принципиально гоголевское. Оригинальность его в трактовке пушкинского открытия. Трактовка и выявляла решительное расхождение с Пушкиным.

В основе «Записок сумасшедшего» лежит общая и генеральная тема творчества Гоголя после «Вечеров...» — тема безумия и абсурдности современного общественного строя, безумия в смысле откровенного и циничного отказа от истинно человеческой жизни и навязывания всем норм нелепого существования, превращающих человека в воинствующего пошляка, в ничтожество, в законопослушного носителя отпущенного ему чина.

«Записки сумасшедшего», как и «Невский проспект», с одной стороны, «Медный всадник» и «Пиковая дама» — с другой, — тоже петербургская повесть. Ее герой, титулярный советник Поприщин, порождение этого безумного чиновного столичного общества и одновременно его жертва. Общая концепция повести и выражена в ее заглавии — «Записки сумасшедшего». Некоторые исследователи полагают, что Поприщин только впоследствии становится сумасшедшим.<sup>1</sup> Это противо-

---

<sup>1</sup> См., например, в книге Н. Л. Степанова «Н. В. Гоголь» (М., 1955): «От сознания безвыходности своего положения Поприщин переходит к отчаянию и оканчивает сумасшествием. Манья величия, овладевшая им, становится своего рода утверждением ценности своей личности, подавляемой на протяжении многих лет» (с. 259).

речит замыслу Гоголя и глубоко содержательному смыслу заглавия. Все дело в том, что Поприщин, ведущий дневник, так сказать, изначально сумасшедший, только понимание сумасшествия лишено единого устойчивого значения (менее всего оно приближается к клиническому его типу — манию величия, как об этом часто пишут); у Гоголя оно многозначно. И в этом ключ к пониманию повести.

Опираясь на традицию, Гоголь ведет повествование в двух планах, раскрывает события на двух уровнях. Один план — поприщинский. Он рассказывает о себе, о своей среде, об отношении к нему чиновников департамента. Мы узнаем о его службе, о его культурных интересах — ходит в театр, читает «Пчелку» («Северную пчелу» Булгарина), знает любовные стихи поэта прошлого века Николева, которые приписывает Пушкину (значит, слышал и о Пушкине). Он титулярный советник, т. е. имеет не самый низкий чин; он дворянин и своим дворянством гордится.

Рассказывая о себе в «Записках...», Поприщин раскрывается в своей бездуховности, пошлости, лакействе, ничтожности. Он — чиновник, но занимаемое им место так незначительно, что оно не дает ему «никаких ресурсов», т. е. ему не дают взятки. Он беден и завидует тем, кто может брать взятки и кому их дают.

Все рассказанное на этом уровне — и о себе, и об окружающих — нормально и довольно точно описано. Не случайно Булгарин похвалил за верность изображения чиновничьей жизни. Нормально, ибо это есть снимок с действительности, нормально, поскольку подобная жизнь есть норма данного общества.

Параллельно существует второй уровень — восприятие этого же мира читателем. Сгущение и нагнетание нормальных для данного общества поступков, представлений, желаний, взглядов и интересов создает у читателя чувство нелепости подобного существования. Описанное Поприщиным программное отступление от человеческого достоинства, от человеческих чувств и замена их холопством и лакейством не может не вызвать у читателя представления о ненормальности этой жизни.

Вот один из многих примеров восприятия Поприщиным директора департамента и его дочери в начале «Записок...»: «Наш директор должен быть очень умный человек. Весь кабинет его уставлен шкафами с книгами...

А посмотреть в лицо ему: фу, какая важность сияет в глазах! Я еще никогда не слышал, чтобы он сказал лишнее слово. Только разве когда подашь бумаги, спросит: «Каково на дворе?» — «Сыро, ваше превосходительство!» Да, не нашему брату чета! Государственный человек. Я замечаю, однако же, что он меня особенно любит. Если бы и дочка... эх, канальство!.. Ничего, ничего, молчание!»... «Святители, как она была одета! платье на ней было белое, как лебедь... Ай, ай, ай! какой голос! Канарейка, право, канарейка!.. Я кинулся со всех ног, подскользнулся на проклятом паркете и чуть-чуть не расклеил носа, однако ж удержался и достал платок. Святые, какой платок! тончайший, батистовый — амбра, совершенная амбра! так и дышит от него генеральством».

Читательский уровень восприятия «Записок...» Поприщина корректирует его повествование. Скрещение, пересечение двух восприятий одного и того же, освещение описываемых событий как бы двумя лучами и выявляет авторскую позицию, авторское отношение и к событиям, и к Поприщину, и к его сумасшествию.

При этом подвижным является и каждый уровень освещения происходящего в повести. В самом деле, пока Поприщин рассказывает о своей жизни с позиций прочно закрепленных норм поведения человека в чиновничьем обществе — окружающие чиновники просто не замечают его существования: он один из массы. И занимает ничтожную должность. Но вот вдруг у него появляется желание, не положенное его чину, и сразу на него обращают внимание, замечая не личность Поприщина, а недопустимое отступление от канона. Отступинка начинают называть сумасшедшим. Так появляется новое понимание сумасшествия Поприщина его средой, и, в то же время, немедленно меняются акценты восприятия того же явления и этих новых событий у читателя.

Гоголь избрал объектом художественного исследования хорошо ему знакомый тип петербургского пошляка — Поприщин находится в одном ряду с Пироговым и Ковалевым. Размышляя о своей судьбе, он огорчается, что к сорока годам дослужился только до титулярного советника. А бесчестолюбия (на первом этапе) его мучит. Тогда, и опять же в соответствии с представлениями среды, он начинает лелеять надежду на выгодную женитьбу. Обстоятельства как бы благо-

приятствуют этой мечте — он посещает дом начальника департамента и встречается его дочь.

Гоголем создается двойственная ситуация; то, что у Поприщина рождается мечта о возможной выгодной жёнитъбе, — нормально для этой среды (вспомним вожделенные мечты городничего «получить генерала» в случае, если дочка выйдет замуж за Хлестакова-ревизора). Но его мечта слишком дерзновенна. В данном обществе брать взятки — нормально, но нельзя брать не по чину! Можно стремиться к выгодной жёнитъбе, но не положено, даже в мечтах, замахиваться на генеральскую дочь. На недопустимость подобного поведения Поприщину и указывает начальник отделения.

«Разбесил начальник отделения. Когда я пришел в департамент, он подозвал меня к себе и начал мне говорить так: «Ну, скажи, пожалуйста, что ты делаешь?» — «Как что? Я ничего не делаю», — отвечал я. «Ну, размысли хорошенько! ведь тебе уже за сорок лет — пора бы ума набраться. Что ты воображаешь себе? Ты думаешь, я не знаю всех твоих проказ? Ведь ты волочишься за директорскою дочерью! Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою».

Поприщина как вора схватили за руку, строго напомнили, что он нуль, а не человек. Общество покусилось даже на мечту «о бедном богатстве». Это раздражило Поприщина. Гоголь верен своему намерению выяснить, как возникшие впервые противоречия с начальством неминуемо разрешаются в духе все тех же представлений среды. Оттого на выговор он реагирует «нормально»: «Понимаю, понимаю, отчего он злится на меня. Ему завидно».

И далее он рассуждает так же последовательно: «Да я плюю на него! Велика важность надворный советник!.. — Я дворянин. Что ж, и я могу дослужиться!.. Погоди, приятель! будем и мы полковником, а может быть, если бог даст, то чем-нибудь и побольше».

Поприщин не отказывается от своего желанья. Но неожиданное происшествие опрокидывает все его нелепые планы и расчеты: из переписки собачек становится известно, что дочка начальника департамента выходит замуж за камер-юнкера. Она даже не заметила существования Поприщина!

Чаша терпения Поприщина переполнилась — он возмутился. Впервые он задумался о важных обществен-



ных вопросах и увидел, что в мире торжествует несправедливость. «Всё, что есть лучшего на свете, всё достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, — срывает у тебя камер-юнкер или генерал».

Новая опасная мысль все более овладевала Поприциным. Он стремится понять, почему существует такой порядок, в котором звание заменяет человека, а именно по званию воздаются почести, счастье и богатство. Поприцин отказывается признать какой-либо смысл в званиях и чинах: «Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего кроме достоинство; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого...»

Так Поприцин в своем отрицании нелепого обожествления чина и звания открыл крамольную мысль — все люди равны. Поприцин не читал просветителей, которые, борясь с сословной идеологией, доказывали, что крестьянин такой же человек, как и дворянин. Посмотрите, говорили они, на кости того или другого, и вы не найдете различия. Аксентий Иванович оперирует не костями, а, в духе Гоголя, носами. Естественное для человека отрицание неравенства привело Поприцина к истинам просветителей. Он задает свой знаменитый, крамольный вопрос: «Я несколько раз уже хотел добраться, отчего происходят все эти разности. Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?»

В этой сцене уже откровенно торжествует пушкинское начало. Признание несправедливости существующего порядка обновляет человека, открывает скрытые резервы личности, очищает его от скверны пошлости. Поприцин заговорил свободным языком. Но отрицание неравенства в русском государстве есть безумие — неравный спор. И действительно, для своей среды отщепенец Поприцин становится сумасшедшим.

Восприятие же читателя не может не быть иным — он видит это обновление. В столкновении двух восприятий и проявляется позиция Гоголя с его неверием в возможность и необходимость протеста. Оттого с началом прозрения Поприцина меняется тон рассказа — перед читателем постепенно будет раскрываться трагедия пробудившейся личности.

Но и в данном случае Гоголь понимает, что развращенное и плененное идеалами чиновного мира сознание Поприщина еще и после родившегося желания разобрататься, отчего происходят «все эти различия», движется все по тому же руслу. Вот почему Поприщин выражает желание сравняться или даже превзойти камер-юнкера. Камер-юнкера потому, что он оказался «соперником» Поприщина. «Желал бы я сам сделаться генералом».

В своем стремлении отстаивать достоинство личности он доходит до опаснейшей в самодержавном государстве мысли: если высшее положение в России занимает государь-император, то, спрашивается, почему нельзя предположить, что он, Поприщин, не может быть государем? Возникшее желание мотивируется и доверием к своей человеческой природе — «может быть я сам не знаю, кто я таков?» — и опытом истории. «Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин — и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь».

История, в частности русская, великолепнейшим образом этот тезис подтверждала — светлейшими князьями, например, стали продавец «блинов» Меншиков и украинский певчий Разумовский, а Пугачев «открылся» как государь.

Нельзя потому согласиться с трактовкой сумасшествия Поприщина как проявления болезненного честолюбия, как классического примера точного описания психической болезни — мании величия. Приведенные рассуждения Поприщина решительно противоречат таким заключениям. Для Аксентия Ивановича в этот момент жизни ясно, что дело не в звании, не в происхождении. Главное — человек! («Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека», — пишет он.) История подтверждает, что «простые», неродовитые, но талантливые люди «оказывались» и князьями, и государями. Не случайно в 1833 году Гоголь восхищался пушкинским Пугачевым — народным государем.

Неприятно Поприщиным строя неравенства, возмущенные несправедливостями мира и помогло ему осознать себя человеком. Сопоставляя свои возможности с возможностями исторических лиц, Поприщин здраво рассуждает: если даже безграмотный мужик может быть государем, то у него, Поприщина, человека более об-

разованного и дворянина, не меньше, а больше к тому возможностей. «Когда из мужика да иногда выходит эдакое, что же из дворянина может выйти?» И за этим опять же стоит история — вознесение на верх социальной лестницы бедных дворян-офицеров — Орловых, Подемкина, Зубовых и т. д.

3

Движение мысли Поприщина к тому, чтобы «открыться» государем, показано как естественный процесс. Но Поприщин в своих мечтаниях бескорыстен! В жизни он принижен, раздавлен как личность, и все только потому, что он лишь титулярный советник. Закономерно тогда возникает желание «забраться» на высшую ступень, чтобы иметь право и возможность обрести независимость.

«Желал бы я сам сделаться генералом, не для того, чтобы получить руку и прочее. Нет; хотел бы быть генералом для того только, чтобы увидеть, как они будут увиваться и делать все эти разные придворные штуки и экивоки, и потом сказать им, что я плюю на вас обоих».

Та же мысль повторяется в записи почти через месяц: «Вдруг, например, я вхожу в генеральском мундире: у меня и на правом плече эполета и на левом плече эполета, через плечо голубая лента — что? как тогда запоет красавица моя? что скажет и сам папа, директор наш? О, это большой честолюбец!» (Нельзя не вспомнить, что именно в этом же духе будет вдохновенно-мечтательно ораторствовать Хлестаков в доме у городничего! Но мысль «Ревизора» еще не была дана Пушкиным, комедию Гоголь будет писать через год.)

Так было в мечтах Поприщина. А когда он «открылся» испанским королем — он это осуществляет въяве: «Я для шутки пошел в департамент. Начальник отделения думал, что я ему поклонюсь и стану извиняться, но я посмотрел на него равнодушно... Я глядел на всю канцелярскую сволочь и думал: что если бы вы знали, кто между вами сидит... Через несколько минут всё засуетилось. Сказали, что директор идет. Многие чиновники побежали наперерыв, чтобы показать себя перед ним. Но я ни с места».

Данная сцена — пример скрещения разных уровней, разных лучей, освещающих события, в фокусе которых

проявляется авторская позиция. Для окружающих Поприщина — он сумасшедший: так беспрецедентна его дерзость. Читателя не может не взволновать родившееся у Поприщина, лакея и пошляка, чувство независимости и достоинства. Записывая размышление Поприщина о директоре, Гоголь не может отделить своего чувства презрения к системе чиновничества от сочувствия пробудившемуся и воскресшему из праха пошлости герою.

Так, в парадоксальной форме (записки сумасшедшего!) начинается сближение гоголевской позиции с позицией сумасшедшего. Возможность подобного сближения — превращение Поприщина-чиновника в Поприщина-человека. Человечность — вот что уравнивает их взгляд на действительность. Все последующие записки будут с нарастающей силой показывать проявление этой общности.

Когда же начинается это сближение? Особенно обнажено с того времени, когда Поприщин сначала осознает себя сам испанским королем, а потом «открывается» всем окружающим. Данная акция сразу определяет отношение к Поприщину окружающих — он для них бесспорно сумасшедший, душевнобольной. Но и читатель не может иначе расценить поведение Аксентия Ивановича, объявившего себя испанским королем Фердинандом VIII. Да и Гоголь помогает читателю утвердиться в таком выводе. Делается это разными способами. Прежде всего изменением системы дат записей. Будучи титулярным советником, свои записки Поприщин датировал нормально: «Октября 3», «Октября 4», «Ноября 6» и т. д. Но в день осознания себя королем Поприщин пишет: «Год 2000 апреля 43 числа». Запись о посещении департамента в сане короля имеет такую дату: «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью»; встреча на Невском «с государем императором» (Николаем I) произошла, по исчислению Поприщина, «Никоторого числа. День был без числа». Последняя запись явно цензурного характера — *никоторого* числа, т. е. не было такой встречи с русским царем — она лишь плод воображения больного. Данная система записей доведена до конца повести.

Чтобы усилить эффект сумасшествия Поприщина, Гоголь подбрасывает читателю множество более чем странных мыслей и поступков, которые он сообщает в записках со скрупулезной точностью. Например: «Луна

ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромой бочар...» Или: «Хотя бы какую-нибудь достать мантию. Я хотел было заказать портному, но это совершенные ослы... Я решился сделать мантию из нового вицмундира...» и т. д.

И все же представление о сумасшествии Поприщина и читателя и окружающих его мучителей не совпадает. Не совпадает потому, что читатель видит в поступках, мыслях Поприщина не только странности как бы явно ненормального человека, но и нечто другое, никак не похожее на мысли больного. Среди этих нелепостей и странностей систематически излагаются не только трезвые, но умные и беспощадно злые мысли о нравах и порядках не сумасшедшего дома, а русского столичного общества, гневно говорится о высших кругах чиновничества, вьющихся возле двора и подпирающих престол.

И все это пишет именно тот сумасшедший, чьи мысли, как и у пушкинского Евгения, «страшно прояснились». Ему открылось ранее неизвестное, он, живший дотоле лишь интересами своей канцелярии, теперь стал видеть далеко-далеко. Эта новая способность понимать многое, что раньше было скрыто туманом незнания, пришла к нему в день, когда он почувствовал себя королем. «Теперь передо мною всё открыто. Теперь я вижу всё как на ладоне. А прежде, я не понимаю, прежде всё было передо мною в каком-то тумане».

Королевское прозрение взято Гоголем также из просветительного арсенала: сюжет о «Прямивзоре», о волшебнице или враче-философе, которые снимают бельма с глаз монарха и открывают ему истину, — один из распространеннейших в просветительской литературе. В России мы встретимся с ним и в «Путешествии...» Радищева и в «Каибе» Крылова. В данном случае такой Прямивзорой выступал Гоголь, и осуществлял он свой замысел под покровом сумасшествия своего героя.

Что же увидел Поприщин-король? Сначала, и опять в духе традиции, берутся как бы бытовые явления. Так появляется в записках изумительный пассаж о женщинах: «О, это коварное существо — женщины! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чорта. Да, нё

шутя. Физики пишут глупости, что она то и то — она любит только одного чорта. Вон видите, из ложи первого яруса она наводит лорнет. Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездою? совсем нет, она глядит на чорта, что у него стоит за спиною. Вон он спрятался к нему в звезду. Вон он кивает оттуда к ней пальцем! И она выйдет за него. Выйдет».

Более чем странно, как это часто происходит, видеть в этом открытии черта бред сумасшедшего. Гоголь наделил Поприщина-короля своей способностью угадывать под покровом фантастики горькие и безнравственные явления реальной русской жизни. Черт, спрятавшийся в звезду какого-то толстяка, совершенно и чисто гоголевский черт. Опять позиции Поприщина-короля и Гоголя сблизились. Это чисто гоголевская сатирическая метонимия — звезда заместила личность значительного человека. Черт в звезде есть воплощение богатства, знатности. Петербургская светская девица (она еще только хочет стать дамой) ищет именно черта! Не человек, не любовь нужны ей — ей нужен черт. Поприщин-король делает типично гоголевское открытие.

Но Поприщин увидел не только черта — он открыл суть интересов, идеалов и убеждений родителей этих девиц: «А вот эти все чиновные отцы их, вот эти все, что юлят во все стороны и лезут ко двору, и говорят, что они патриоты, и то и сё; аренды, аренды хотят эти патриоты! Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, хриstopродавцы!»

Как же можно это гневное обличение с прямым адресом воспринимать и толковать как проявление агрессии психически ненормального Поприщина? Тогда болезнь должна быть адресована и самому Гоголю, ибо в данном случае ненавистный мир обвиняет не только Поприщина, но и молодой писатель. Сближение позиции здесь не только знак торжества человечности. Самому Гоголю необходимо было высказать важную истину, открыть глаза обществу, обвинить высшее, правящее сословие. И для этого действительно нужна была безумная смелость.

Поприщин-король и является таким нужным Гоголю безумцем — он вступил в неравный спор. Такое безумие не может не понимать читатель. Но Гоголь был убежден, что должно надеть на произносящего подобные безумные обвинения маску ненормального человека, чтобы он выглядел больным-сумасшедшим. Вот почему сразу

после тирады — «честолюбцы, хриstopродавцы» — Гоголь заставляет Поприщина записывать как бы бредовые вещи, которые и должны были нейтрализовать крамолу. «Всё это честолюбие и честолюбие оттого, что под язычком находится малинкой пузырек и в нем небольшой червячок величиною с булавочную головку, и это всё делает какой-то цирюльник, который живет в Гороховой. Я не помню, как его зовут. Но главная причина всего этого турецкий султан, который подкупает цирюльника и который хочет по всему свету распространить магометанство. Уже, говорят, во Франции большая часть народа признает веру Магомета».

Некоторые психиатры, а вслед за ними и историки литературы подобные записи рассматривают как примеры мастерства Гоголя в изображении болезни — психической болезни несчастного человека.

Понимание характера сумасшествия Поприщина является ключом к раскрытию идейно-художественного содержания гоголевской повести. Вот почему необходимо остановиться на этом вопросе, попытаться внести ясность в замысел автора, в трактовку образа Поприщина. Несомненно, целью Гоголя было не изображение расстройства сознания, психической болезни, — он был художником, а не психиатром; его волновали не клинические, а общественные проблемы.

Следует учитывать, что в 1830-е годы проблема сумасшествия становилась и проблемой социально-общественной. Абсурдный мир сословно-чиновного государства, в котором честолюбие разжигало больших и малых чиновников, породило сумасшествие как расстройство не выдержавшего бесчеловечной борьбы за чин сознания. О сумасшествии чиновников-честолюбцев писал Булгарин в своей «Северной пчеле».<sup>1</sup> В 1833 году Гоголь работал над комедией «Владимир третьей степени», в центре которой был чиновник, сошедший с ума в своем вожделении ордена. Это явление увидел и гениально изобразил осенью же 1833 года Пушкин в повести «Пиковая дама»: после крушения честолюбивых замыслов Германи сходит с ума.

---

<sup>1</sup> О соотношении сумасшествия Поприщина с сумасшествием чиновников, о которых рассказывал Булгарин в «Северной пчеле», писал Игорь Золотусский в статье «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела». См. его книгу: Час выбора. М., 1976.

Перед литературой вставала задача образного воплощения этого явления. Следовательно, писатель должен был художественно достоверно и оправданно изображать и извращенность чиновничьего представления о жизни, и ложность его идеалов и стремлений, и болезненное состояние его помраченного страстью честолюбия сознания.

Когда Поприщин «объявился» королем, он предстал перед окружающими безумцем. И Гоголь отлично раскрывал тайну больного сознания. Но раскрывал эту тайну не как врач, а как писатель — он записывал не признаки болезни, а создавал образ больного. Художественный образ не однозначен. Вот почему нельзя и недопустимо Поприщина трактовать однозначно, судить о нем по законам психиатрии — как о больном манией величия. Образ Поприщина многозначен и сложен. Мы должны учитывать и болезненное состояние героя. Но именно учитывать, а не сводить к нему, ибо образ Поприщина имеет второй, и главный, определяющий план, несущий в себе громадное обобщение о русской жизни.

Именно поэтому реальный текст записей Поприщина решительно противоречит попыткам их однозначного (болезненный бред) истолкования. Мы видим, как после высказывания «безумных» обличений «христородавцев» Гоголь заставляет Поприщина записывать, по мнению исследователей, нелепости. А нелепости ли это в действительности? Вчитаемся в них: честолюбие, поработившее чиновный мир России, несущее бедствия нации, оказывается, происходит от червячка, которого делает цирюльник с Гороховой, подкупленный турецким султаном! Грандиозное по своему коварству объяснение! Гоголь сознательно нагнетает, сгущает нелепости — и пузырек с червячком, и цирюльник с Гороховой (мнимая достоверность — можно пойти на Гороховую и найти там цирюльника), и турецкий султан. Все это нужно для создания сатирического эффекта — чем неправдоподобнее, бессмысленнее, идиотичнее, наконец, «объяснение», тем яснее проступает позиция Гоголя. Мы слышим ироническую интонацию писателя, он подсмеивается над теми, кто обязательно попадетя в расставленную ловушку и милостиво простит крамолу Поприщину, удостоверив, что все записанное им есть бред больного-сумасшедшего, да еще и похвалит писателя за мастерство изображения безнадежно психически больного человека...



В научной литературе о «Записках сумасшедшего» уже давно утвердилась и стала традиционной мысль, что Поприщин — «социальный бунтарь». Бунт этот усматривается, начиная, пожалуй, с книги В. В. Гиппиуса «Гоголь», в способности Поприщина констатировать факт социальной несправедливости: «Всё, что есть лучшего на свете, всё достается или камер-юнкерам, или генералам» — и задать, ставший знаменитым, вопрос: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?». В последнее время Поприщина уже величают «протестантом-обличителем».<sup>1</sup>

Мне представляется это утверждение недоказанным. Действительно, мысль о равенстве людей в условиях России звучит крамольно. Но Гоголь ведь откровенно соотносит ее с просветительским учением, а просветители не призывали ни к революции, ни к бунту. К тому же не следует забывать, что Поприщин ничего не утверждает, а только задает вопросы; сразу же за вопросами он излагает свою мечту. Напомню, что в первом случае крамольная фраза существует в следующем контексте: «Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, — срывает у тебя камер-юнкер или генерал. Чорт поberi! Желал бы я сам сделаться генералом...»

То же и во втором случае: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником?»

Какой же это бунт? Хотя, конечно, высказывать подобные мысли в России — безумие... Несомненно, вопросы Поприщина не случайны — они характеризуют важный момент его духовного развития. Человек, задумывающийся о несправедливости строя социального неравенства, может и поднять бунт.

Но это будет очень своеобразный бунт, и появится он, когда завершится духовная эволюция Поприщина. Вот почему нельзя пренебрегать (как это часто делается) последовательностью событий в повести, не считаться с эволюцией взглядов Поприщина на мир. Недопустимо монтировать высказывания Поприщина по своему произволу. Каждая его фраза, каждая мысль, каж-

<sup>1</sup> См.: Капунова Ф. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя. Томск, 1962.

дое суждение и поступок строго мотивированы художественным замыслом автора, логикой развития образа. Бунт оказывался возможным только после того, как Поприщину открылась подлинная правда о русском обществе, о русском государстве. Бунт Поприщина — это его дерзко-безумный вызов придворным кругам, высшему чиновничеству: «...аренды, аренды хотят эти патриоты! Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, хриstopродавцы!».

Поприщин обличает высшую чиновничью власть, оруduющую под сению трона, грозит тем, кто управляет Россией. И бунт Поприщина Гоголь сознательно соотносит с бунтом Евгения. Гневная инвектива Поприщина — аналог угрозе Евгения: «Ужо тебе». Как и в поэме, в повести «Записки сумасшедшего» бунт — это наивысший момент идейного развития героя, он является и кульминацией повествования, после него начинается возмездие: Евгения преследует по городу Медный всадник, Поприщина сажает в сумасшедший дом.

Изображение подобного бунта Поприщина — уникальное явление в творчестве Гоголя. Уникальное, ибо он был искренним и последовательным противником насильственных потрясений, не верил в революционный метод изменения страшной современной действительности, в его способность очистить человека от скверны пороков — честолюбия и эгоизма, жажды богатства и власти. Изображение бунта оказалось возможным благодаря Пушкину. «Записки сумасшедшего» есть красноречивый случай огромного влияния Пушкина на Гоголя.

Но не следует забывать, что при всем том Гоголь оставался верным своим убеждениям и потому он не только сближался с Пушкиным, но и спорил с ним. Соотнеся бунт Поприщина с бунтом Евгения, Гоголь утверждал идеи, в конечном счете чуждые Пушкину.

Всмотримся внимательно в текст. Евгений у Пушкина грозит монарху, памятнику Петру, монументу, символизирующему русское самодержавие. И это протест, бунт против власти. Поприщин у Гоголя грозит не царю, а высшим чиновникам, царевым слугам. Это они — честолюбцы, хриstopродавцы, творя свои преступления, обманывают и русского царя!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> В данном случае мы сталкиваемся с ранним проявлением характерных гоголевских убеждений: в бедствиях нации и отдельного человека виноваты власти, высшие чиновники, но не монарх.

И это органично для Гоголя. Напомню, что в том же сборнике «Арабески» рядом с «Записками сумасшедшего» была напечатана статья «О преподавании всеобщей истории», в которой Гоголь так определяет цель преподавания истории: «Цель моя — образовать сердца юных слушателей той основательной опытностью, которую развертывает история, понимаемая в ее истинном величии; сделать их твердыми, мужественными в своих правилах, чтобы никакой легкомысленный фанатик и никакое минутное волнение не могло поколебать их; сделать их кроткими, покорными, благородными, необходимыми и нужными сподвижниками великого государя, чтобы ни в счастье, ни в несчастье не изменили они своему долгу, своей вере, своей благородной чести и своей клятве — быть верными отечеству и государю».

Те же цели, по мысли Гоголя, должны воодушевлять и писателя. Пока, и несомненно под влиянием Пушкина, Гоголь не высказывал свои мысли о долге писателя с такой же откровенностью, как это сделано в статье, напечатанной в «Арабесках». И тот факт, что он ее все же напечатал, говорит о многом. Тем более что статью эту он помнил всю жизнь.

И. Тургенев вспоминал, что, когда однажды он со Щепкиным зашел к Гоголю (после выхода «Выбранных мест...»), писатель, стараясь оправдаться, повторял, что не менял своих убеждений, что был верен своим взглядам. Для доказательства он прочел отрывки из статьи «О преподавании всеобщей истории». «Гоголь вернулся с томом «Арабесок» в руках и начал читать на выдержку некоторые места одной из тех детски-напыщенных и утомительно пустых статей, которыми наполнен этот сборник. Помнится, речь шла о необходимости строгого порядка, безусловного повиновения властям и т. п. „Вот видите, твердил Гоголь, я и прежде всегда то же думал, точно такие же высказывал убеждения, как и теперь!.. С какой же стати упрекать меня в измене, в отступничестве?..”».<sup>1</sup>

Убеждения эти и проявились в «Записках сумасшедшего», в частности, в том, что Гоголь решительно ме-

---

В «Мертвых душах» эта идея будет положена в основание «Повести о капитане Копейкине». Любопытно, что в редакции «Повести...», принятой цензурой, Копейкин бросает в лицо «начальника временной комиссии обвинение того же, поприщинского типа: „вы, говорит, обязанностей своих не знаете! да вы, говорит, законопродавцы, говорит! Всех отшлепал!.. Бунт поднял такой!”».

<sup>1</sup> Сб.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 534.

няет ситуацию «Медного всадника»: у Пушкина бунтует доведенный до крайней степени терпения несчастный человек, *обездоленный мелкий чиновник*, а у Гоголя *обличает власть король*, которому открылась истина, а не бедствующий чиновник. Кстати, именно это обстоятельство объясняет, зачем была нужна Гоголю ассоциация с просветительским сюжетом о короле, с глаз которого снимается завеса неведения. Потому в гоголевском бунте нет пушкинского «Ужо тебе». Так решительно Гоголь разошелся с Пушкиным.

Но и этим не ограничился автор «Записок сумасшедшего». Ему была хорошо известна обнаруженная Пушкиным-историком, писателем-реалистом, социологом горькая и необъяснимая в те годы истина — русские народные восстания кончались поражениями. Гоголь читал «Историю Пугачева», где мысль эта раскрывалась с потрясающей очевидностью. Вопрос о понимании характера народной борьбы за свободу был для Пушкина с 1833 года важнейшим. Несмотря на обнаружение трагедии русского бунта, Пушкин не впал в отчаяние — он утверждал правомерность и закономерность борьбы. Безрезультатный сейчас бунт не бессмыслен и не бесполезен — он спасает человека от нравственной гибели, воскрешает и выпрямляет личность.

Гоголь делает из открытия Пушкина принципиально иной вывод: если бунт неизбежно кончается катастрофой, поражением, если он не может привести к победе, если он безрезультатен, то он и бессмыслен. Гоголь как бы предварил взгляды и убеждения будущего пушкинского героя — Гринева.

«Записки сумасшедшего» запечатлели важнейший момент идейного развития русской общественной мысли 1830-х годов — спор о путях изменения существующего строя насилия, бесправия и рабства. В понимании кошмара современной русской жизни Гоголь был не только единомышленником Пушкина, в обличении этого абсурдно-нелепого и преступного мира он шел дальше своего учителя. Но в понимании возможных путей изменения этого мира Гоголь решительно расходился с Пушкиным.

Гоголь не просто спорил, по своей натуре проповедника, искренно верующего в мессианскую свою роль, он, несомненно, повестью о сумасшедшем стремился переубедить Пушкина. Потому-то он постоянно и подчеркивал свою близость к поэме «Медный всадник», с тем

чтобы убедительнее был его, а не Пушкина вывод. Вот почему, уже в последний раз, он пошел за Пушкиным, когда изобразил последовавшее за бунтом возмездие. Но эту близость Гоголь использовал в своих целях. В финальных записях Поприщина-короля Гоголь показывает не столько бессмысленность бунта (посадили в сумасшедший дом), сколько трагедию пробудившегося свободного сознания человека.

«Записки сумасшедшего» — одно из самых радикальных сатирических произведений Гоголя. Писатель обличал социальное зло, открывал людям глаза, высмеивал пошлость, честолюбцев, их идеалы богатой и сытой жизни, преуспевания на чиновничьем поприще, обличал всех тех, кто продался черту и стал его рабом. Писатель верил в спасительность для людей сатирического слова, по его убеждению, лишь оно могло воскресить современного человека, погрязшего в скверне пороков.

Гоголь усвоил и развил принцип пушкинского реализма о среде, тлетворно влияющей на человека, губящей его. Г. А. Гуковский отлично и подробно писал об этом, о создании Гоголем образа среды, о ее суровом обличении. Тем самым Гоголь-художник выносил беспощадный приговор этой среде, этому строю. Протестующего же пушкинского героя он не принял. Не с социальных, а с моральных позиций он решал проблему высвобождения человека из-под власти среды. Гоголь был убежден, что человек в конечном счете не виноват, что его сделали таким. По природе же своей, по русской натуре — он хороший.

В 1840-х годах Гоголь признавался, что Пушкин «услышал» его дар выставлять пошлость жизни, изображать «пошлость пошлого человека». Этот дар, это «свойство» «впоследствии углубилось во мне еще сильнее от соединенья с ним некоторого душевного обстоятельства. Но этого я не в состоянии был открыть тогда даже и Пушкину». Признание важное: Гоголь не смел открыть свое «душевное обстоятельство» Пушкину, потому что знал — не может он принять морального объяснения существующих социальных пороков у изображаемых им людей. А Гоголь искренне верил, что пороки свойственны всем людям. Тут же писал он: «...герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всем!».

В эволюции Поприщина важную роль играют «испанские записи», следующие за обличением русских честолюбцев, орудующих при русском дворе. Попав наконец в свое «королевство», Поприщин начинает заниматься своими «королевскими» делами. «Итак, я в Испании», — фиксирует он. И сразу же его внимание привлекает готовящееся преступление, которого он не хочет допустить, используя свою королевскую власть. Мы видим Поприщина-короля, воодушевленного гуманными намерениями.

«Оставшись одни, я решил заняться делами государства своими... Но меня однако же чрезвычайно огорчало событие, имеющее быть завтра. Завтра в 7 часов совершится странное явление: земля сядет на луну. Об этом и знаменитый английский химик Велингтон пишет. Признаюсь, я ощутил сердечное беспокойство, когда вообразил себе необыкновенную нежность и непрочность луны... луна такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне. И когда я вообразил, что земля вещество тяжелое и может насевши размолоть в муку носы наши, то мною овладело такое беспокойство, что я надевши чулки и башмаки поспешил в залу государственного совета, с тем, чтоб дать приказ полиции не допустить земле сесть на луну».

Эта запись для многих служит, пожалуй, самым красноречивым доказательством сумасшествия Поприщина как болезненного расстройства сознания. В поступках «испанского короля» действительно можно усмотреть проявление психоза с помраченным сознанием, для которого характерны и отрешенность от действительности, и неспособность ориентироваться в месте, времени и пространстве. В самом деле, Поприщина привезли в сумасшедший дом, а он считает, что прибыл в Испанию. В записи появляется фантастическое определение места и времени: «Мадрид. Февруарий тридцатый». Его сознание заполняется причудливыми представлениями о живущих на луне носах и грозящей им гибели. Записи Поприщина о пребывании в Испании кажутся классическими образчиками бреда больного.

В действительности же содержание этих записей отличается художественной сложностью, и эту сложность

должно воспринимать, учитывая, что талант Гоголя, по словам Белинского, исполнен «игривости и оригинальной фантазии». «Игривость», «фантазия» и определили характер испанских записей, их художественно-двойственную природу прежде всего. Сквозь бредовые рассуждения и тревоги героя просвечивает открытая писателем правда о характере общественного устройства России.

Но сначала разберемся в так называемых бредовых записях Поприщина. Все дело в том, что в данном случае Гоголь в своих целях использует материал мировой сенсации, которая владела умами жителей Северной Америки и Европы в 1834—1836 годах. Чтобы понять замысел Гоголя, его намерение показать особый характер последнего этапа эволюции Поприщина, нужно кратко рассказать об этой сенсации, отлично известной современникам автора «Записок сумасшедшего» и о которой мы ничего не знаем.

В 1833 году известный английский астроном Джон Гершель отправился в четырехлетнюю экспедицию на мыс Доброй Надежды для систематического наблюдения южного неба. Отъезд экспедиции и ее задачи освещались в печати. При этом подчеркивалось, что поскольку английский астроном должен был использовать для наблюдений новый, чрезвычайно мощный телескоп, то от экспедиции Гершеля следует ожидать крупных открытий.

Данное обстоятельство, по-видимому, и создало благоприятную почву для зарождения научной мистификации. В начале 1834 года в Нью-Йорке появилась брошюра анонимного автора (но несомненно специалиста-астронома) с сообщением о сенсационных открытиях Гершеля: мощный телескоп якобы позволил ему обнаружить на луне атмосферу, моря и реки, растительный и животный мир и, наконец, живых разумных существ, напоминающих людей.

Брошюра сразу же была переведена на французский, а позже и на немецкий язык. Это было, пожалуй, первое научно-фантастическое произведение, в котором открытие живого мира на луне тщательно мотивировано достижениями науки и техники, которые воплотились в чудо-телескопе (диаметр «предметного стекла» составлял 8 метров и 20 сантиметров!). В брошюре большое место занимает подробное описание этого телескопа. Такое описание должно было гарантировать достовер-

ность сообщения об открытии живых существ на луне. Телескоп увеличивал в 42 000 раз.

Брошюра вызвала ожесточенную полемику в газетах и журналах, журналисты с восторгом, с добавлением подробностей писали об открытии Гершеля, а ученые решительно объявили это сочинение грубой и недостойной мистификацией. Во Франции против этой брошюры резко выступил крупный астроном и физик, секретарь Академии наук Доминик Франсуа Араго. В России эта книга, в переводе с немецкого, вышла в апреле 1836 года под названием: «О жителях луны и о других достопримечательных открытиях, сделанных астрономом сир Джоном Гершелем, во время пребывания его на мысе Доброй Надежды».

Страсти бушевали в Европе, а Гершель, ничего не зная об этом, пребывал на мысе Доброй Надежды и продолжал свои наблюдения... Анонимный автор усиливал свою активность: вмешавшись в журнальный спор, он выпустил вторую брошюру, в которой сообщал о печатании в Англии капитального отчета Гершеля и для достоверности цитировал отрывки из его якобы отчета об открытии разумных существ на луне. Эта вторая брошюра в русском переводе вышла в том же 1836 году под названием: «Новые толки об открытиях на луне, приписываемых астроному Гершелю, изданные на немецком языке под названием „Доказательства справедливости открытий Дж. Гершеля на луне“».

Вся эта мистификация была известна Гоголю, видимо, по французским источникам. Во всяком случае, именно фантастические описания открытий Гершеля о разумных существах на луне и послужили ему основанием для написания бредовых размышлений Поприщина. Согласно мнению автора брошюры, жители луны отличаются от людей и своим видом, и своим поведением. Гершель якобы обнаружил «три рода живых существ, различных между собою внешним устройством, нравами и привычками». «Высший род» — селениты, рост каждого из них 2 фута 8 дюймов, у селенита «весьма гибкое, стройное тело и огромные крылья за плечами, способствующие смелому и правильному полету». Второй род близок к селенитам, но относится «ко второстепенным существам» — у них крылья устроены как у летучих мышей и потому названы Гершелем нетопырями. Третий род — «порода бобров», «Бобр



существо двуногое, что составляет, как видно, отличительный признак трех пород луножителей».

Эти три рода луножителей помогли Гоголю подсказать Поприщину мысль, что на луне живут носы.

Само событие, так расстроившее Поприщина, — готовящаяся посадка земли на луну — также предопределено современной научной литературой. Сведениями о возможности столкновений земли и луны воспользовался и автор сенсационной брошюры, который предварил сообщение об «открытиях» Гершеля краткой справкой о луне — подробным описанием спутника земли, взятом из Энциклопедии Брокгауза (первое издание было завершено в 1811 году, в Лейпциге).

В этой справке говорилось, как ученые на основании точного расчета установили, «что среднее движение луны делается скорее и оттого время обращения ее около земли становится короче. Это явление было доказано, и ученые терялись в догадках: какая может быть тому причина. В чем бы ни состояла, однако ж, сия причина, во всяком случае для земли не очень было бы выгодно, если бы быстрота движения луны постоянно увеличивалась, а время обращения ее около земли сокращалось: неминуемым следствием того было бы столкновение этих двух тел».

Научные и научно-фантастические (в форме мистификации) представления о луне, о ее жителях и возможном столкновении с землей, волновавшие европейскую общественность, и позволили Гоголю создать как бы модель бреда Поприщина. В этом действительно проявились мастерство и наблюдательность писателя, он использовал удивительный факт — тысячи жителей Европы на протяжении нескольких лет с жадностью следили за сообщениями бредовых «открытий» Гершеля, верили им, обсуждали их... Это был массовый психоз, и не мог остроумный писатель, любивший и умевший обнаруживать фантастическое в жизни, отказать себе в удовольствии приравнять к нему и размышления Поприщина. Фантастика самой жизни (сенсация о луне) делала возможным обогащение размышлений героя серьезной мыслью. «Бред» Поприщина в силу художественной его структуры оказывался способным вмещать существенное обобщение о несправедливости монархического строя. На основе научно-фантастического домысла (мистификации) писатель и создает неожиданный, глубоко оригинальный образ наси-

ля над живым и беззащитным существом абсурдно-жесточкой, неумолимой в своей бесчеловечности власти: «земля—вещество тяжелое», оттого, опустившись на нежный шар луны, она неминуемо «размелет в муку носы наши».

История с носами носит фантастический характер, но она соотносится с фантастикой «открытых» Гершелем «трех родов луножителей», — носы являлись как бы четвертым родом. Если «открыли» человекообразных нетопырей и бобров, то почему не могут на луне жить «человекообразные носы»? Но гоголевская фантастика художественно многозначна, история с носами знакомит нас с утопией писателя.

В этой связи следует, пожалуй, рассказать еще об одной, вызвавшей в Европе шум, утопии, согласно которой люди должны переселяться на различные небесные тела, где они обретут блаженство жизни.

Использование Гоголем различных известий, опубликованных в газетах (политические события в Испании, борьба за испанский престол, мистификация с открытием жизни на луне и луножителей), как материал для бредовых рассуждений Поприщица позволяет предположить и знакомство Гоголя с космогонической концепцией Фурье. Фурье полагал, что истстрадавшие на земле люди переселятся на другие небесные тела, в частности на луну, где и обретут блаженство. Вся история с переселившимися на луну носами не просто фантастична, но утопична. Утопична и концепция Фурье, — вполне возможно, что именно газетные сообщения о космогонической теории Фурье дали толчок к поэтическому воображению Гоголя.

Сформировалась эта концепция у Фурье еще в юности и была изложена им в первой его книге «Теория четырех движений» (1808), — она являлась выводом из фантастического рассмотрения дисгармонического развития человечества. «Причина этой дисгармонии, — пишет В. П. Волгин, — состоит в том, что земной шар недостаточно снабжен средствами существования, необходимыми для человека; чтобы он мог с первых же шагов своего бытия обеспечить себе гармоническое развитие. Фурье считает, что на других, лучше снабженных, небесных телах такое развитие, вопреки закону двойственности, возможно».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Волгин В. П. Система Фурье. — В кн.: Шарль Фурье. Избранные сочинения. М. — Л., 1951, т. 1, с. 12.

Действительно, Фурье писал, что «теория социального движения должна определять порядок и последовательность различных социальных механизмов, которые могут сложиться на всех планетах и охватывать прошлое, настоящее и будущее». При этом следует заметить, что известная доля скептицизма автора к своей теории была ему присуща. Во всяком случае, Фурье, сразу после выдвинутого теоретического тезиса, считал необходимым «объясниться» с читателем: «Для любителей посмеяться — повод для иронии. «Итак, — скажут они, — вы ознакомите нас с тем, что происходит в других мирах, — на солнце, на луне, на Юпитере, на Сириусе, на звездах Млечного Пути и на всех небесных телах».

Разумеется, и вы узнаете помимо того, что происходило там раньше и что будет происходить в последующие века, потому что читать в книге судеб нельзя частично; нельзя определить судьбы одного мира, не овладев методом, приоткрывающим завесу над судьбами всех миров».

При этом Фурье был исполнен такой силы убежденности в правоте своих выводов и открытий, что считал необходимым решительно об этом писать и убеждать своих читателей. В частности, приступая к изложению своей космогонической концепции, органически входившей в его теорию четырех движений, он считал нужным подчеркнуть великий смысл его открытий, которые практически зачеркивают все предшествующие теории многочисленных философов и политиков. Его теория, утверждал Фурье, настоящая наука. Перед ней меркнут все неточные науки. «Но, рисуя точным наукам и искусствам открывающуюся перед ними блестящую карьеру, в каком тоне вещать мне о буре, которая разразится над старыми идолами цивилизации — неточными науками? Облечься ли мне в длинные траурные одежды, чтобы объявить политикам и моралистам, что пробил для них роковой час и что их огромные галереи с фолиантами погрузятся в Лету забвения; что Платоны, Сенеки, Руссо, Вольтеры и все корифеи неточных наук в античном и новом мире будут преданы забвению (я имею в виду не их литературные произведения, а лишь то, что имеет отношение к политике и морали)».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Фурье Ш. Теория четырех движений и всеобщих идей. М., 1938, с. 62, 46.

Подобная самооценка своих открытий была близка Гоголю. Он считал, что в России именно ему свойственна такая же роль — открывателя истин, которые будут способствовать нравственному возрождению погруженных в пороки всех людей, но прежде всего чиновников, деятельность которых является источником всех бед нации.

Постановка вопроса, что Гоголь мог знать о космогонической теории Фурье, требует четкого и ясного ответа. В то же время ясности и точности нет. Можно с полным правом утверждать, что Гоголь не знал книги Фурье «Теория четырех движений», вышедшей в 1808 году, где эта космогоническая концепция была изложена. Но это обстоятельство не закрывает проблему.

Дело в том, что в первой книге Фурье проблемы собственно утопического социализма, его учение об ассоциациях не были ни поставлены, ни разработаны. В последующих трудах Фурье, вышедших в конце 1820-х и в 1830-х годах, им были разработаны основы теории утопического социализма. И эти книги подверглись в буржуазной печати резкому критическому осуждению. Теорию Фурье ниспровергали, используя разные средства, и прежде всего средство компрометации. И в этом походе против идей утопического социализма дотошные критики вспомнили о его первой книге «Теория четырех движений», в которой была изложена космогоническая концепция. Ее фантастичность послужила предметом насмешек, издевательств, ее автора беспрестанно называли «сумасшедшим». Так, в газетах и журналах Франции в 1830-е годы в связи с критикой идей утопического социализма Фурье появились пересказы и критические рассуждения его космогонической теории. И делалось это с сознательной целью — раскрытие фантастичности и утопичности его космогонической теории о блаженстве человечества на других небесных телах служило средством компрометации его утопических идей социализма. Это понял Фурье и выступил в печати с объяснением парадокса создавшегося положения. Он писал, что враги и клеветники «насмехаются над моей теорией космогонии, как и над теорией аналогии... Ладно! Пусть они оставят в стороне космогонию и аналогию: это имеет мало значения...» И далее Фурье решительно заявляет, что «злопыхатели» выдвигают и осмеивают его космогоническую теорию для того, чтобы скомпрометировать его

социалистическую идею об ассоциациях. «Злопыхатели» «хотят высмеивать космогонию и аналогию, чтобы вызвать предубеждение против привлекательного хозяйствования».<sup>1</sup>

Поскольку во французских газетах и журналах конца 1820-х и в 1830-х годах обсуждались в ряду с другими проблемами учение утопического социализма Фурье и проблемы его космогонической теории, можно предположить, что утопия Гоголя о носах, сбежавших с земли на луну, в какой-то мере соотносится с космогонией Фурье. Заслуживает внимания и тот факт, что утопию о носах, переселившихся на луну, высказывает признанный сумасшедшим Поприщин. Утопию высказал и Фурье, и его в 1830-е годы объявили сумасшедшим... Ни на чем не настаивая, я хотел бы обратить внимание на это, кажущееся на первый взгляд неожиданным, совпадение.

На земле, по Гоголю, жизнь людей социально и нравственно изуродована. Здесь господствует абсурдная власть чина, чин вытеснил человека, командуют в обществе камер-юнкеры и генералы, «честолюбцы и хриstopродавцы», орудующие при дворе. Извращение всех нравственных, человеческих ценностей достигло предела, на земле господствует «ад», жить стало невозможно, — и вот, не выдержав, носы с земли бегут на луну. Луна это «нежный шар», где «люди никак не могут жить, а там теперь живут только одни носы».

Почему носы? Вспомним недавнее размышление Поприщина над словами начальника отделения (что он, Поприщин, нуль, а не человек, нуль, поскольку имеет чин титулярного советника) и перепиской собачек, из которой он узнал, что Софи выходит замуж за камер-юнкера. «Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего кроме достоинство; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как у меня, как у всякого...» Носы оказываются «мерой» равенства, они не заражены проказой чина (камер-юнкерства, генеральства), им чуждо честолюбие, они не могут, как «хриstopродавцы», отца, мать и бога продать за деньги — им этого не нужно! Носы едины и равны

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее см.: Зильберфарб М. Социальная философия Шарля Фурье. М., 1964, с. 72—73.

друг другу, равны своей, так сказать, «человечностью». Спасаясь от проказы чина, носы отделились от своих хозяев и переселились на луну.<sup>1</sup>

И вдруг обнаружилось, что земля должна сесть на луну. Это злодеяние, ибо земля перемелет в муку лунножителей, носы погибнут. Поприщина-короля воодушевляет гуманная идея: используя свою власть, он хочет приказать полиции «не допускать земле сесть на луну». И терпит поражение: «канцлер, к удивлению моему, ударил меня палкою и прогнал в мою комнату. Такую имеют власть в Испаний народные обычаи».

Фантастический бред Поприщина позволял Гоголю открыть горькую истину — монархи бессильны перед «канцлерами» (чиновниками), перед всемогущими «обычаями», создаваемыми теми же канцлерами. Канцлер все время бесчеловечно обращается с Поприщиным-королем, а «обычаи» издевательски именуется «народными». Но монарх не только оказывается бессильным делать добро, он сам становится жертвой канцлера (чиновников) и созданных им бесчеловечных обычаев, которые превращают властителя в гонимого и страдающего человека. Здесь мы сталкиваемся, быть может, с самой крупной победой Пушкина — Гоголь-художник не мог перед судом высокочтимого поэта-учителя не констатировать утопичность своих надежд на монарха.

«До сих пор не могу понять, что это за земля Испания. Народные обычаи и этикеты двора совершенно необыкновенны. Не понимаю, не понимаю, решительно не понимаю ничего. Сегодня выбрили мне голову несмотря на то, что я кричал изо всей силы о нежелании быть монахом. Но я уже не могу и вспомнить, что было со мною тогда, когда начали мне на голову капать холодной водою. Такого ада я еще никогда не чувствовал».

«Безрассудство королей», не уничтоживших до сих пор бесчеловечных жестоких законов-обычаев, низводит Поприщина-Фердинанда до положения жертвы и одновременно превращает его из короля в человека, гонимого и преследуемого властью. Так завершается эволюция

---

<sup>1</sup> В завершённой после «Записок сумасшедшего» повести «Нос» Гоголь, отказавшись от утопии, как мы увидим, показывает, что «электричество чина» развратило и носы, подчинив их своей власти. Отрезанный нос майора Ковалева получает возможность независимого и процветающего существования, обзаведясь более высоким чином — он статский советник. Фантастика здесь уже служит целям создания не утопии, но злой сатиры и гротеска о делах земных.

Поприщина: сначала пошляк и ничтожество, мелкий бесправный чиновник, мечтающий о карьере; потом «король», обличающий высокопоставленных чиновников страны, приказывающий полиции не допускать, чтобы земля села на луну и перемолола в муку носы; и, наконец, в результате столкновения с канцлером (чиновниками) он — жертва строя. Под воздействием преследований и мучений Поприщин становится человеком.

Реальное содержание повести отчетливо и неопровержимо свидетельствует — Поприщин *не протестующий*, а *страдающий герой*; Гоголь раскрывает трагизм и безвыходность жизни в русском обществе человека с просветленным сознанием. «Народные обычаи» и «этикетки двора» — сумасшедшего дома — это господствующие в нем беспорядки и произвол. Принцип изображения как сгущения нелепостей помогает постепенному рождению у читателя мысли о тождестве порядков в сумасшедшем доме и в королевской Испании и царской России.

## 6

В последней гениальной записи Поприщина-Гоголя — эта мысль обнажается с поразительной силой: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего хотят они от меня бедного? Что могу дать я им? Я ничего не имею. Я не в силах, я не могу вынести всех мук их, голова горит моя и всё кружится предо мною. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синсет вдали? Мать ли моя сидит перед окном?..»

Горькая жалоба Поприщина потрясает высотой чувств и глубокой поэтичностью речи, но она же и озадачивает — как же мог больной-сумасшедший так чувствовать и так писать? Врачи-психиатры попытались это объяснить: в процессе болезни, пишут они, бывают периоды ремиссии, просветления, как бы симулирующие

выздоровление. «Эта сцена изображает в художественно-трогательных чертах предсмертное прояснение сознания у помешанного; несчастному больному, вполне понимающему свои страдания и освободившемуся от болезненных грез, видится родной дом с его обстановкой, с сидевшей у окна матерью, к которой умирающий страдалец обращается с мольбой о помощи».<sup>1</sup>

Суждение серьезного психиатра — пример сугубо профессионального подхода к литературному явлению: он ставит диагноз реальному больному Поприщину, пренебрегая тем, что в действительности он имеет дело с литературным образом, игнорируя художественную структуру дневниковой записи. При таком забвении художественного начала психиатр, конечно, может найти в словах Поприщина нужные ему симптомы болезни. Найденные симптомы позволяют сделать решительный вывод — Гоголь блистательно изобразил душевнобольного. При этом психиатр не замечает, что у Гоголя нет «родного дома с его обстановкой» — у него есть возвышенный поэтический образ родины. И все, о чем пишет Поприщину, — «дайте мне тройку быстрых как вихорь коней», «лес несется с темными деревьями и месяцем», «сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане» — это близко, дорого, органично именно для Гоголя, а не для Поприщина. Ведь в том и состоит главный художественный смысл последней записи Поприщина, что она оказалась способной передавать и гоголевские чувства. О мнении психиатров, может, и не стоило вспоминать, если бы их идея, что Гоголь изобразил помешанного, не оказалась так или иначе освоенной некоторыми исследователями творчества писателя. Оттого остается нерешенным вопрос, от чьего же имени сделана последняя запись в повести «Записки сумасшедшего» — от имени автора Гоголя или от имени Поприщина — больного, сумасшедшего.

Позиция Г. А. Гуковского выражена предельно четко. Гениальные слова Поприщина, говорит он, принадлежат не сумасшедшему, а нравственно воскресшему человеку. «Эта запись — вопль страдающего человека, мучимого безвинно, и, несмотря на некоторые черты безумия, приданные ей, она полна высокого пафоса, высокого трагизма».

---

<sup>1</sup> Сикорский И. Изображение душевнобольных в творчестве Гоголя. — В кн.: Памяти Гоголя. Киев, 1902, с. 430.



Закономерно финал повести ученый ставит в связь со всей гоголевской концепцией сумасшествия. «Последняя запись Поприщина завершает, таким образом, развитие сюжета всей повести. Пока Поприщин был «нормален» или сохранял черты «нормального человека», он был пошл, ужасен в своем духовном, нравственном ничтожестве. Когда он совсем сошел с ума, он стал как бы подлинно настоящим человеком, достойным звания человека, вызывающем уже не презрение, а сочувствие. Это не «парадокс» гоголевской повести, это и не «игра» понятиями. «Фантастика» петербургских повестей — не отклонение от нормы разума в сознании поэта, а, наоборот, демонстрация того, что от нормы разума отклонилась сама общественная действительность».

Итак, некоторые исследователи считают, что финальная запись повести сделана от имени Гоголя; большинство ученых полагает, что она принадлежит Поприщину. Поприщина же понимают по-разному — он или сумасшедший-помешанный, или чиновник-пошляк, ставший человеком. Г. А. Гуковский тщательно исследует вопрос, как бывший пошляк и ничтожество смог писать поэтически, возвышенно и трагически? Он многократно спрашивает себя: откуда это? Как это возможно? И отвечает: «Для Гоголя все люди — в основе нормальные, разумные создания, и лишь искажение их сущности делает их безумными. Ведь то высокое, поэтическое и народное, что неожиданно обнаружилось в сумасшедшем Поприщине, *было* в нем всегда, и тогда, когда оно спало в нем, во времена его «нормального» бытия». <sup>1</sup> Все эти высокие качества теперь «проснулись» в Поприщине.

Согласиться с этим трудно, поскольку данному утверждению противоречит текст. Да, Поприщин стал человеком, личностью, способной серьезно мыслить и тонко чувствовать и страдание, и свое страшное одиночество, и свою обреченность в сумасшедшем доме. Но в последней записи мы видим и слышим поэта. Стать человеком не значит стать и поэтом. А фраза «струна звенит в тумане» принадлежит большому поэту. Написать «Дом ли то мой синее вдали» мог только поэт, хорошо знающий русскую поэзию, любящий и понимающий Жуковского. Причитание-обращение к матери «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку...» мог вспомнить человек, знающий народ-

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 316, 320, 322.

ную жизнь, народную поэзию. Всего этого не знал и не мог знать Поприщин, а «проснуться» могло только то, что было заложено когда-то в юности, а потом, под влиянием обстоятельств пошлой жизни, «уснуло».

Гоголь-реалист понимал это и не мог совершить непростительной для мастера ошибки — приписать Поприщину то, чего не могло быть.

Вопрос о том, от чьего имени сделана последняя запись, не праздный: от ответа на него зависит понимание не только финала, но и смысла всей повести.

Несомненно, прав Г. А. Гуковский, утверждавший, что запись делал проснувшийся, восстановленный человек. Но именно человечность Поприщина сделала возможным тем же голосом говорить и Гоголю. С того момента, как Поприщин «открылся» королем, началось, как мы видели, сближение гоголевской позиции с позицией пробуждающегося человека. В финале произошло не сближение, а слияние взглядов и родился новый синтез: это не Поприщина и не Гоголя слова, но жалоба и мольба о помощи *человека* высокого духа, человека трагического.

В последней записи не было обличений, и потому Гоголь сбросил маску больного-сумасшедшего. В Поприщине окончательно пробудился человек. Писателю в этой ситуации нужно было открыто провозгласить выстраданную мысль о трагической в России судьбе человека, осознавшего себя личностью, человека с пробудившимся сознанием. Эта тема была важна и актуальна и для Поприщина, и для русского человека вообще, и потому — для самого Гоголя. Оттого-то запись и звучит остро биографически. Органически и естественно врываються в нее высокая поэзия, народное причитание, гоголевская любовь к России, гоголевский, исполненный глубокого символического смысла образ птицы-тройки, сознательно соотнесенный писателем с символическим образом скачущего коня-России в поэме «Медный всадник».

Трагизм судьбы человека не только в том, что окружающие его мучители гонят, преследуют, отнимают свободу, растаптывают личность, но прежде всего в том, что нет выхода, нет надежды вырваться из этого страшного сумасшедшего дома — николаевской России.

Ужас безвыходности и отчаяния излился в последнем вопле замученного человека, в последнем его обращении к матери. Взрослый гонимый человек ищет

помощи и защиты у матери. Ибо нет иной силы, способной помочь ему. «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку, посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..»

В этой детской мольбе и вере, что только мать может быть заступницей и утешительницей, и выражен трагизм судьбы человека. Но и эта мольба не была услышана. Нет выхода из сумасшедшего дома — и об этом зловеще напомнило последнее восклицание: «А знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?»

«А знаете ли?..» — Гоголь непосредственно обращается к читателю, и это обращение повергает его в смятение. Этот дикий вопль несчастного, этот страшный вопрос без ответа звучит как грохот захлопнувшейся железной двери сумасшедшего дома, куда навечно заточили человека.

\* \* \*

Гоголь написал гениальную повесть. Не понять этого Пушкин не мог. И все же в своей статье 1836 года о Гоголе он не сказал о ней ни одного слова. Почему? Однозначный и тем более категорический ответ на этот вопрос невозможен. Можно только высказать догадки, предположения, пытаться разгадать тайну молчания Пушкина.

А может быть, молчание было обусловлено тем горьким чувством, с которым Пушкин воспринимал нараставшие расхождения с Гоголем?..

Р. С. Некоторые мои оценки повести Гоголя «Записки сумасшедшего», сделанные в статье, опубликованной в журнале «Вопросы литературы» (1979, № 6), оспорены критиком М. Любомудровым в книжечке «Судьба традиций» (1983, серия «Библиотека „Огонька“»). Рассуждения критика исполнены лукавства и парадоксов. С одной стороны, критик с достойным гражданским пафосом обрушивался на тех, кто допускал ошибки, взыскав истины. С другой... вот эта другая сторона его суждений и исполнена лукавства и, странно сказать, робости.

В самом деле: критикуется мое понимание важнейшей особенности идейной позиции Гоголя — «будто тема безумия и абсурдности современного Гоголю обществен-

ного строя являлась «генеральной» для него». Мысль действительно моя, хотя передана в сильно отредактированном виде и потому неполна и недостаточно точна. Любомудрову здесь принадлежит всего одно словечко — «будто». С его помощью он и объясняет читателю, как ошибается Макогоненко, утверждая столь крамольные мысли. Что ж, поправлять заблуждающихся — дело благородное. Все дело только в том, куда ведет это благородство. Вот тут-то и выступает вторая сторона идейной позиции критика, его лукавство и робость в отстаивании своих взглядов.

Разберемся в этом. Поскольку моя позиция признана ошибочной, значит, по Любомудрову, нет ничего абсурдного в том, что нос майора Ковалева объявился в Петербурге в чине статского советника и с почтением был принят как штатский генерал. Нет никакого безумия и фантазмагории в жизни и службе городничего и его главных соратников, и естественным и нормальным является их страх, который заставляет принять за ревизора ничтожного петербургского чиновника. И уж воистину лишена абсурдности афера Чичикова с мертвыми душами!

Осторожно, прибегая к намекам, пытается Любомудров снять обвинение в абсурдности порядков чиновно-крепостнической империи. Значит, по Любомудрову, и жизнь и ссора Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича не абсурдна и не преступна, а... А действительно, какая же она, критик Любомудров, по-вашему? Так прямо и скажите, что, например, позиция рассказчика «Повести о том, как поссорился...», для которого Иван Иванович и Иван Никифорович «прекрасные» люди, идеальные образы, вам ближе, чем позиция Макогоненко. Ведь рассказчик тоже не видит абсурдности жизни миргородских помещиков...

Но этим лукавым ходом Любомудров не ограничивается. В его заметках муслируется мысль о гражданской обязанности критика защищать современную Го-голю императорскую Россию от ложных обвинений. Он объявляет ошибочным взгляд Макогоненко, что читатель, познакомившись с «Записками сумасшедшего», поймет: нет надежды вырваться из этого страшного сумасшедшего дома — николаевской России, что недопустимо утверждать, будто в императорской России трагична судьба человека, осознавшего себя личностью.

Опять лукавство: с одной стороны, мужественное обличение заблуждающегося профессора, а с другой... Вот именно, что же утверждает критик с другой стороны? По нормальной логике, отрицание данных конкретных ошибочных взглядов есть в то же время утверждение положительных идеалов критикующего. Значит, по Любомуудрову, не была в крепостнической России трагичной судьба человека с пробудившимся сознанием, не воспринималась, по Гоголю, империя Николая I как сумасшедший дом.

Такой неизбежный вывод сделает читатель — и не ошибется, поскольку к этому и стремился лукавый критик Любомуудров. Только опять хочется задать вопрос: к чему же такая робость? Свои идеалы надо утверждать с той же гражданской смелостью, с какой обличались ошибающиеся (а их в обзоре Любомуудрова более десятка — критики, литературоведы, режиссеры). Проповедовать веру свою исподтишка, с оглядкой, как бы чего не вышло, нехорошо, недостойно критика-гражданина, как рекомендовал себя Любомуудров.



## ГЛАВА ПЯТАЯ

### ФАНТАСТИЧЕСКОЕ У ПУШКИНА И ГОГОЛЯ

#### 1

**Н**ачинать исследование темы, вынесенной в название главы, следует с констатации факта: и Пушкин и Гоголь проявляли интерес к фантастике, довольно широко и свободно вводили ее в свои произведения. Каждый помнит фантастику пушкинских «Руслана и Людмилы», баллады «Утопленник», повести «Гробовщик» и гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Этот интерес писателей к фантастике, ее характеру, функции уже давно тщательно изучается. Существует на эту тему и солидная научная литература, выяснены и исследованы многочисленные фольклорные источники этой фантастики, а также установлены ее связи с фантастикой романтизма, немецкого в первую очередь.

Но должно помнить, что интерес к фантастике у Пушкина и Гоголя характерен не только для начального периода их творчества. Впоследствии, а конкретнее — в первой половине 1830-х годов, мы вновь столкнемся с фантастикой у этих писателей — «Медный всадник», «Пиковая дама» Пушкина, повести «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Нос» Гоголя. Но эта фантастика носит иной и новый характер — она не будет связана ни с фольклором, ни с романтизмом вообще, немецким в частности. И при всем своем глубоко индивидуальном характере эта фантастика двух различных писателей будет покоиться на общих основаниях; она и будет изучаться в данной главе. Правда, с одним принципиальным ограничением. Речь пойдет не вообще о фантастическом в этот период у обоих писателей, но о фантастике Петербурга, которая и была запечатлена в петербургских повестях Пушкина и Гоголя.

Фантастика «Пиковой дамы», пожалуй, одна из излюбленных пушкиноведением проблем. О ней писали до революции, ее исследовали в 1920-е годы (например, Н. В. Измайлов), в 1930-е и 1940-е годы (А. Л. Слонимский, В. В. Виноградов, Г. А. Гуковский), в 1950—1970-е годы этой проблемой занимались многие молодые пушкинисты. При всех естественных различиях этих многочисленных работ их объединяет общий пафос — установление источников фантастического у Пушкина — мотив трех верных карт и появление мертвой графини в квартире Германа.

Одновременно с изучением фантастического у Пушкина, сопоставления его с различными образцами в западноевропейской литературе развивалось другое, принципиально отличное направление, отрицавшее вообще существование какой-либо фантастики в «Пиковой даме», поскольку все в этой повести реалистично и реалисту Пушкину чужда и не нужна какая-либо фантастика. Потому в повести реалистически объясняется то, что многие считают фантастикой. Тайна трех верных карт? Но это «сказка», как признает сам Герман. Приход мертвой графини? Но это видение пьяного Германа, не более того! В этой связи обычно цитируется текст Пушкина о том, что после похорон графини потрясенный Герман против обыкновения много пил, а придя домой, крепко заснул.

В 1978 году вышла талантливая работа Ю. В. Манна «Поэтика Гоголя», в которой проблема фантастического (прежде всего у немецких романтиков) рассматривается не только в историко-литературном, но и теоретическом плане. Ученый изучает и исследует принципы фантастического в произведениях Жан-Поль Рихтера и Гофмана, распространение этих принципов в западноевропейской и русской литературах. Устанавливается, что главная особенность предложенного немецкими романтиками метода изображения фантастики — ограничивать ее вторжение и мотивировать ее. Отсюда вводится формула: «завуалированная (неявная) фантастика».

Завуалированная фантастика — это то, что сначала в повествовании выступает как фантастическое, а затем оказывается реальностью, во всяком случае получает реальное объяснение, то выясняется, что все было сном или всего-навсего слухами. Возможность версий: и фантастическое и реальное, возможность двойного объяснения событий: оно фантастично, но оно объясняется ре-

альностью события, — это именуется параллелизмом планов. На основе этих принципов анализируется «Пиковая дама» (в ней «разветвленная система завуалированной фантастики» — фантастическая предыстория: говорили, что когда-то в Париже Сен-Жермен открыл графине тайну трех карт; о нем «рассказывают», что он «выдавал» себя за Вечного жида, и т. д.).

И еще важный момент фантастики — идентификация ее со сверхъестественной силой, т. е. фантастика, ее причина и проявление отождествляются со сверхъестественной силой (дьяволом, чертом). Так у Гоголя в «Портрете» фантастическое обусловлено тем, что Петромыхали был «персонифицированным образом ирреальной злой силы». «Наряду со сном щедро вводятся в повествование такие формы завуалированной (неявной) фантастики, как совпадение, гипнотизирующее воздействие одного персонажа (здесь — портрета) на другой и т. д.» «Одновременно с введением завуалированной фантастики возникает реально-психологический план Чертковского художника. Отмечается его усталость, нужда, дурные задатки, жажда скорого успеха и т. д. Создается параллелизм фантастической и реально-психологической концепции образа». В итоге тщательного анализа повести Гоголя ученый приходит к следующему выводу: «Итак, в своих исканиях в области фантастики Гоголь развивает описанный нами принцип параллелизма фантастического и реального. Видимо, это был общий закон эволюции фантастических форм на исходе романтизма, — и гоголевская линия до поры до времени развивалась во многом параллельно гофмановской».<sup>1</sup>

В подобном духе, по этим примерно параметрам рассматривается фантастика Пушкина и Гоголя в произведениях 1830-х годов и другими исследователями. Для них определенный художественный мир со своими законами самовыявления — мир, создаваемый художественным воображением и никак не обусловленный действительностью. Так оказывается возможным находить и устанавливать единые законы фантастического и у Гофмана, и у Гоголя, и у Пушкина.

Фантастика в современных исследованиях выглядит как некий феномен, уникум, существующий в вакууме, в пустоте. Между прочим, в нашем литературоведении и не разрабатывается важная и актуальная проблема

<sup>1</sup> М а и н Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 67, 72, 79, 80.



«фантастическое у Пушкина и Гоголя», не выясняется связь и общность разработки фантастического Пушкиным и Гоголем. Все происходит на ином уровне, законодателем и создателем фантастического феномена начала XIX века признается Гофман. И связи изучаются, так сказать, напрямую — Пушкин и Гофман, Гоголь и Гофман. Делается это во имя схемы, при игнорировании реального художественного текста.

Ю. В. Манн верит тексту, доверяет художнику и не навязывает ему своей или уже известной схемы. Так он отлично понял коренное отступление Гоголя от законов фантастики в повести «Нос», поскольку писатель снимает носителя фантастики — сверхъестественную силу — к утере майором Ковалевым носа дьявол не причастен.

Но фантастическое — отрезанный нос — стало вести независимое от майора Ковалева существование, осталось и стало объектом изображения. Значит, кардинальным образом изменилась фантастика. Здесь нет никакого параллелизма. Она не завуалирована. Она просто утратила свою связь с литературным феноменом.

В чем же тогда смысл новой фантастики, в чем ее функция? Причина появления? Что вообще значит эта гоголевская новая фантастика, лишенная черт, традиционных для феномена?

Ю. В. Манн, признавший, что в «Носе» носителя фантастического — дьявола — нет, справедливо указывает, что тайна с отрезанным носом сохраняется в повести. При этом Гоголь преобразует тайну фантастического и путей ее раскрытия. С первой страницы читатель держится в напряжении, желает узнать, разгадать тайну. Автор же играет с читателем, все время обещает разгадку, но не дает ее. «Тончайшая ирония Гоголя в том, что он все время играет на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя ее поэтику, и все дальше и дальше заманивает читателя в ловушку. Одним ударом Гоголь порывает со всеми возможными формами снятия романтической тайны. И это логично: ведь он устранил носителя фантастики, в идентификации с которым (прямой или завуалированной, допускающей возможность второго прочтения) заключалось раскрытие тайны».<sup>1</sup>

Ироническая игра Гоголя с читателем, его отказ снять тайну с традиционных романтических позиций отмечены справедливо. Но, думается, ограничиться этим

---

<sup>1</sup> Манн Ю. Поэтика Гоголя, с. 91.

нельзя. Действительно, в повести нет романтического объяснения тайны, и это оправдано, поскольку Гоголь реалистически объясняет и саму тайну, и ее социальный характер.

Противоречиво изучается и фантастика «Пиковой дамы». Как я уже говорил, одно направление на протяжении многих десятилетий тщательно и изобретательно доказывает существование фантастики и указывает на все новые и новые ее литературные источники. Другое — настойчиво отвергает существование фантастики в повести писателя-реалиста. Примирения между двумя точками зрения быть не может, вопрос остается открытым, споры не помогают понять своеобразие поэтики «Пиковой дамы» и реалистический характер фантастики, ибо она есть и ее нужно объяснить.<sup>1</sup>

Разберемся в том, что именуется в «Пиковой даме» фантастикой. Тайна трех карт. Она входит в повесть в рассказе Томского, внука старой графини. Сообщается эпизод из жизни бабушки, когда она была молодой, жила в Париже, пользовалась шумным успехом. Вращаясь в придворных кругах, она, по примеру других, играла в карты, часто проигрывала, и однажды муж отказался выплачивать проигрыш жены. Она обратилась к Сен-Жермену, зная, что у него есть деньги. Упоминает Томский и о том, что про Сен-Жермена рассказывали «много чудесного». В ответ на просьбу графини Сен-Жермен заявил, что может дать просимые деньги, но... он счел нужным сказать: «Я знаю, что вы не будете спокойны, пока со мною не расплатитесь, а я бы не желал вводить вас в новые хлопоты». Сен-Жермен любезно соглашается открыть тайну трех выигрывающих карт, чтобы графиня могла отыгратья. Бабушка согласилась, воспользовалась тайной, отыгралась и уплатила долг.

Такова одна, официальная, версия рассказа о тайне трех карт, в ней и содержится момент тайны-фантастики. Но за этим известием о таинственном выигрыше старой графини есть другой, реально-бытовой, план. Молодая женщина, «московская Венера», проигралась в придворных кругах Парижа. Нужно платить долг чести немедленно, но муж впервые категорически отказывается платить. Позор, страшный позор! Необходимо

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836), с. 197—255.

было срочно искать человека, который бы смог ее выручить. И она пишет записку Сен-Жермену, и он мгновенно приезжает к ней. Читателю повести Пушкина резонно приходят вопросы: почему графиня пишет записку к Сен-Жермену? Почему искала помощи именно у него? Почему Сен-Жермен немедленно откликнулся на призыв терпящей бедствие графини? Почему проявил готовность помочь ей?

Для читателя ясно: между ними — графиней и Сен-Жерменом — были короткие отношения. Это убеждение читателя подтверждает внук графини, граф Томский, он сообщает: «Бабушка до сих пор любит его (Сен-Жермена. — Г. М.) без памяти». «До сих пор» — значит, любила и тогда (в Париже, полвека назад), любит и сейчас! Сен-Жермен прибыл выручить молодую, красивую графиню, которая его любила, а мужа не любила и третировала его... Сен-Жермен выручил, дал деньги, но не взаймы...

Слава же Сен-Жермена, человека, который водился с дьяволом, позволяла придумать тонкое объяснение, откуда у графини появились деньги, почему она оказалась способной уплатить долг, который не захотел платить муж... Было объявлено, что Сен-Жермен открыл графине тайну трех карт... Психологическое объяснение стало источником тайны...

Хотелось бы предупредить читателя: мной высказывается не гипотеза, не предположение — я просто обращаю внимание на текст пушкинской повести, который обычно, в угоду готовым схемам, игнорируется. Вот почему я призываю читателя с особым вниманием отнестись и к тексту сцены объяснения Германна с графиней. Вспомним: Германи ночью, как вор, прокрался к графине и умолял ее открыть тайну трех карт. И графиня впервые сказала правду. «Это была шутка, — сказала она наконец, — клянусь вам! Это была шутка!» Мы не имеем права не верить клятве, честному слову старой графини. Значит, тайны не было! Не было фантастического, просто Пушкин умно пронизывает над увлечениями петербургского света 1830-х годов всем фантастическим, показывая, как рождаются представления о фантастике. В «Пиковой даме» нет романтического параллелизма, нет оппозиции «фантастика — реальность».

Так же сделана и сцена появления мертвой графини у Германна. Пушкин, сознательно используя традицию

ный прием романтизма, вводит в повесть сон Германна, т. е. толкает читателя на знакомую ему дорогу обоснования фантастики реальностью: герой после нервного потрясения много пил, пришел домой, лег спать и уснул... тут-то и явилась графиня. Но Пушкин в решающий момент обрывает романтическую традицию. Германн действительно спал, спал долго и наконец проснулся бодрым, отдохнувшим. Вот тогда-то и появилась графиня.

Как видим, Пушкин отказывается от параллелизма, потому что подчеркивает — он не изображает фантастики. Что же тогда означает явление мертвой графини? Галлюцинация человека, одержимого дикой идеей внезапного обогащения, безумие человека, живущего под властью маниакальной идеи составить капитал.

Открытие Пушкина: фантастика есть в нашей жизни, она заложена в самой социальной структуре общества; фантастическое — явление страшное, губящее человека, злое начало жизни. Открытие в том, что Пушкин утверждал: все, с чем имеет дело литература, — жизнь человека, характеры, страсти, конфликты, идеалы — все рождается конкретной социальной действительностью. В том числе и фантастическое.

Социальная действительность, и современная особенно, враждебна человеку, она исполнена страшных противоречий, жестокой борьбы в обществе за власть, за карьеру, за деньги, за благополучие; в обществе торжествует индивидуализм с его проповедью исключительных прав индивида и ненависти, презрения ко всем остальным людям. Все это рождает бесчеловечные, дикие, поистине фантастические страсти, поступки, события.

Фантастична сама современная жизнь, социальные порядки — буржуазные или чиновно-самодержавные; безумие мира — вот высшая, самая изощренная фантастика. Носитель фантастики изменился принципиально и кардинально — не выдуманная сверхъестественная сила, но реальная, всемогущая сила власти — власти денег, самодержавно-чиновничьего государства, чина, власти, растлевающей человека.

В художественном изображении фантастика — это не эмпирическая действительность, а некий обобщенный смысл бытия. Фантастика служит цели познания бытия человека. При этом должно учитывать специфичность такого познания, когда наглядно воплощается представ-

ление о фундаментальных законах бытия, обычно скрытых за эмпирическим обликом мира. Осуществляется это раскрытие невидимого по-разному в фольклорной фантастике, в мифологической, религиозной, научной. Но типологическое единство фантастики сохраняется.

Сохраняется эта роль и функция фантастики и в реализме. И ее задача, как это начал показывать Пушкин, а потом и Гоголь, — вскрыть фундаментальные законы реальной русской действительности, скрытые эмпирикой повседневности. Именно и только реализм способен вскрыть тайное и сделать его явным. Фантастика присуща художественной системе реализма. Познавательная функция фантастики в реализме раскрывается с наибольшей полнотой. Тем самым увеличивается обличительный потенциал реализма.

Открытие Пушкиным Петербурга как столицы империи, как города — символа насилия, угнетения, порабощения и извращения природы человека, привело к обновлению поэтики, всех художественных средств, всех компонентов художественного произведения. Обновилась и функция фантастического. А теперь еще раз вернемся к явлению мертвой графини. Как уже говорилось, одни пушкинисты объявляют это фантастикой, обоснованной законами романтизма, другие, отрицающие фантастику, полагают, что Пушкин солидно реалистически обставил это видение — в тот день Германии против обыкновения много пил, потом заснул... Но фантастика в этой сцене есть. И Пушкин действительно ее реалистически обосновал, только на совершенно ином уровне.

Прежде всего, должно различать два начала этой сцены — эстетическое и идеологическое. Эстетическое — это мастерство изображения фантастического. Оно было увидено и высоко оценено Достоевским. Он писал, что, прочтя «Пиковую даму», «вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. (NB: Спиритизм и учения его)». Писатель говорит об искусстве изображения фантастического, о высоком мастерстве в раскрытии обстоятельств введения таинственного и чудесного и психологического его объяснения. Приведенная фраза кончалась восклицанием: «Вот это искусство!» И тут же уточняет, в чем конкретно это искусство заключается: «...фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти пове-

рить ему».<sup>1</sup> В этой умной фразе замечательно точно примененное слово *почти*. Почти — значит, Пушкин не стремился убедить читателя, будто и в самом деле потусторонние силы определяли судьбу Германна.

В чем идеологический смысл видения? Вспомним сцену: Германн проснулся после крепкого сна. Он занят одной, единственно тревожившей его думой об умершей графине, которая унесла, как ему казалось, с собой в могилу тайну трех карт. К этому-то трезвому и хорошо выпавшему человеку наяву и приходит видение.

Что это значит? Видимо, следует представить себе, как современники Пушкина понимали привидение, что называли этим именем, как объясняли его явление людям. Мы обязаны исторически воспринимать описанные события: для нас должно быть ясно, что дело не в субъективном авторском желании «попугать» читателя в соответствии с романтической традицией таинственным появлением графини, не в умении Пушкина реалистически обставить свою фантастическую выдумку. Пушкин, изображая фантастическое, воссоздавал «дух времени».

Учитывая эти обстоятельства, видение Германна и следует объяснять с позиций распространенных в ту эпоху представлений о привидениях. Эти представления получили подробное и квалифицированное обоснование в статье В. А. Жуковского «Нечто о привидениях». Жуковский был одним из тех, кто этот «дух» определял. Вот почему его суждение чрезвычайно важно. Поэт, характеризуя привидения, разъясняет, как следует понимать то, что может увидеть человек наяву или во сне, «или то, что может ему «привидеться» — т. е. то, что я видел наяву открытыми глазами, предмет, не подлежащий чувству зрения». Вывод таков: «Итак, привидение есть вещественное явление предмета невещественного».

Свою мысль Жуковский уточняет, и это уточнение очень существенно: «Если этот предмет, который нам в минуту видения кажется существенным и от нас отдельным, есть не иное что, как нечто, внутри нас самих происходящее, то он сам по себе не существует: здесь нет еще привидения».<sup>2</sup> Мнение Жуковского о данном предмете можно воспринимать как мнение «эксперта». Пушкин и изобразил видение, а не привидение, и видение

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Письма. М., 1959, т. 4, с. 178.

<sup>2</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в двенадцати томах. СПб., 1902, т. 10, с. 88.

это — то, что внутри Германна происходило: он сидел ночью у себя в комнате после похорон графини и снова и снова думал все о том, что больше всего его угнетало, — о графине, о погибшей надежде овладеть тайной трех карт, открывшей бы ему путь к богатству, власти и счастью. Видение, которого так жаждала душа Германна, и пришло к нему... Характерна и терминология Пушкина; когда графиня «ушла», «Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал на полу; Германн насилу его добудился. Денщик был пьян по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. Дверь в сени была заперта. Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение». Это сообщение еще раз подтверждает намерение Пушкина показать, что пьян был денщик, а не Германн, который действовал трезво и обдуманно.

Именно так, как нечто происходящее внутри Германна, понял видение Достоевский. Он писал: «И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно подобное с его мировоззрением», «вышло» оно «из природы Германна».<sup>1</sup>

Статья Жуковского важна и как объяснение «духа времени» с его интересом к привидениям. Толкуя и характеризуя привидения, Жуковский задает главный вопрос: «Итак, верить ли привидениям? значит: верить ли действительности таких существ и их чувственному с нами сообщению?» Приведя известные рассказы о привидениях, поэт отвечает на заданный им вопрос двояко: с одной стороны, раз эти события засвидетельствованы — значит, можно верить, «с другой стороны — невероятность самих событий, выходящих из обыкновенного порядка вещей, склоняют нас к отрицанию. Что же выбрать? Ни то, ни другое».

Дальнейшие рассуждения проясняют не только позицию Жуковского, но и убеждения на сей предмет русского общества 1830-х годов. Дело, оказывается, вовсе не в том, сколько достоверного в сообщениях о привидениях. Нельзя вообще требовать «очевидности» от привидения. Задавая вопрос, что же делать — верить или не верить им, Жуковский отвечает: верить, только вера может убедить в их реальности. «Мир духовный есть

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 4, с. 178.

тайнственный мир веры; очевидность принадлежит миру материальному».

Наше знание, что бог существует и что душа бессмертна, продолжает Жуковский, «отдано на сохранение не мелкому рабу необходимости, уму, а вере, которая есть высшее выражение человеческой свободы». Потому «явления духов, непостижимые рассудку», должны восприниматься как «лучи света, иногда проникающие сквозь завесу, которою мы отделены от духовного мира».<sup>1</sup>

Высшее общество столицы, в котором искал свое место Германн, в 1830-е годы жило верой, находя в ней «высшее выражение человеческой свободы». Германн записал свое видение потому, что поверил ему, его мировоззрение включало и жажду обогащения, и веру в чудесную удачу. После видения «все мысли его слились в одну — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила... Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны». Так фантастическое послужило Пушкину средством раскрытия «духа времени» и стало идеологической характеристикой дворянского общества 1830-х годов.

В свое время Г. А. Жуковский, объясняя причины появления фантастики в русской и западноевропейской литературе начала XIX века, доказывал, что дело тут не в случаях и не в субъективных намерениях того или иного писателя, но в закономерностях общественной жизни нового буржуазного века. «Фантастика и азарт, неестественные события и дикая игра случая, возносящая во мгновение ока одного и низвергающая другого, бред и истерическое безумие игры становятся как бы образами ультрасовременности 1830-х годов, этого времени бездушной и бессмысленной власти денег».

Литература искала путей художественного воплощения и законов нового общества и его образа жизни, объяснения и раскрытия внутренних закономерностей буржуазного правопорядка, непонятных для людей, которые свое непонимание и незнание подменяли верой в действие каких-то чудесных сил. «О той же фантастичности в метафорическом смысле говорила видимая невооруженным глазом анархия жизни, ставшая властвующим принципом ее. А игра, азартная игра всех против всех, где сосед в открытую грабит соседа, и все это про-

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. в двенадцати томах, т. 10, с. 95.



исходит в угоду случайного успеха, — это была как бы квинтэссенция биржи, спекуляция, на бумагах которой недаром на разных языках обозначалась словом «игра» («играть на бирже»). Следовательно, это вовсе не была фантастика субъективно творимого автором мира. Это было стремление воплотить сущность, общий смысл и характер совершенно объективной реальной жизни. Поэтому-то у Пушкина «Пиковая дама» — и фантастическая, и не фантастическая повесть; веры в потустороннее в ней нет, но колорит фантастического мрачного безумия и дикой денежной игры (карты) в ней есть, и этот колорит — это тоже и характеристика, и образ, и оценка социального облика действительности, и, следовательно, среда, из которой вырастает Германн и которая объясняет и характер Германна и его судьбу. Само собой разумеется, что такая фантастика не противоречит реализму и может обнаруживаться в реалистическом стиле». <sup>1</sup>

Фантастическое в «Пиковой даме» — все поведение Германна, снедаемого страшной страстью составить капитал, его стремление проникнуть любыми средствами в дом старой графини, овладеть ее тайной — в метафорической форме передает в повести социальное бытие Петербурга. В самом деле, разве не фантастична вся жизнь петербургской аристократии? Читатель всматривался в изображение дома Томских. Его хозяйка — старая графиня. Нет смысла в ее существовании — дожив до 87 лет, она по-прежнему «таскается по балам», а во время скучного и бессмысленного сидения дома проявляет свою власть над воспитанницей Лизаветой Ивановной, унижая и оскорбляя ее повсечасно... Ее внук вместе с приятелями-аристократами проводит ночи за карточной игрой, проявляя интерес к чудесному, к мистике, к привидениям... В этом обществе появляется инженерный офицер, чуждый аристократам, но алчущий денег, готовый любыми средствами достать нужный ему капитал. Он пускается в аферу, услышав «сказку» о трех верных картах. Он готов на все во имя овладения тайной трех карт — он готов стать любовником 87-летней старухи, он грозит ее убить, если она не откроет тайны... Все это и реально и фантастично одновременно...

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 366—367.

Но фантастика реальной жизни многообразна, и она дает о себе знать в различных формах. В поэме «Медный всадник» она носит грозный характер, выступая страшной силой подавления человека. В центре поэмы униженный самодержавием Евгений, человек, превращенный в смиренного чиновника. И это не случайность, но исторически типичное явление — Россия с царствования Петра Первого превращалась в могучее самодержавно-чиновническое государство. Евгений — жертва этого процесса, он бесправный чиновник, находящийся внизу государственной пирамиды.

Но вот в пору наводнения, когда погибла любимая, когда навсегда рухнула надежда на одинокое счастье, чаша терпения переполнилась — в смиренном чиновнике проснулась мятежная личность, — Евгений взбунтовался. И сразу начинает оживать Медный всадник. Оживление — это фантастика! Но нет здесь носителя фантастики — сверхъестественной силы, нет параллелизма. Все в поэме строится на иной поэтике — фантастическое обусловлено символами.

Монумент Петру — это и памятник историческому деятелю, и символ самодержавной власти. Самодержавие чутко ко всякому протесту, оно безжалостно подавляет протест, и потому Медный всадник срывается со скалы и гонится за мятежником. Фантастика ли это? Да, фантастика, но она возведена на неизвестную ей раньше высоту, на уровень действия образа-символа.

Конфликт мятежника (Евгений однажды ночью, подойдя к памятнику, поднял на него руку, злобно прошептал: «Ужо тебе!») символичен. Ненависть самодержавия к протестанту символична. И главное, символичен неодолимо возникающий протест. В то же время, созданная поэтом грозная картина — по Петербургу, по столичным площадям и улицам мчится за Евгением ярый конь, слушаясь могучего седока, — фантастична и трагична одновременно. Фантастика вскрывает трагизм положения современного человека. Конь в символике поэмы — Россия. Самодержавие, используя Россию, беспощадно подавляет тех, кто поднимается за ее свободу. В XVIII веке было разгромлено восстание Пугачева, в XIX — здесь, на этой же площади, возле монумента был подавлен мятеж декабристов.

В начале XIX века фантастика заняла значительное место в романтических и реалистических произведениях. Романтики начали изображать фантастическое раньше.

Это не значит, что реалисты должны были идти по уже проторенной дороге и повторять сделанное предшественниками, следуя установленным ими законам. Реализм — это новая философия жизни, обладавшая способностью постигать закономерности общественного бытия человека. Потому реалисты по-новому видели, понимали и изображали фантастику. Нельзя новое искусство рассматривать через эстетическую призму принципиально иного искусства.

2

Познакомившись с фантастикой петербургской жизни в петербургских повестях Пушкина, обратимся к повести Гоголя «Нос». Сравнительный анализ должен помочь выяснить типологическую общность фантастики у Пушкина и Гоголя.

Работа над повестью «Нос» шла параллельно с написанием «Невского проспекта» и «Записок сумасшедшего»,<sup>1</sup> — она органически входила в цикл петербургских повестей. И в «Носе» многие события происходят на Невском проспекте. Здесь же гуляет и майор Ковалев в положенный час. И в этой повести применена метонимия.

Первый вариант повести был закончен в 1835 году. Гоголь передал его Погодину для готовившегося в Москве нового журнала «Московский наблюдатель». Но редакция, состоявшая из романтиков, сразу почувствовала отступничество Гоголя от законов романтической фантастики и потому не приняла повести. Факт этот оказался широко известным. В 1842 году Белинский в статье «Литературные и журнальные заметки» писал: «Из существовавших *прежде* журналов, первый оценил Гоголя «Телескоп», а совсем не тот, другой московский журнал, который отказался принять в себя повесть Гоголя «Нос», по причине ее пошлости и тривиальности».<sup>2</sup> «Другой московский журнал» — это «Московский наблюдатель». В новой статье, напечатанной в том же году, говорилось, что «один критик» — речь шла об одном из издателей «Московского наблюдателя», С. Шевыреве, — назвал повесть «Нос» «грязной».

<sup>1</sup> История создания повести «Нос» подробно изложена в комментариях к изданию: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., 1938, т. 3, с. 649—660.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1955, т. 6, с. 504.

Пушкин знал эту повесть и попросил Гоголя дать ее ему для напечатания в «Современнике». Опубликована повесть была в третьем номере журнала за 1836 год с небольшим пушкинским предуведомлением: «Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки; но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись».<sup>1</sup>

Пушкин, как всегда, лаконично, в нескольких строках высказал много важных мыслей. Он не только доверительно сообщил читателю, что чтение повести «Нос» доставило ему удовольствие, но и указал, что именно привлекло его внимание — «фантастическое, неожиданное», веселость и оригинальность. Напомню, что веселость и оригинальность, по Пушкину, — коренная особенность дарования Гоголя. «Неожиданное» в фантастике — доказательство оригинального решения Гоголем проблемы фантастического Петербурга. Рекомендация Пушкина свидетельствует, что «шутка» Гоголя, как и «Невский проспект», не просто нравилась ему, но была эстетически близким произведением, и прежде всего близкими оказались решения Гоголем петербургской фантастики.

Согласившись передать «Нос» Пушкину, Гоголь внес в повесть некоторые изменения и особенно кардинально переделал финал. О характере переделки и причинах ее я скажу позже.

При изучении повести «Нос» исследователи главное внимание обращают на сатирический, обличительный характер повествования о жизни Ковалева, чиновного Петербурга, полицейских и т. д. При этом подчеркивается, что сатирический рассказ о злоключениях Ковалева проникнут искрящимся комизмом. Фантастика повести, ее своеобразие, ее оригинальность чаще всего не привлекают внимание ученых.<sup>2</sup> Дело ограничивается констатацией факта присутствия в повести фантастического элемента. Только некоторые ученые рассматривают эту проблему.

М. Б. Храпченко подчеркивает реалистический характер гоголевской фантастики. «„Фантасмагория“ «Носа»

<sup>1</sup> Современник, 1836, № 3, с. 54.

<sup>2</sup> Исключением являются две книги Ю. В. Манна («О гротеске в литературе», 1966; «Поэтика Гоголя», 1978), в которых плодотворно рассматривается гоголевская фантастика в повести «Нос».

создала ему славу одного из самых загадочных произведений Гоголя. Многие критики истолковывали «Нос» как выражение мистических воззрений писателя. В рассказе о приключениях майора Ковалева видели художественное выражение идей о господстве иррациональных сил в жизни людей. Однако ничего ирреального, мистического в повести «Нос» нет. «Фантасмагория» «Носа» обусловлена тем сатирическим заданием, которое поставил перед собою писатель, создавая это произведение». <sup>1</sup>

Г. А. Гуковский подробно рассматривал гоголевскую фантастику и ее принципиальное отличие от фантастики романтической. «Очевидно, что фантастика гоголевских повестей о Петербурге, лишенная субъективизма, предназначенная раскрыть смысл и характер объективнейшей социальной действительности, окружающей автора, не имеющая ни малейшего отношения к порываниям мечтательного духа поэта в «ту сторону» и, наоборот, направленная на углубление в «эту сторону», — не имеет отношения и к романтической фантастике в целом». «Для романтиков фантастическое — это в принципе непременно нечто более высокое, прекрасное, чем обыденное; для Гоголя фантастическое — это суть самого обыденного. Значит, для романтиков фантастическое (мечта!) предстает как благо, для Гоголя — как зло, как суть зла».

Антиромантическая фантастика в реальных русских условиях 1830-х годов реализовывала себя в реалистических произведениях. В этой связи существует типологическая общность фантастики Пушкина и Гоголя — оба реалисты, показывали фантастику Петербурга. К сожалению, исследователь только намекнул на эту общность, но не рассмотрел ее. Тем не менее его мотивировка о закономерности фантастики в реализме заслуживает внимания. «Реализм — это не сумма вещей, которые бывают в жизни, а система образов, раскрывающая, объясняющая и судящая жизнь такую, какой она действительно есть, то есть как ее понимает, отражает и оценивает самая передовая социальная, демократическая мысль человечества, — в пределах XIX века мысль критического реализма, а затем — социалистического». Фантастика Петербурга порождена жизнью, потому реализ-

---

<sup>1</sup> Храпченко М. Б. Творчество Гоголя. М., 1954, с. 217.

му, как правдивому искусству, она присуща — раскрывая, объясняя и судя окружающую писателя жизнь, реализм раскрывает и объясняет происхождение фантастики социальными отношениями общества.

Справедлив заключительный вывод ученого: «Ни о каком «касании мирам иным», ни о каком стремлении изобразить «высшую реальность» (*realiora*), парящую над обыкновенной действительностью, в применении к этим повестям не может быть и речи; наоборот; Гоголь в них нисколько не покидает единственно видимого им мира вполне земной и весьма обыкновенной реальности. Он хочет только дать ее портрет в портрете суммарного, более того — интегрального единства города, как социального бытия множества людей; он хочет изобразить не просто ряд признаков жизни этого города, ряд картин бытия ряда отдельных людей, а изобразить единую *суть* многоликого, противоречивого, разрозненного существования и города и людей, его составляющих; эта *суть* есть суть современного ему общественного уклада вообще».<sup>1</sup>

А теперь займемся непосредственно выяснением своеобразия фантастики повести «Нос». В чем оно конкретно выражено и какую функцию играет эта не романтическая, гоголевская, реалистическая фантастика в данной повести? Прежде всего, следует отметить демонстративное отсутствие, даже отрицание программных принципов фантастики немецкого романтизма. Что же отрицалось, что отсутствовало? Мы уже знаем, в повести нет традиционного в романтизме источника фантастического — сверхъестественной силы. При этом данное обстоятельство настойчиво подчеркивается Гоголем. В повести нет и параллелизма — фантастическое принципиально не объясняется реальным.

Более того, Гоголь систематически подчеркивает фантастические события в своей повести, делает акцент на демонстрации фантастического. В самом деле, сообщается: нос стал вести самостоятельное существование, нос явился в Петербурге в звании статского советника, отрезанный нос полиция поймала, когда он по чужому паспорту собирался уехать в Ригу, отрезанный нос в конце концов вручили майору Ковалеву, и он быстро прирос к лицу своего хозяина... Целая вереница фанта-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 274, 275—276.

стических происшествий и... никаких объяснений в повести, автор открыто заявляет о своем нежелании объяснять непонятное...

Принципиально меняется поэтика фантастического — автор, нагнетая случаи и события фантастического порядка, в то же время погружает читателя в самую гущу жизни, где существуют герои повествования — «цирюльник Иван Яковлевич», майор Ковалев; документирует происшествие будничным укладом жизни. Так возникает стилистическая раздвоенность повествования: на одном уровне говорится возвышенным языком о событии, а на другом — сами события описываются прозаически бытово. Этот принцип обнажен в первой же фразе повести, которая и задавала тон рассказу: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие». Лексика настраивала на высокий, загадочный план рассказа... Что же случилось, какое «необыкновенное происшествие» произошло? Читатель ждет разъяснения, но автор не спешит. Он сообщает: «цирюльник... проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба». Автор как бы играет с читателем, по логике такого построения фраз «необыкновенное происшествие» оборачивается будничным случаем из жизни цирюльника. Стилистически все оказалось сдвинутым, и читателю, ждавшему пояснения — что же приключилось 25 марта в Петербурге, в квартире цирюльника Ивана Яковлевича, сообщалось: цирюльник «услышал запах горячего хлеба».

Так с первых фраз повести читатель оказывается погруженным в стихию иронии, которая и была носительницей и выразительницей авторской позиции. И в данном случае Гоголь следует за Пушкиным, опираясь на его опыт прозаика — автора «Повестей Белкина». Там тоже происходят необыкновенные происшествия, увиденные в гуще быта («Метель», «Гробовщик»), там основной стилистической доминантой является ирония. Ирония и будет формой выявления авторской позиции, его точкой зрения на необыкновенные и фантастические события.

Основа иронии повести «Нос» — разрушение логического порядка рассказа, смещение интереса читателя с *необыкновенного* (к чему приучал романтизм) на *обыкновенное* — жизнь столичного цирюльника. Это смещение наглядно выражалось стилистически. В первой же фразе, как мы видели, на читателя обрушивалось сооб-

щение о «необыкновенном происшествии», а затем шли три огромных абзаца, характеризующих быт, привычки и повадки петербургских мещан. Присмотримся к тому, как это сделано:

«Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие. Цырюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображен господин с намыленною щекою и надписью: «и кровь отворяют» — не выставлено ничего более), цырюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба. Приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы».

И в следующих двух абзацах с такой же обстоятельностью автор продолжает описывать быт цырюльника. При этом обстоятельность описания несет и еще одну функцию — она дразнит читателя нарочитой замедленностью развития действия: разгадка необыкновенно-странного происшествия все время оттягивается, ускользает, не дается читателю. Все это открыто противостояло традиции романтического быстрого повествования, динамического развития действия. Вот наконец-то читатель добрался до раскрытия тайны происшествия, но и тайна эта предстала перед ним в своем вульгарном и пошлом виде — в испеченном хлебе нашли отрезанный нос майора Ковалева!

Но и после обнаружения носа в хлебе действие не развивается и еще долго читатель оказывается погруженным в семейный скандал по поводу странной находки. Жена кричит на Ивана Яковлевича, ругает его и грозит ему. Вытащив нос из хлеба, Иван Яковлевич испугался. «Но этот ужас был ничто против негодования, которое овладело его супругою. «Где это ты, зверь, отрезал нос? — закричала она с гневом. — Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой! Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся».

Тайна носа все больше прозаизировалась, все глубже погружалась в пучину пошлого быта, ее происхождение оказывалось результатом небрежности пьяного цырюльника.

В таком же ключе ведется и дальнейшее повествование. Наконец-то намечается развитие действия — Иван



Яковлевич хочет избавиться от неприятной находки, ищет, куда бы выбросить нос, и, отважившись, бросает его в Неву с Исаакиевского моста. Это заметил квартальный надзиратель. Иван Яковлевич «обмер; а между тем квартальный кивал ему пальцем и говорил: „А подойди сюда, любезный”». Далее следовал косноязычно нелепый разговор, квартальный допытывался, что делал цирюльник на мосту, а тот, оправдываясь, настойчиво повторял, что будет три раза в неделю «без всякого прекословия» брить квартального. Разговор этот опять замедлял ход рассказа о судьбе носа, читатель был вправе ждать ответа на вопрос, что же было с отрезанным носом? Уж если решил автор сообщить о находке носа в хлебе, читателю интересно, что случилось с носом после того, как Иван Яковлевич бросил его в Неву. И тогда автор решительно заявляет, что он ничего объяснить о дальнейшей судьбе носа не может. Услышав в последний раз заданный вопрос квартального: «А вот изволь-ка рассказать, что ты там делал?» — цирюльник пугается. Автор сообщает: «Иван Яковлевич побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно».

После такого, казалось бы, решительного заявления... идет рассказ о майоре Ковалеве, обнаружившем отсутствие на своем лице носа и о появлении в Петербурге носа в ранге статского советника. Поскольку история отрезанного носа продолжается, и продолжение действительно фантастично (хотя о фантастике, о «необыкновенном» явлении носа в качестве чиновника ничего не говорится, а подается это все как обычно-заурядное, бытовое явление), значит, заявление автора надо понимать как отказ его объяснять дальнейшую метаморфозу носа. Получилось так, что и объяснять-то, собственно, нечего, ибо ничего фантастического в появлении носа в мундире статского советника нет. Обыкновенное это дело! Автор все время иронией напоминает читателю о себе...

Также в бытовом плане, как о заурядном событии, рассказывается в конце повести о возвращении носа к своему хозяину, майору Ковалеву. Напомню ситуацию: «полицейский чиновник приятной наружности» пришел к Ковалеву и сообщил, что он нашел его нос. Сцена эта блистательна по двойному стилю — ироническому, пародирующему фантастику романтизма, и реалистически-

документальному, утверждающему фантастику современной жизни.

Прибывший к Ковалеву полицейский говорит: «Вы изволили затерять нос свой? Он теперь перехвачен!»<sup>1</sup> Глагол «перехвачен» неожидан — речь же идет о носе, а глагол относится к человеку. Эта неожиданность объясняется полицейским: «Странным случаем его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт уже давно был написан на имя Тамбовского директора училищ».

Здесь Гоголь заставляет полицейского (в первый и единственный раз) дать реалистическое объяснение фантастического — как нос стал человеком по законам романтической фантастики. Но объяснение это стилистически коварно, оно взрывается иронией. Всмотримся, как это сделано. Полицейский — человек дотошный, его обязанность устанавливать личность отъезжающих в дальние края, потому он внимательно всматривается в лица тех, чьи «паспорта» он проверяет. Вот и всмотрелся он в лицо статского советника. «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы передо мною станете, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды — ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит».

Гениальный текст! Всмотримся в него. В нем отчетливо проступают два стилистических уровня. Первый — реалистическое объяснение единичного случая, происхождения с носом майора Ковалева, которого принимают за чиновника. Причина такого явления — близорукость людей, и потому ничего фантастического в этом нет. Все дело в близорукости! Стоит надеть очки, и все встанет на свои места, Нос будет носом!

Второй уровень — обобщенно-символический. Формально разговор о близорукости, как уже говорилось, объясняет недоразумение с носом, выясняет, почему его принимают за статского советника. Но фраза о близорукости имеет грандиозный обобщенный смысл — следует внимательно, через очки всматриваться в лицо каждого, кто выдает себя за господина, и тогда можно увидеть, что в действительности это простой нос и ничего больше!

<sup>1</sup> Так было в первой редакции. В редакции «Современника», в окончательной, появилось другое слово — «найден».

Сцена прихода полицейского к Ковалеву с «перехваченным почти на дороге» носом является идейной кульминацией повести. Здесь раскрывалось своеобразие ее фантастики. Читателю открывался глубокий философски-символический смысл ее названия и всей фантазматической истории носа. Возможность явления Носа в качестве чиновника заложена в характерной для петербургских повестей Пушкина и Гоголя метонимии (см. главу третью «Тема Петербурга у Пушкина и у Гоголя»).

В повести «Нос» метонимия позволила Гоголю вести рассказ иронически, с поразительным изяществом и очарованием. Это необходимо учитывать. Суть метонимии — в способности части целого замещать само целое. В данном конкретном случае, когда частью, замещающей человека, оказывается нос, читатель обнаруживает еще и озорную иронию автора, избравшего для замещения самую ничтожную часть тела.

В повести «Записки сумасшедшего» Поприщин писал о камер-юнкере: «Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как у меня, как у всякого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет».

И вдруг именно этот нос становится господином! Ирония определяет игру с читателем. Но игра эта содержательна, она не является, в духе романтизма, самоцелью, она имеет совершенно иную функцию, а именно — вовлечь читателя в разгадывание фантастики самой жизни. Разгадывание тайны — это объяснение читателю, что многое, кажущееся фантастическим, в действительности оказывается простой, обыденно-будничной практикой жизни современного общества, современных людей.

В самом деле, то, что нос был узанан как чиновник — статский советник, — не было фантастикой, не было тайной, ибо полицейский чиновник разъяснил, что все дело в близорукости людей. Тем самым открывалась истина: нет фантастики, порождаемой сверхъестественной силой, фантастическое порождается самой социальной действительностью.

В этом познавательная функция реалистической фантастики, она вскрывает закономерности жизни, скрытые за эмпирической практикой, те закономерности, которые порождают возможность носу представлять в обществе в качестве статского советника. Раскрытие фантастики в самой жизни позволило Гоголю раскрывать двойст-

венную природу образа носа — его идеологическое начало (способность восприниматься в роли господина) и вульгарно-эмпирическое (полицейский вынимает из кармана «завернутый в бумажке нос»). Ковалев в восторге признает в этом хрящике свою пропажу. «Так, он, точно он», — говорит майор Ковалев. «Вот и прыщик на левой стороне, вскочивший вчерашнего дня».

Как и весь стиль повести, и кульминационная сцена пронизана иронией. История похождения носа завершена. Фантастическое и эмпирическое предстало в единстве: Нос-чиновник, только что перехваченный с «пашпортом», оказывался точной частью лица майора Ковалева, кусочком мяса, который полицейский привез в кармане... В такой метаморфозе носа фантастическое выступает как нелепость, абсурд. Читатель улыбается, но... и требует объяснения, как такое могло произойти.

Гоголь почувствовал необходимость хоть в самом конце повести пойти навстречу читателю и все же объяснить абсурдную фантастику превращений носа. Так в первой редакции (и в той, которую посылал в «Московский наблюдатель») все происшествие объяснялось в традиционном для немецких романтиков духе — сном Ковалева. Напомню исходную для последних финальных фраз повести ситуацию: полицейский ушел, оставив Ковалеву его нос. Но радость майора быстро сменилась «глубокой горестью» — он поспешно стал представлять нос на старое место, но безрезультатно — нос не прирастал и падал. Шли дни, Ковалев сидел дома, «не велел никого впускать к себе; не появлялся никуда, даже в театре, какой бы ни игрался там водевиль; не играл даже в бостон; не видал даже Ярышкина, с которым был большой приятель, и в продолжении месяца так исхудал и иссох, что был похож больше на мертвеца, нежели на человека и даже...».

Поставив многоточие, Гоголь круто изменил повествование о страданиях Ковалева без носа и написал заключение:

«Впрочем, все это, что ни описано здесь, виделось манору во сне. И когда он проснулся, то в такую пришел радость, что вскочил с кровати, подбежал к зеркалу и, увидевши всё на своих местах, бросился плясать в одной рубашке по всей комнате...»

Когда Пушкин попросил Гоголя передать повесть «Нос» ему для опубликования в «Современнике», автор тщательно пересмотрел текст, внес поправки и, главное,

кардинально изменил финал: отказался от объяснения фантастики сном Ковалева и написал совершенно новый текст. Исследователи творчества Гоголя, как правило, не обращают внимания на изменение финала, не объясняют причин, почему Гоголь счел нужным отказаться от объяснения фантастики сном. Но комментатор академического издания сочинений Гоголя выдвинул версию объяснения коренной переработки финала повести.

«Эта коренная переделка, как и полемическая авторская концовка, является, скорее всего, откликом Гоголя на рецензию о повестях Пушкина, помещенную в «Северной пчеле», № 192 от 27 августа 1834 года, за подписью «Р. М.», где имелись нападки на «неправдоподобие» «Повестей Белкина», в особенности на неправдоподобие «Гробовщика», по поводу которого рецензент писал: «Развязывать повесть пробуждением от сна героя — верное средство усыпить читателя. Сон — что это за завязка? Пробуждение — что это за развязка? При том такого рода сны так часто встречались в повестях, что этот способ чрезвычайно как устарел». При переделке «Носа» Гоголь присоединил к повести полемическое послесловие, являющееся, по-видимому, замаскированной пародией на рецензию «Северной пчелы». Гоголь здесь не только пародирует стиль рецензии и иронизирует над упреками в непонятности, но и насмешливо полемизирует с требованиями морализирующей установки... Изменив традиционно-правдоподобную мотивировку, Гоголь учел указание критики на ее «устарелость» и вместе с тем еще больше заострил полемический характер повести, умышленно подчеркнув ее сатирическую гротескность». <sup>1</sup> Комментатор в данном случае повторяет мнение, высказанное В. В. Виноградовым. Именно он приводит цитату из отзыва «Северной пчелы» и дает свое объяснение отказу Гоголя от сна Ковалева: «Гоголь, избегая того, что уже сделалось привычным, выбрасывает сон как мотивировку композиции и оправдание контрастного конца». <sup>2</sup>

Думаю, что к принципиально новому финалу повести, опубликованной в «Современнике», Ф. Булгарин, рецензент «Северной пчелы», не имел никакого отношения. <sup>3</sup>

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 3, с. 655—656.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. «Academia», 1929, с. 76.

<sup>3</sup> Подпись под рецензией — «Р. М.» — принадлежит Ф. В. Булгарину. См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов, т. 2 и 3. М., 1949, с. 265.

Гоголь руководствовался иными, творческими задачами.<sup>1</sup> Дело вовсе не в «устарелости» мотивировки фантастики сном. О широкой популярности подобного объяснения в романтической литературе Гоголь знал давно и без Булгарина. Передавая текст повести в «Современник», Гоголь стремился быть последовательным в оригинальном решении фантастического и потому решительно отказался от уступки романтизму, сделанной в погодинском варианте. Должно помнить, что весь новый финал написан сознательно в пушкинском духе. И это важно и потому требует разъяснения.

Нам неизвестно, читал ли Пушкин повесть в первой редакции, высказывал или нет советы или Гоголь передал рукопись в уже новой редакции. Но для нас важен факт — пушкинское начало в новом финале. В чем оно? Именно Пушкин показал пример отказа от сна как объяснения фантастики — я имею в виду повесть «Пиковая дама» (сцена явления мертвой графини Германну). Пушкин демонстративно отказался от сна как романтической мотивировки появления чудесного и таинственного. Гоголь следовал за этим примером.

Что это именно так, убедительно свидетельствует дальнейший текст нового финала — иронический отказ от каких-либо моралистических выводов из повести о нелепых и абсурдных «похождениях» и метаморфозах носа. Вгляди́мся внимательно в новый текст. Напомню ситуацию: несчастный майор сидит дома без носа, который решительно не прирастал на своем месте... В городе широко распространились слухи о необыкновенном происшествии — после этого сообщения (о слухах) и появился новый текст:

«После этого, как-то странно и совершенно неизъяснимым образом случилось, что у майора Ковалева опять показался на своем месте нос. Это случилось уже в начале мая, не помню 5 или 6 числа. Майор Ковалев, проснувшись по утру, взял зеркало и увидел, что нос сидел уже где следует, между двумя щеками. В изумлении он выронил зеркало на пол, и всё щупал пальцами, действительно ли это был нос. Но уверившись, что это

<sup>1</sup> Современный исследователь справедливо скептически относится к подобному предположению: «Может быть, реплика «Северной пчелы» и была поводом для изменения, но оно диктовалось внутренней причиной, на которую еще не обращено внимание». Далее исследователь доказывает, что «по своим исходным принципам повесть не укладывалась в форму сна...» (Манн Ю. Поэтика Гоголя, с. 94).

был точно не кто другой, как он самый, он соскочил с кровати в одной рубашке и начал плясать по всей комнате...».

Текст и здесь пронизан иронией, и в этом смысле новый финал стилистически органичен всему предшествовавшему повествованию. На чем основана ирония здесь? На противоречии намерения и исполнения его автором. Формально-логически построены фразы так, что они как бы выражают намерение объяснить чудо — появление носа на лице Ковалева. Отсюда документализм сообщения: «...в начале мая, не помню 5 или 6 числа», майор Ковалев проснулся, взял зеркало и увидел, что «нос сидел уже где следует...». Естественно волнение и удивление Ковалева: то нос никак не прирастал, а то вдруг очутился на своем месте. Это реальное состояние, вызванное неожиданным возвращением носа, автор фиксирует: «В изумлении он выронил зеркало на пол, и всё шупал пальцами, действительно ли это был нос». Документализм (сообщается почти точное время возвращения носа, рассказ насыщен подробностями, деталями — от изумления Ковалев выронил зеркало) повествования повисал в воздухе, ибо все эти объяснения ровным счетом ничего не объясняли. Да, допустим, 5 или 6 мая проснувшийся Ковалев увидел в зеркале появившийся на лице собственный нос, да, от изумления Ковалев выронил зеркало из рук, да — пусть будет все так, но... каким же образом отрезанный нос вдруг внезапно прирос? Ведь это таинственная и фантастическая история, такая же, как и превращение носа в статского советника, как его желание укатить в Ригу, по дороге к которой его и перехватили... Как превращение статского советника в реально эмпирический нос майора Ковалева с прыщиком на левой стороне... Ирония все время фиксировала внимание читателя на странном стилистическом парадоксе — автор тшится все объяснить, а объяснение оказывается мнимым, ничего не объясняющим, несмотря на подчеркнутый документализм нового происшествия. Объяснение, ничего не объясняющее, — это опять нелепость, абсурд... Иронией автор кружил голову читателю. И это было сделано, как мы увидим дальше, не зря.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление и дополнение. По сюжету повести исчезновение носа с лица коллежского асессора Ковалева привело его в отчаяние. Он прибыл в Петербург, чтобы «искать прилич-

ного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то — экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте». Исчезновение носа губило все мечты Ковалева, навсегда уничтожало надежды на карьеру: Гоголем создавалась умная игровая ситуация: майор без носа — не человек! Он ничтожество, чиновник, лишенный будущего, карьеры...

И вдруг Гоголь, тщательно проследив историю исчезновения носа и чиновную катастрофу Ковалева без носа, поскольку он не может служить и устраивать свои дела, — Гоголь вдруг сообщает — нос чудесным, необъяснимым образом очутился на своем законном месте, на лице Ковалева. И сразу кончились страдания майора, вернувшийся нос вернул Ковалеву значительность, он стал соответствовать стереотипному представлению об официальном облике государственного чиновника.

Оставшись с носом, коллежский асессор Ковалев вошел на законном основании в комплект подобных ему чиновников Российской империи. (И на этом примере мы видим веселую игру Гоголя — драма чиновника без носа; наконец, чиновник остается с носом...)

Традиционно все внимание при исследовании повести сосредоточивается на образе Носа и его похождениях. Но в реальности — и по сюжету и по биологическому закону — Ковалев и его нос глубоко взаимосвязаны. Поэтому повесть не сводится к фантастическим похождениям Носа в чине статского советника. Важная роль отводится и Ковалеву и его сложным отношениям с собственным носом... Функция носа удваивается — нос стал еще и носителем значительности, полноценности чиновника Российской империи. Это могло быть осуществлено благодаря тому, что Нос стал образом-символом, излучающим скрытую в нем энергию многозначности.

Понравившись читателем, Гоголь преподал ему урок, смысл которого в выяснении истины, что нельзя доверять романтической фантастике и ее реалистическим объяснениям. Вызвав сомнения у читателя, Гоголь стремится к тому, чтобы заставить его задуматься над новым явлением — фантастикой, которую порождает сама жизнь... Понимая сомнения и недоумения своего читателя, автор переводит игру с ним на новый уровень. Так появляется заключительный текст финала повести — автор объясняется с читателем, смысл которого в искреннем признании, что он не может объяснить фантастику метаморфоз носа, которая оборачивается абсурдом. И тогда по-



является новый, пронизанный пушкинскими идеями текст заключения повести.

«Чрезвычайно странная история! Я совершенно ничего не могу понять в ней. И для чего всё это? К чему это? Я уверен, что больше половины в ней неправдоподобного. Не может быть, никаким образом не может быть, чтобы нос один сам собою ездил в мундире и притом еще в ранге статского советника! И неужели в самом деле Ковалев не смог смекнуть, что чрез газетную экспедицию нельзя объявлять о носе? Я здесь не в том смысле говорю, что бы мне казалось дорого заплатить за объявление: это пустяки, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей; но неприлично, совсем неприлично, нейдет. Несообразность и больше ничего! — И цырюльник Иван Яковлевич вдруг явился и пропал, неизвестно к чему, неизвестно для чего. — Я, признаюсь, не могу постичь, как я мог написать это? — Да и для меня вообще непонятно, как могут авторы брать такого рода сюжеты! К чему всё это ведет? Для какой цели? Что доказывает эта повесть? Не понимаю, совершенно не понимаю. — Положим, для фантазии закон не писан, и притом действительно случается в свете много совершенно неизъяснимых происшествий; но как здесь?.. Отчего нос Ковалева?.. И зачем сам Ковалев?.. Нет, не понимаю, совсем не понимаю. Для меня это так неизъяснимо, что я... Нет, этого нельзя понять!» На этом повесть «Нос», опубликованная в «Современнике», и кончалась.

В данном финальном заключении повести Гоголь довольно обнаженно ставил перед своими читателями две идеи, два вопроса. Но они внутренне оправданно вписаны в ироническую структуру текста нового финала. Первая идея обнаруживает себя в поэтических намеках на финальные строфы петербургской поэмы Пушкина «Домик в Коломне». Нарушая все каноны жанра поэмы, Пушкин написал поэму о самом обыкновенном в жизни обыкновенных столичных жителей, но написал ее октавами, что традиционно применялось в поэмах героических. Рассказом о бегстве из дома Параши «кухарки, которая бредется», кончалась пушкинская поэма. Но конец стихотворной повести поэтически был построен в форме «беседы» с читателем, а точнее, игрой с читателем. Пушкин вводит диалог с читателем:

«Как, разве всё тут? Шутите!» «Ей-богу». —  
«Так вот куда октавы нас вели!  
К чему ж такую подняли тревогу,

Скликвали рать и с похвалюбою шли?  
Завидную ж вы избрали дорогу!  
Ужель иных предметов не нашли?  
Да нет ли хоть у вас правоученья?»  
«Нет... Или есть: минуточку терпенья...»

И Пушкин дерзко и демонстративно излагает тот вывод, какого от поэта ждали блюстители обязательных граф-ретов. Эта последняя строфа, написанная иронически, и была дерзким ответом тем, кто в законодательном порядке требовал выполнения общепринятых норм. Соглашаясь с требованием критики, Пушкин озорно, дерзко и весело отвечал на требование от него морали поэмы:

Вот вам мораль: по мненью моему,  
Кухарку даром нанимать опасно;  
Кто ж родился мужчиною, тому  
Рядиться в юбку странно и напрасно:  
Когда-нибудь придется же ему  
Брить бороду себе, что несогласно  
С природой дамской... Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего.

Как видим, заключительные строфы пушкинской поэмы написаны в форме иронической беседы с читателем. Гоголь откровенно следует за Пушкиным и свою повесть заканчивает также прямым обращением к читателям, перед которыми он «оправдывается» в написании абсурдно-нелепой, фантастической повести о носе. «Оправдание» исполнено лукавства, и тут очень тонко раскрывается вторая мысль нового финала. Автор затевает игру с читателем, прикидывается простачком («И для чего всё это? К чему это? Я, признаюсь, не могу постичь, как я мог написать это?.. К чему всё это ведет? Для какой цели? Что доказывает эта повесть? Не понимаю, совершенно не понимаю»).

Это игра с читателем. Игра ироническая (как у Пушкина в поэме), но серьезная, ибо она многозначна. На одном уровне чисто игровой план: озадачить читателя вопросами, на которые автор отказывается отвечать, иронией намекнуть на некий скрытый смысл в отречении от объяснения фантастики, которая оборачивается нелепостью и абсурдом.

Игра предусматривает участие двух сторон: автор «прикидывается», озадачивает читателя, заставляет его задуматься над оставленными без ответа вопросами, предлагает самому искать ответы. При этом иронический отказ автора от объяснений требовал и предусматривал от читателя ответов на поставленные вопросы. Это тре-

бование и осознавалось на втором, серьезном уровне.

К сожалению, многие исследователи не принимают игры Гоголя с читателем, не раскрывают ее серьезного смысла и настойчиво предлагают свои ответы на вопросы, отвечать на которые отказался автор. Их поиски проводятся в рамках традиции. Идут они по пути поисков «источников», похожих сюжетов о похождениях носы. Так создана довольно обширная «носология» (Стерн — «Жизнь и мнения Тристрама Шанди», Гофман и др.).

Мне кажется, гоголевская «носология» совершенно иного типа и уровня — ее фундамент заложен в повести «Невский проспект». <sup>1</sup> Ведь смысл повести «Нос», ее фантастичность или, точнее, ее фантастическая абсурдность не в том, что нос стал человеком, а в том, что нос стал чиновником! Нос *не человек, но чиновник* значительного чина — статский советник: по Табели о рангах это чин пятого класса, в XVIII веке он соответствовал бригадире, но с самого начала нового столетия бригадирский чин был упразднен и статский советник, как и действительный статский советник, приравнивался к генеральскому званию. Все видят в носе только чиновника большого чина (генерал-майора), и тут нет никакой фантастики — ведь он был и оставался все время носом! Потому его, невзирая на генеральский мундир, сразу узнал Ковалев, в господине узнал нос и полицейский, как только надел очки и освободился от близорукости.

Гоголевская «носология» родилась на Невском проспекте. Там гуляли не люди, а чиновники, точнее — чины. На центральной столичной «перспективе» Гоголь увидел и показал собрание кукол; определяющим началом

---

<sup>1</sup> В данном случае я не рассматриваю историю «носологии» Гоголя, мне важно подчеркнуть лишь прямую связь повести «Нос» с другими петербургскими повестями Гоголя. В действительности проблема «носологии» куда более сложна, чем она представляется тем, кто традиционно ищет «источники» в произведениях западноевропейской литературы. Для Гоголя имела большое значение русская народная традиция (пословицы, лубочные картинки, балаганные штермедии и т. д.). Справедливо писал в свое время Бахтин: «Образы и стиль «Носа» связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой... Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки» (Бахтин М. М. Рабле и Гоголь. Искусство слова и народная смеховая культура. — В кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 488).

стала социально обусловленная метонимия, поскольку и мундиры, и бакенбарды, и усы — все это лишено индивидуального начала, все это принадлежности туалета или лица, положенные определенному чину. На Невском проспекте чиновники и демонстрируют, как на выставке, — «один показывает щегольский сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды».

Здесь по бакенбардам, усам и фракам узнавали чиновников определенного чина и даже департамента, в котором они отправляли должность. В повести «Нос» метонимия обернулась иной стороной — здесь уже мундир обуславливал существование и преуспеяние даже носа. Жить, гулять по Невскому, молиться в Казанском соборе, делать визиты нос мог совершенно свободно, поскольку на нем был генеральский мундир; его и принимали по одежке!

Вспомним, как описывается встреча Ковалева со своим носом: он видит не знакомую часть его лица, не прыщик на левой стороне его носа, но мундир, в который был одет нос: «Он был в мундире, шитом золотом, с большими стоячим воротничком; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника».

Мундир Носа вызвал страх Ковалева, поверг майора в робость перед генералом. Но в Казанском соборе он наконец отважился и обратился к нему с косноязычной речью. Закончил ее признанием: «„Ведь вы мой собственный нос!“» Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились. — «Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего виц-мундира, вы должны служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части». Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться».

Фраза иронична — нос мотивирует не только отсутствие, но и невозможность статскому советнику иметь «тесные отношения» с майором. Аргументом служат пуговицы на вицмундире Ковалева! Но эта ирония вскрывает абсурдность реальной жизни, где все определяют чины. Позже Гоголь назовет эту не сверхъестественную, но социально всемогущую силу «электричеством чина»!

Игра автора с читателем в финале повести нужна для того, чтобы вывести его из гипноза традиционно-ро-

мантической фантастики. В повести действительно нет фантастики — возможность воспринимать нос в качестве статского советника обусловлена действием «электричества чина». Это не фантастика, но абсурд. Абсурд не выдуманный, не плод фантазии писателя, но увиденный в самой действительности, в социальных отношениях Петербурга, столицы чиновного государства.<sup>1</sup>

Так коренным образом изменилось представление о фантастическом — реализм открывает его в действительности, и «реальная» фантастика обнаруживает абсурдность, бесчеловечность, дикость существующей социальной системы России. Стилистической доминантой повести, как мы видели, является ирония. Она вскрывает позицию, точку зрения автора, осуждающего строй жизни, где господствует «электричество чина». Но это господство порождает абсурдность поведения жителей Петербурга — среди них прекрасно устроился и поживает Нос, примитивный, вульгарный нос, и никто этого не замечает, потому что хитрый нос, зная порядки своего государства, нацепил на себя генеральский мундир.

Действительно, ситуация смешная — автор смеется сам и заставляет смеяться читателя. В этом проявилась особенность таланта Гоголя, ее сразу заметил и оценил Пушкин и в «Вечерах...», и в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и в повести «Нос». Гоголь умел смеяться по-разному, все зависело от объекта, вызывавшего смех, и от цели, которую ставил перед собой писатель. В повести «Нос» смех — прозрение, смеялся тот, кто прозрел, смеялся потому, что ему открывалось заблуждение, — он чувствовал себя на месте полицейского, надевшего очки и потому сразу увидевшего, что перед ним никакой не господин, а обыкновенный нос майора Ковалева. Веселая и необычайная по происшествиям повесть приводила читателя к серьезным выводам. Потому-то Пушкин и уговорил Гоголя печатать повесть в «Современнике».

Нос в повести — это емкий и многозначный образ.

---

<sup>1</sup> См. у Ю. Манна: «Достижения романтической фантастики были Гоголем преобразованы, но не отменены. Снимая носителя фантастики, он оставлял фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность; делая предметом иронической игры «форму слухов», он укреплял достоверность самого «присшествия». И кто скажет, что страшнее — тайна, за которой скрыт конкретный носитель злой иррациональной силы (гофмановский *das böse Prinzip*), или тайна, прячущаяся везде и нигде, иррациональность, пропитавшая жизнь как вода вату?» (Поэтика Гоголя, с. 99).

Он конкретен, есть признаки, что это точно реальный нос майора Ковалева, у него даже есть индивидуальная особенность — прыщик на левой стороне... Но он есть и результат художественного обобщения, конкретно-чувственно раскрывающего суть социального феномена чиновного государства, выраженного в доктрине «электричества чина». Нос с его метаморфозами — это и своеобразная петербургская мифология. В то же время Нос, ставший статским советником, который занял свое генеральское место в высшем петербургском обществе (у него собственная карета, молиться он ездит в аристократически-придворный Казанский собор, наносит светские визиты в аристократические дома), особый художественный образ — образ-символ, со всей его многозначностью, со всей могущественной силой обобщения абсурдного мира чиновников Петербурга.

Создание Гоголем образа-символа Носа — крупная победа реализма. Непосредственно от образа-символа Носа в данной повести идет развитие этого направления в дальнейшем творчестве Гоголя: в момент написания последней редакции повести «Нос» и ее нового финала заканчивалась работа над комедией «Ревизор», в центре которой был образ-символ Ревизора. Тогда же Гоголь приступил к написанию поэмы «Мертвые души», в заглавие которой вынесен образ-символ.

Исторически первым, кто обогатил реализм образами-символами, был Пушкин. Его опыт и освоил Гоголь. Освоение, как всегда, было программно-творческим. Осваивая открытие, понимая, как много дает реалистической литературе создание образов-символов для постижения тайн действительности, для обнаружения скрытых от всех закономерностей ее развития, Гоголь шел своим путем. Пушкин создал образы-символы Петербурга в повестях «Медный всадник» и «Пиковая дама», открыл образы-символы мятежа и восстания, образы Петра — самодержца и великого деятеля, образ Германна — последователя Наполеона и трагически гибнущей личности.

Гоголь создал образы-символы Носа, Ревизора, Мертвых душ. Он был оригинален как всегда, самобытен и неповторим, в то же время органически связан с Пушкиным. Оттого «Ревизор» и «Мертвые души» обусловлены творческим общением с Пушкиным.

Выяснив пушкинское начало в повести «Нос», мы можем переходить к рассмотрению комедии «Ревизор».

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### ПУШКИНСКОЕ НАЧАЛО В КОМЕДИИ ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»

1

**Н**есомненно, утверждение, что в гениальной гоголевской комедии существует пушкинское начало, кажется парадоксальным. «Ревизор» и Пушкин? Что может быть пушкинского в этой воистину и чисто гоголевской комедии?

Вопросы и вопросы встают на пути исследования этой темы.

Хотя, чисто формально, такие основания есть. В самом деле, более века из книги в книгу, из статьи в статью настойчиво повторяется идея, что Гоголь написал комедию на сюжет, который ему дал Пушкин в ответ на его просьбу. При этом исследователи опираются на реальный факт, а именно на письмо Гоголя Пушкину от 7 октября 1835 года. Вот о чем писал Гоголь: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. Если ж сего не случится, то у меня пропадет даром время, и я не знаю, что делать тогда с моими обстоятельствами (отсутствие денег. — Г. М.). Я, кроме моего скверного жалованья университетского 600 рублей, никаких не имею теперь мест. Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта. Ради бога. Ум и желудок мой оба голодают».

Ответа Пушкина на это письмо Гоголя не существует. Нигде Гоголь не подтвердил, что Пушкин откликнулся на его просьбу и дал ему просимый сюжет. Однако, невзирая на эти факты, все пишущие о «Ревизоре» утверждают, что Пушкин дал Гоголю сюжет комедии. Оснований для подобных утверждений нет никаких.

Так сложилась легенда о том, что Пушкин дал Гоголю сюжет «Ревизора».

Но поскольку легенда утвердилась в научной литературе, казалось, были основания говорить о пушкинском начале в «Ревизоре». В самом деле, сюжет — категория существенная, в нем сконцентрирован драматический конфликт комедии, который определял поведение действующих лиц комедии. Следовательно, тот, кто предложил сюжет, как-то творчески участвовал в создании комедии. Но, увы, исследователи вполне удовлетворялись констатацией мнимого факта. Творческое же начало ими же созданной легенды не интересовало их.

Правда, стоит указать, что вопрос о передаче Пушкиным Гоголю сюжета комедии «Ревизор» традиционно рассматривался не в творческом, но в биографическом плане. Подробно или бегло исследователи говорили о щедрости Пушкина-художника, подарившего Гоголю прекрасный сюжет комедии. Из этого делались выводы о характере дружеских связей двух писателей, которые предполагали возможность одного писателя просить сюжеты у другого, а другой, как щедрая натура художника, эти сюжеты передавал молодому литератору. И здесь дальше констатации дружеских отношений Пушкина и Гоголя на основании легенды о передаче сюжетов («Ревизора» и «Мертвых душ») исследователи не шли.

В последние годы начали все чаще раздаваться скептические голоса, подрывавшие устойчивую репутацию легенды. С. Машинский, И. Золотусский и некоторые другие справедливо пишут, что нельзя категорически утверждать, будто Пушкин подарил (сообщил) Гоголю сюжет «Ревизора», поскольку коллизия, когда случайного чиновника принимают за ревизора, была широко известна — так и в обществе говорили о том, как издателя журнала Свинына во время командировки приняли за ревизора, Гоголь знал от Пушкина, что и его во время путешествия в Оренбург тоже приняли за ревизора. Более того, оказалось, что сюжет этот был уже использован в литературе и Гоголь читал произведения на этот сюжет.

Скептическая точка зрения закономерно отводила Пушкина от творческой работы Гоголя над комедией «Ревизор». Действительно, если Гоголь и без Пушкина был хорошо знаком с сюжетом, который он положил в



основание «Ревизора», то при чем тут Пушкин? Исследователи, придерживающиеся этой точки зрения, естественно, принципиально не считают нужным вообще заниматься темой «Гоголь и Пушкин».

Но в действительности творческие связи Гоголя с Пушкиным существовали и были серьезными и плодотворными. Было и творческое участие Пушкина в разработке концепции «Ревизора». В первой главе я уже писал, что история с передачей Пушкиным сюжета «Ревизора» — печальное недоразумение, ошибка, породившая легенду. В то же время известно, что Гоголь решительно и твердо заявил, что Пушкин дал ему не сюжет, а мысль «Ревизора». Принадлежащая Пушкину мысль «Ревизора» это и есть конкретная форма проявления пушкинского начала в гоголевской комедии. В чем она состоит, эта мысль? Вопрос этот даже не ставился.

Знать же, что именно имел в виду Гоголь, когда писал, что мысль «Мертвых душ» и «Ревизора» принадлежит Пушкину, совершенно необходимо. Дело не только в установлении глубоко индивидуального характера двух писателей. Это знание раскроет тайну уникальных творческих контактов Пушкина с Гоголем. Изучение и исследование гоголевского свидетельства обогатит наше представление о пушкинском отношении к чиновно-крепостническому государству в 1830-е годы, о его понимании огромной роли сатирического направления в русской литературе. И, может быть, самое главное, создастся возможность конкретно представить себе, как творчески осуществлялась борьба Пушкина за Гоголя.

Известен феномен творчества Гоголя — после смерти Пушкина в нем замер художник и громким голосом заговорил проповедник. «Ревизор» и «Мертвые души» были последними произведениями гениального художника. И тем ценнее для нас признания Гоголя, что оба они непосредственно творчески связаны с Пушкиным.

Моралистическое начало Гоголя проявлялось уже при Пушкине, и он это видел, но не принимал. Вот почему Пушкин по своей инициативе убеждал Гоголя приняться за большое сочинение и, чтобы обеспечить его успех, отдал не только тему и сюжет, но и мысль этого произведения. Так было подготовлено написание «Мертвых душ». На просьбу Гоголя дать ему сюжет комедии Пушкин немедленно откликнулся и высказал ему уже обдуманную мысль.

Мысль произведения — это результат творческого обдумывания конкретного материала, это определенная концепция произведения. Подделиться мыслью, объяснить и мотивировать мысль-концепцию — значит включиться в сам интимный процесс творчества. Гоголь не только сообщил потомству, что мысль «Мертвых душ» и «Ревизора» принадлежит Пушкину, но и подтвердил, что принял ее, эту мысль. Принял гениальный писатель со своими убеждениями. Опираясь на пушкинскую мысль, Гоголь писал художественное произведение — определял интригу, создавал характеры, вырабатывал поэтику повествования, реализовывал свой замысел, свои убеждения. Так в «Мертвых душах» (даже в первом томе) и в «Ревизоре» столкнулись пушкинская мысль и гоголевская мысль. Выяснение пушкинской мысли позволит понять истинный смысл этих противоречий.

С чего же следует начинать это выяснение? С сопоставления слов «мысль Пушкина» в «Ревизоре» с его же утверждением, что мысль «Мертвых душ» принадлежит также ему. Сам Гоголь рассматривал роль Пушкина в создании «Мертвых душ» и «Ревизора» в одном ряду. Отсюда и эта особо содержательная конструкция фразы: «Мысль «Ревизора» принадлежит также ему».

Словечко *также* для нас и важно и драгоценно: оно как бы уравнивает творческий вклад Пушкина в замысел этих двух произведений. Следовательно, чем яснее нам будет тот смысл, какой вкладывал Гоголь в формулу «мысль Пушкина» в «Мертвых душах», тем точнее мы представим себе, в каком плане должно раскрывать пушкинскую мысль в «Ревизоре». Формула Гоголя содержательна, хотя и кажется зашифрованной. Историк литературы обязан ее раскрыть и исследовать.

При этом должно учитывать, что свою мысль о «Мертвых душах» Пушкин высказал раньше, чем мысль «Ревизора». Видимо, этот творческий разговор двух писателей произошел где-то осенью 1833 года — в год творческого кризиса Гоголя. Сам Гоголь в «Авторской исповеди» именно к этому времени приурочивает разговор с Пушкиным, когда поэт уговаривал его писать большое серьезное произведение, отдав собственный сюжет, и изложил мысль, которая и была положена Гоголем в основание «Мертвых душ».

Вот что писал Гоголь: Пушкин «уже давно склонял меня приняться за большое сочинение, и наконец, один раз, после того, как я ему прочел одно небольшое

изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше всего мной прежде читанного, он мне сказал: «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью, не приняться за большое сочинение! Это, просто, грех!»... в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы, и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет *Мертвых душ*».

Таково было начало воспоминания о зарождении замысла *«Мертвых душ»*. Позже я подробнее остановлюсь на продолжении рассказа Гоголя, из которого видно, что писатель понимал под мыслью Пушкина. Сейчас для нас важно представить хронологию творческого участия Пушкина в работе Гоголя. Сюжет и мысль *«Мертвых душ»* были высказаны в конце 1833-го или в самом начале 1834 года. Во всяком случае, ясно, что, завершив в 1834 году работу над повестями, вошедшими в сборники *«Миргород»* и *«Арабески»*, он немедленно принялся за написание *«Мертвых душ»*.

В том самом письме Пушкину от 7 октября 1835 года, в котором Гоголь просил дать ему сюжет комедии, он уведомлял его, что разговор о *«Мертвых душах»* не забыт и что он начал выполнять данное Пушкину обещание: «Начал писать *Мертвых душ*. Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон».

В конце 1835 года Гоголь при очередной встрече с Пушкиным прочитал ему первые главы поэмы. Так Гоголь «отчитывался» перед Пушкиным. Чтение, естественно, завершилось обсуждением услышанного, т. е. творческим разговором. Гоголь запомнил его и рассказал о нем: «...когда я начал читать Пушкину первые главы из *Мертвых душ*, в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «„Боже, как грустна наша Россия“».

6 июня 1836 года Гоголь уехал за границу, где и продолжал работу над *«Мертвыми душами»*. В письме Жуковскому из Парижа от 12 ноября 1836 года он рассказывает о *«Мертвых душах»* в том духе, как опреде-

для замысел Пушкин — сюжет позволяет увидеть и показать всю Россию: «Пушкин находил, что сюжет Мертвых душ хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию...» В письме из Парижа сообщалось: «...я принялся за Мертвых душ, которых было начало в Петербурге. Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем».

В Париже Гоголя настигла страшная весть о гибели Пушкина. Потрясенный, он в письме Плетневу счел необходимым объяснить, как бесконечно много не только в личном, но и в творческом плане значил для него Пушкин. «...никакой вести хуже нельзя было получить из России. Все наслаждение моей жизни, все мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего не принимал я без его совета. Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое — вот что меня только занимало и одушевляло мои силы».

Гоголь ничего не преувеличивал — здесь все правда. По письмам середины тридцатых годов мы знаем, что именно такими и были творческие отношения Гоголя и Пушкина. Написав новое произведение, он шел к Пушкину и читал его или посылал с просьбой прочесть и исправить, как он посчитал бы нужным. Он верил в Пушкина и доверял ему, гордился, что именно Пушкин так тонко и глубоко понимает его талант. Потому горестная весть о смерти Пушкина заставила с особой ответственностью отнестись к выполнению данного учителю слова написать «Мертвые души». Об этом решении, исполнить данное Пушкину обещание, Гоголь сообщает Жуковскому (16 апреля 1837 года): «Я должен продолжать начатый большой труд, который писать с меня взял слово Пушкин, которого мысль есть его создание и который обратился для меня с этих пор в священное завещание».

Письмо Жуковскому для нас особенно важно, в нем впервые творческое участие Пушкина в работе Гоголя вылилось в формулу — мысль Пушкина. Более того, здесь содержится существенное уточнение формулы — мысль есть его, Пушкина, создание! Мысль здесь значит как нечто основополагающее для поэмы, лежащее в ее основании, в ее движении, как генеральная идея, опре-

деляющая поведение характеров, композицию — в общем, всю структуру произведения, мысль — массивная, творческая, плодотворная — есть создание гения.

Ясно, что Гоголь говорит о серьезном творческом акте Пушкина. Недопустимо бытующее в нашей науке упрощенное толкование подобных признаний Гоголя, игнорирование мысли Пушкина и сведение всего к сюжету, который Пушкин как-то при случае отдал Гоголю, поскольку ему самому он был не нужен.<sup>1</sup> Для Гоголя мысль и сюжет существовали в единстве, они дополняли друг друга и выступали как некое качественно новое целое. Вот почему он употребляет и то и другое понятия как синонимы, в равной мере представляющие это качественно новое единство. Но при этом понятие сюжета у Гоголя глубоко индивидуальное. Сюжет «Ревизора», например, для него вовсе не традиционная схема — одного принимают за другого, и сюжетом «Мертвых душ» вовсе не являются похождения афериста — скупщика мертвых душ. В понимании Гоголя сюжеты обоих этих его произведений, поскольку они излагались Пушкиным, слиты с его же мыслью. Пронизанные

---

<sup>1</sup> Несомненно, пайдутся строгие критики, которые зададут вопрос: да кто же упрощает, кто игнорирует мысль Пушкина, сводя все к сюжету? Напомню некоторых, кто сводит все к сюжету (к тому же известному Гоголю и без Пушкина) и потому резонно даже не упоминает о пушкинской мысли в комедии: а) «Пушкин рассказывал Гоголю, как П. Свинын... выдавал себя во время поездки по Бессарабии за важного петербургского чиновника... Однако и помимо рассказа Пушкина русская действительность той эпохи буквально на каждом шагу давала Гоголю неисчерпаемый материал...» (Степанов Н. Л. Гоголь. М., 1955, с. 332); б) первая редакция комедии была создана за два месяца, «это свидетельствует, очевидно, о том, что сюжет, подсказанный Пушкиным, не явился совершенной неожиданностью для Гоголя... в пушкинской записке мы не находим еще сатирического зерна... Пушкин уступил сюжет Гоголю, так как не считал этот сюжет созвучным главному направлению своего творчества» (Машинский С. Художественный мир Гоголя, с. 244, 246); в) «К тому же времени, когда Пушкин мог предложить этот сюжет Гоголю, существовала уже и комедия Квнтки «Приезжий из столицы»... мы даже не знаем, в каком виде он (сюжет. — Г. М.) был передан Гоголю. Сюжет все же носился в воздухе, но уже был почти что фольклорным — осталось сесть и записать его». И окончательный вывод: «Соединяя эти факты, мы можем сказать, что «Ревизор» уже был у Гоголя на уме, когда он обратился к Пушкину за помощью» (Золотусский Игорь. Гоголь, с. 184, 185, 186). Как видим, здесь не только нет даже намека на пушкинскую мысль, но и сам-то сюжет лишен пушкинского начала и трактуется широко и абстрактно, все сведено, в сущности, к формуле — приезжий выдает себя за важное лицо, начальника, ревизора.

мыслью Пушкина, сюжеты трансформировались, углублялись, принимали всероссийский характер, начинали излучать несвойственную их первооснове энергию обличения, масштабность наблюдений над жизнью России и широту обобщения увиденного и изображенного автором.

Но масштабность, раздвигавшая рамки элементарного конкретного содержания<sup>1</sup> и, главное, преодоление частного характера событий, изображение которых предполагают широко известные сюжеты (одного принимают за другого, аферист надувает своих глупых клиентов и наживает капитал), были далеко не единственным следствием воздействия на сюжет мысли Пушкина. Масштабность оказывалась всего лишь началом, прелюдией обобщения, которое осуществлялось с позиций пушкинской народности. Мысль Пушкина включала в себя ту народность, которую Гоголь увидел у Пушкина, сформулировал и освоил ее сам. Мысль Пушкина, таким образом, включала в себя его концепцию народности. В этом, в частности, одно из объяснений органического восприятия Гоголем мысли Пушкина «Мертвых душ» — еще до этого он освоил его концепцию народности. Мысль Пушкина в «Мертвых душах» и в «Ревизоре» требовала от Гоголя смотреть на изображаемое глазами народа. Тем самым обуславливался суд писателя над злом, которое он изображал. Осуждая страшный мир крепостнической и самодержавно-чиновной империи с позиции народа, Гоголь по-новому решал и проблему рассказчика. Уже на первом этапе он понял, что будет писать не роман об авантюрных похождениях Чичикова, но *поэму*, в которой, так же как и в «Евгении Онегине», рассказчик-поэт займет важнейшее место в общем повествовании. Вторжения Автора — поэта, рассказчика — не будут выступать, как и у Пушкина, в виде каких-то лирических отступлений. Вторжения Автора в общий ход рассказа о событиях будут носить лирический, субъективный характер. Но эта субъективность особого содержания, особого типа, — выражая личную позицию Автора, она была и выражением народной точки зрения на изображаемые события. Произошло чудо реалистического искусства, которое было подготовлено Пушкиным, — субъективное, вторгшись в объективное повествование, не исказило правды обыкновенного, правды жизни; оно, это субъективное, усилило объективность изображения зла в обществе и выразило резко отрица-

тельное отношение к этому злу, которое было и глубоко личным и в то же время выражением народной точки зрения, поскольку автор смотрел на мир глазами народа.

Белинский сразу же понял эту новую способность реализма, назвал ее, описал и воздал хвалу Гоголю за это открытие. Но это было и хвалой Пушкину. Во всяком случае, Гоголь это хорошо понимал. Белинский писал: «Величайшим успехом и шагом вперед считаем мы со стороны автора то, что в «Мертвых душах» везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо простиупает его субъективность. Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая, по своей ограниченности или односторонности, искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов; но ту глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем, симпатичною душою и духовно-личною самостию, — ту субъективность, которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать *душу живу*... Это преобладание субъективности, проникая и одушевляя собою всю поэму Гоголя, доходит до высокого лирического пафоса и освежительными волнами охватывает душу читателя...»<sup>1</sup>

## 2

Пушкинская народность, входившая в пушкинскую мысль «Мертвых душ», определила единство отрицания страшного мира крепостнической России и утверждения положительного начала, носителем которого выступал в поэме народ. В этом пафосе утверждения народных, национально-русских идеалов жизни опять отчетливо проступал пушкинский пафос национального и народного. Именно за это Гоголь и назвал Пушкина русским национальным поэтом в своей статье 1835 года. И Белинский в статье о «Мертвых душах» определяет Гоголя по пушкинскому эталону, называя его «русским национальным поэтом». Именно потому Гоголь и смог написать подлинно русскую поэму. Его «Мертвые души» это «творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 217—218.

п. патристическое, беспощадно сдерживающее покров с действительности и дышащее страстную нервистую, кровною любовью к плодотворному зерну русской жизни; творение необъятно-художественное по концепция и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта, — и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое».<sup>1</sup>

Художественное своеобразие «Мертвых душ» как произведения, открывающего принципиально новое понимание сюжета, позицию рассказчика, как поэмы, отличающейся громадностью замысла изобразить «всю Русь» со всеми ее социальными противоречиями, с трагическим расколом нации, который привел к существованию двух противоборствующих, враждебных друг другу России — чиповинчье-помещичьей и народной, — очень хорошо понято и раскрыто Г. А. Гуковским в незавершенной главе об этом произведении. Для дальнейшего развития исследования о мысли Пушкина полезно будет напомнить некоторые суждения ученого.

Важно для нас представление ученого о сюжете «Мертвых душ»: «...поэма не строится на сюжетной основе чьей-либо личной судьбы: в ней ничего не происходит в смысле частных судеб, хотя все время творятся нехорошие дела. А так как в основе поэмы нет личного сюжета, то нет и выделения «главных» действующих лиц... Если бы в «Мертвых душах» был обычный сюжет, то в них был бы и герой, центр, носитель этого сюжета, — и книга была бы романом. Но в «Мертвых душах» такого сюжета нет, Чичиков выступает как центр композиции книги, но вовсе не как герой, ибо хотя деятелен именно он и рассказывается именно о нем, но подбор и группировка образов нимало не определены его деятельностью, и самая деятельность эта оказывается ни к чему не ведущей, сюжетно, так сказать, фиктивной; в книге так в конце концов ничего не случается: чичиковская покупка мертвых душ не реализуется, и сам он, вместо того чтобы получить в результате своей плутни много денег, удирает из города. Так сюжета плутни не получилось: Чичиков покупает «души», и на этом дело останавливается, не кончается ничем».

Дело не в том, что «сюжет плутни» не оказался главной двигательной силой, и не в том даже, что «узел

<sup>1</sup> Беллинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 217,



плутни» объединил и помещиков, и чиновников, и Чичикова общей идеей мошенничества. Все новаторство и могущество композиционного создания поэмы в том, о чем я уже говорил, — в слитности мысли и сюжета о покупке мертвых душ. Эта слитность открывала Гоголю возможность включить в поэму вереницу помещиков и чиновников, которые вместе с Чичиковым выступали в единстве глубокого и смелого обобщения в художественном образе мертвых душ. В этом образе, как мы дальше увидим, и было главное зерно мысли Пушкина, которая покорила Гоголя и вдохновила на написание поэмы.

Сюжетный мотив «скупки мертвых душ» создавал возможность абсолютно реально, почти документально (ибо такие покупки мертвых душ практиковались в России) раскрыть безумие социального порядка крепостнической России — «это демонстрация фикции, определяющей всю жизнь государства. Продажа живых людей не более ли дикий абсурд, чем даже продажа документов на мертвых? И фиктивные «мертвые души» Чичикова — не образ ли безумия власти над живыми душами?»<sup>1</sup> И здесь возможность такого убийственного обобщения на почве вульгарного мотива обыкновенного мошенничества предопределена, конечно, мыслью, лежащей в основании «создания» Гоголя.

Трансформированный, обновленный мыслью Пушкина сюжет позволил Гоголю раскрыть «всю Русь», все ее социальные силы — помещиков и чиновников (они выступали в единстве образа мертвых душ), и народ, крестьянскую крепостническую Россию. В «Мертвых душах» показаны не только господа, сословие дворян. «Правда, значительно меньше, но все же вполне необходимое место занимают в поэме и подданные этих господ, работающий русский народ. «Душами» этого народа торгуют дворянские персонажи поэмы. Без мысли о народе книга Гоголя не существует. Эта мысль о народе пронизывает книгу насквозь, от начала до конца, буквально от первой страницы до последней».

Изображая крестьян, Гоголь не идеализирует их, он видит «идиотизм» рабства, с горечью показывает, к чему ведет бесправное, забитое и безнадежное существование, отсюда мужики, «стоящие у дверей кабака», Селифан и Петрушка, дядя Митяй и дядя Миняй, с толпой крестьян, не могущих сдвинуть с места экипажи

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 487, 495.

Чичикова и губернаторской дочери. Говоря об этих комических и горестных зарисовках «идиотизма» рабского существования, Г. А. Гуковский делает справедливый вывод из подобного изображения крепостных крестьян: «Было бы совершенно неверно представлять дело так, будто гоголевское отрицание, гоголевская сатира вовлекают в свою орбиту и крестьян, народ. На самом деле, сатирически разоблачая помещиков и чиновников, господ жизни, Гоголь в «Мертвых душах» представляет народ как жертву неправильного устройства жизни; поэтому самое убожество крестьянского бытия для Гоголя является обвинением никак не народу, а именно господам и укладу общества, доведшим жизнь народа до убожества».

В поэме предстает перед читателем галерея образов крепостных России — тут и русские богатыри; трудолюбцы-крестьяне, «возлюбившие вольную жизнь», и беглые крепостные, ищущие воли от рабства в разбое, «забубенные русские головушки»... «Все это раздумье о лихой судьбе русского человека из народа окрашено в тона эпические, фольклорные и заканчиваются картиной могучего веселья труда, «разгула широкой жизни», о которой, по словам Гоголя, не может не задуматься всякий русский человек».<sup>1</sup>

Интерес Гоголя к жизни народа, сочувственное изображение его быта, его морали, его идеалов крупно и программно проявились уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Этот интерес в 1834 году приобрел принципиально новый характер — Гоголю открылась пушкинская народность, которую он не только увидел у Пушкина и сформулировал ее, но и освоил ее, сделав открытие Пушкина своей эстетической программой. В сборниках «Миргород» и «Арабески» сказалось это освоение пушкинского открытия.

Я уже писал, что формула Гоголя пушкинской народности расщепилась на два аспекта — писатель смотрит на явления действительности глазами национальной стихии и глазами народа. В главе второй я подробно писал о том, как по-разному проявлялась эта народность у Гоголя в «Тарасе Бульбе» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 499, 500, 505.

Пушкин, внимательно следивший за творчеством Гоголя, исторически оценивал концепцию его народности. Несомненно, для Пушкина предложенное расщепление его народности на два русла было принципиально неприемлемо. Он воспринимал национальное и народное (демократическое) в единстве. Пушкин приветствовал «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и сухо, сдержанно отнесся к повести «Тарас Бульба» именно потому, что в этой повести Гоголь подменил социальный подход к жизни народа национальным. Свое неудовольствие данной позицией Пушкин высказал Гоголю в 1836 году. То же несогласие Пушкин сформулировал в одной из статей, опубликованной в «Современнике». Гоголь не прошел мимо замечаний Пушкина. Весь этот очень сложный и совершенно невыясненный вопрос должен быть тщательно исследован. В следующей главе я этим займусь.

В данном случае важно подчеркнуть, что Гоголь, приняв «мысль Пушкина» о поэме «Мертвые души», не отделял национальное от социального-демократического. Доказательством тому — четкая позиция Гоголя при изображении помещицкой, крепостнической, чиновничьей империи в своей поэме. Его народность была четко сформулирована, он смотрел на крепостническую Россию глазами народа и потому беспощадно судил этот безумный, бесчеловечный, страшный мир. Вот почему в «Мертвых душах» принципиально изменилась позиция автора в понимании народа.

В повести «Тарас Бульба» Гоголь смотрел на изображаемые события глазами национальной стихии, героем его стал Тарас Бульба, потому что идеалом для Гоголя был народно-национальный характер казака Сечи. Нельзя не отметить в этой связи тонкое замечание Г. А. Гуковского: «Хотя идеал образа Бульбы — идеал народный, Бульба все же — не крестьянин, не простой мужик. В «Мертвых душах» — иначе. Здесь пошлости и подлости господ, помещиков и чиновников, благоденствующих в николаевской России, противопоставлены *мужики, люди из народа*, наделенные и талантом к труду и жаждой вольной жизни, но лишенные счастья и прав».

На основании тщательного анализа текста поэмы Гоголя исследователь приходит к выводу, что принцип изображения двух противостоящих друг другу соци-

альных сия поэтически един — художник создает коллективные образы господ и трудового народа. «Наряду с коллективным единым образом общественного зла, воплощенного во множестве действующих лиц из господствующего класса, Гоголь создал тоже коллективный единый образ русского народа. И народ является в прямом смысле положительным героем его поэмы. Это не обычный положительный герой обычных сюжетных произведений, романов и повестей; да он и не может быть таким, потому что «Мертвые души» — не обычный роман, и обычного сюжета в этой поэме нет. Но если в «Мертвых душах» показана в едином охвате вся современная Гоголю Русь, то показана она в борении двух сил, обнаруженных в ней Гоголем: силы отрицательной, силы зла, воплощенной помещиками и чиновниками, да и денежной спекуляцией грядущего дельца в придачу, — и силы положительной, силы народа».<sup>1</sup>

Наблюдения эти над идейной структурой поэмы и верны и точны. Но, к сожалению, исследователь не рассматривает важнейшие идейные проблемы поэмы в связи с литературным процессом 1830-х годов. Гоголь писал «Мертвые души» в Париже и Риме, но он был переполнен впечатлениями русской жизни. В этих впечатлениях важное место занимала литература тридцатых годов. И творчество Пушкина в первую очередь. Об огромном значении художественных открытий Пушкина для Гоголя писал Белинский. Сам Гоголь многократно повторял, как был важен для него творческий опыт Пушкина.

Появление в поэме Гоголя образов двух Россией, поэтическое раскрытие раскола нации, имело громадное значение для последующего развития русской литературы. Но идея двух Россией была выражением духа времени. Потому Лермонтов написал «Родиону» (опубликована в 1841 году) и стихотворение «Прощай, немытая Россия...», в котором поэтически лаконично и афористично точно выразил мысль о двух Россиях: «Страна рабов, страна господ».

Но за гоголевским и лермонтовским образами стоит опыт Пушкина, просвечивает пушкинская мысль. Первое и еще очень робкое поэтическое проявление этой мысли уже обнаруживается в романе «Евгений Онегин», и, чем ближе к концу, тем отчетливее (строфы из «Пу-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 505—506.

тешества Онегина», опубликованные в «Литературной газете» в 1830 году). Тенденция эта присутствует в «Повестях Белкина» и в «Истории села Горюхина». Раскол нации социально мотивирован в «Истории Пугачева», которая произвела большое впечатление на Гоголя. Образно две России раскрыты и показаны Пушкиным в «Капитанской дочке». В том же, что и роман, году написаны стихотворения «Мирская власть» и «Когда за городом, задумчив, я брожу...». Концепция двух России была выстрадана Пушкиным, определилась в итоге его напряженной работы художника и историка, поставившего перед собой задачу познания народа.

Характерно, что, когда Белинский прочел «Родину» Лермонтова в рукописи, он сразу почувствовал пушкинское начало этого стихотворения. «Лермонтов еще в Питере. Если будет напечатана его «Родина» — то аллах керим, что за вещь — пушкинская, т. е. одна из лучших пушкинских». <sup>1</sup>

Говоря словами Белинского, идея Гоголя о двух Россиях в «Мертвых душах» — пушкинская, одна из кардинальных пушкинских. И потому органически входила в ту мысль «Мертвых душ», которую Пушкин раскрыл Гоголю.

Концепция двух России объясняет и пушкинскую народность. Вот почему положительное начало поэмы с наибольшей энергией выражено в поэтическом образе Автора. В «Мертвых душах» программнее и масштабнее, чем в предшествовавших произведениях, в частности в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Записках сумасшедшего», проявилась пушкинская народность, когда Автор смотрел на мир чиновничье-помещичьей и крестьянской России глазами народа.

Г. А. Гуковский, не говоря о народности, в то же время тонко проанализировал образ Автора, рассказчика в «Мертвых душах». «Коротко говоря, если почти все главные персонажи поэмы враждебны народу и вредны родине, то один и, пожалуй, самый главный персонаж ее, поэт-автор, — друг народа и верный сын родины. Образ того, кто поведал нам о мире плюшкиных и кувшинных рыл, вступает в борьбу с этим миром, отрицает этот мир и побеждает его. Это и есть образ русского поэта». <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1956, т. 12, с. 35.

<sup>2</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 506.

Умное рассмотрение своеобразия образа Автора-рассказчика в «Мертвых душах» осуществляется так же, как и образы двух Россий, в отрыве от опыта предшественников, от опыта Пушкина. «Решение проблемы носителя речи, рассказчика в «Мертвых душах» было одним из великих прозрений классической русской литературы XIX столетия. В отличие от образа рассказчика у других писателей XIX века, являющегося образом индивидуальной личности, рассказчик в «Мертвых душах» — это и конкретный индивидуальный человек-личность, интеллигент-писатель, и в то же время это воплощение «духа народа», обобщение народного сознания, это его поэтическое и вещее слово». <sup>1</sup>

Авторская позиция в «Мертвых душах» толкуется как результат «прозрения» гения Гоголя, как индивидуальная способность обобщать народное сознание «в вешем слове». Несомненно, что образ Автора-рассказчика в поэме — это достижение гениального писателя, это огромное событие в русской литературе. Но при этом важно все время помнить, что возможность создания такого образа заложена в концепции пушкинской народности, великолепно и точно понятой Гоголем. Писатель-интеллигент, писатель — индивидуальная личность не понаитию становится воплощением «духа народа», но когда оказывается выразителем народного самосознания, потому что смотрит на явления мира глазами трудящейся массы.

Поставив вопрос — каково гоголевское понимание пушкинской мысли «Мертвых душ», — я пытался ответить на него, опираясь на результаты творческой реализации этой мысли в написанной Гоголем поэме. И здесь важны были тонкие наблюдения Г. А. Гуковского о художественном своеобразии гоголевского произведения и демонстрация последствий игнорируемой им проблемы «Гоголь и Пушкин». Теперь следует вернуться к началу творческого разговора Гоголя с Пушкиным о «Мертвых душах», к обстоятельствам восприятия пушкинской мысли.

### 3

Итак, Пушкин, объясняя Гоголю особенности его дара, настаивал на том, чтобы Гоголь приступил к на-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 506.

писанию большого произведения. Гоголь не был готов к ответу на этот совет, он не думал о большом сочинении, потому и не было у него ни идеи, ни сюжета. Но Пушкин, зная хорошо Гоголя и веря ему, начатый разговор закончил творчески, предложил сюжет, сформулировал мысль: «...в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет Мертвых душ».

Обращает на себя внимание факт неравенства сторон при обсуждении столь важной для будущей программы нового большого сочинения Гоголя. Пушкин владеет материалом, у него есть прообраз сюжета — история с покупкой мертвых душ, у него есть мысль, как строить будущее повествование. Замысел этот он вынашивал для себя, даже определил и жанр — «что-то вроде поэмы». Он объяснял Гоголю, что может привлечь его возможность изобразить всю Россию: «Пушкин находил, что сюжет Мертвых душ хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров».

И дело не в сюжете, ведущем главного героя к обогащению, но в идее громадного и чудовищного мошенничества, основанного на афере, которая равно объединяет помещиков-продавцов, покупателя-приобретателя и чиновников, документально завершающих противозаконную сделку. Преступно и безумно рабство в России с правом помещиков торговать живыми людьми как скотом. В предложенном Пушкиным сюжете преступление и безумие в квадрате — торгуют мертвыми душами. Вот почему главное в мысли Пушкина именно концепция мертвых душ, сложная, многозначная, поскольку она предстанет перед Гоголем в художественном образе особого типа. Но об этом — чуть позже.

По словам Гоголя, история скупки мертвых душ изложена Пушкиным как «смешной проэкт»; смешон и автор проекта, приобретатель нового типа — приобретатель в крепостнической стране. Философия жизни подобных деятелей нового буржуазного века уже давно привлекала Пушкина. Он создал на европейском материале образ жестокого ростовщика — Барона. Русская жизнь подсказала Германиа. Увидел Пушкин в авторе «смешного проэкта» русский вариант денежного человека. Барон и Германиа — образы трагические. Об-

раз скупщика мертвых душ — мелок, ничтожеп, смешон.

И еще, предлагая сочинение о мертвых душах, Пушкин был во власти идей, вызванных работой над «Историей Пугачева» и «Путешествием из Москвы в Петербург». В «Истории...» Пушкин раскрыл преступный характер русского рабства, социально и нравственно оправдав мятеж крепостных, их борьбу за свободу. Но притом Пушкин открыл трагедию русского бунта — социально и нравственно оправданное восстание кончилось поражением. Как поражением кончились и многие другие крестьянские восстания.<sup>1</sup>

Интерес к жизни народа, к его судьбе, его борьбе обострял внимание Пушкина к Радищеву и его книге «Путешествие из Петербурга в Москву». Правдивая книга Радищева многому учила, но проповедь писателем-революционером народной революции как единственного пути к свободе Пушкин принять не мог. Открытие трагедии русского бунта, с его развязыванием страшных, разрушительных страстей и стихийностью выявления протеста, с одной стороны, а с другой — опыт французской революции, обнаруживший, что народ обещанной ему свободы, за которую он сражался в ходе революции, не получил, настораживали Пушкина. Русские восстания кончались поражением. А во Франции власть от короля, феодалов перешла к буржуазии, которая утверждала свое экономическое и политическое господство, оправдывая свою власть философией эгоизма, денежного капитала, приобретательства и карьеры. В таких обстоятельствах созрел замысел Пушкина написать книгу-ответ Радищеву, в которой его убеждения были бы проверены историей — Радищев ведь проповедовал революцию. Над своим «Путешествием из Москвы в Петербург» Пушкин работал с конца 1833 года и в течение 1834 года, примерно тогда же проходила и беседа Пушкина с Гоголем о «Мертвых душах». Это необходимо учитывать.

Готовя ответ Радищеву, Пушкин создает образ своего Путешественника, который едет в обратном направлении по сравнению с радищевским Путешественником — из Москвы в Петербург. Оба путешественника — дворяне, оба во время пути под влиянием увиденного,

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом открытии Пушкина см. в моей книге Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836), с. 21—87.



пережитого, узнанного проделывают эволюцию. Радищевский Путешественник пришел к пониманию народа как единственной силы, способной покончить с рабством и революционным путем завоевать свободу России. К чему должен был прийти пушкинский Путешественник, его создатель не знал; ответ предстояло найти в «пути» — в процессе работы, в том споре с книгой Радищева, который непрестанно приходилось заводить.

В данной книге не место подробно анализировать пушкинское «Путешествие..», должно только сказать, что спор с Радищевым не состоялся, «Путешествие...» не было закончено. При рассмотрении же беседы Пушкина с Гоголем о «Мертвых душах» необходимо помнить, что беседа эта происходила в атмосфере напряженной работы поэта над проблемами крепостного права, взаимоотношениями помещиков и крепостных. В этой связи напомним современному читателю только одну главу из пушкинского «Путешествия...», в которой Путешественник-повествователь прибывает на очередную станцию, Медное, и читает радищевскую главу с тем же названием. В ней Радищев описывает «срамное позорище», «варварский обычай» рабской России — продажу крепостных с публичного торга. Пушкинский Путешественник выписывает большую цитату и вслед за Радищевым осуждает это, законом дозволенное, право дворян торговать своими крепостными. Позиции Радищева и Пушкина в данном случае почти совпадают — им равно ненавистно рабство. Они не просто не принимают этот варварский обычай, но осуждают его решительно, как преступление. Активность позиции повествователя у Пушкина проявляется и в том, что главе он дает двойное название: «Медное», как у Радищева, и свое — «Рабство».

«Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева подводило Пушкина к тому же решению проблемы, которое подсказывалось ему изучением восстания Пугачева, опытом французской революции, но именно это решение так и тревожило его... Не мог потому быть выполненным и замысел Пушкина — написать своеобразный ответ Радищеву. Не оказывалось предмета спора, повествователь Пушкина принужден был признать несостоятельность своей позиции; радищевской концепции народной революции нечего было противопоставить. Становилось ясным, что дворянство не могло быть той силой, которая бы покончила с преступным рабством.

Оставалось соглашаться с Радищевым («поневоле» — как сообщает повествователь Пушкина), но тогда незачем было писать «Путешествие из Москвы в Петербург». Логика антагонистических отношений дворян и крестьян неумолимо вела к выводу, что свободы должно ожидать только от самой тяжести порабощения.

Проповедовать народную революцию Пушкин не мог. Поэт был вынужден отказаться от поисков путей решения судеб народа и родины. Но понимание, что социальной силой, способной обновить Россию, уничтожить рабство и завоевать свободу, может только ныне порабощенное сословие, определило пристальное внимание Пушкина к народу, напряженное изучение его жизни и борьбы, его социальных требований, его нравственных идеалов, создаваемой им культуры. Вот почему в последние три года Пушкин и работает над повестью «Кирджали» (1834), поэтическим циклом «Песни западных славян» (1834), драматическими «Сценами из рыцарских времен» (1835) и романом «Капитанская дочка» (1835—1836).

Когда состоялся творческий разговор о «Мертвых душах», Пушкин делился своими думами о преступности рабства, о коренных, антагонистических противоречиях помещиков и крепостных крестьян, и в данном случае его взгляды на невозможность насильственного изменения существующих в России социальных порядков совпадали с убеждениями Гоголя. Органически эти убеждения, эти взгляды Пушкина получали свое воплощение в его мысли и в образе мертвых душ.

Мысль Пушкина, которая вдохновила Гоголя, не сводилась к пересказу известного ему случая покупки мертвых душ, смешного анекдота о новом способе составлять капитал, не выражалась в форме логического формулирования тезиса о мошенничестве дворян и чиновников. Мысль как «создание», несомненно, облечена была в художественную форму, Пушкин уже размышлял на эту тему и даже собирался написать нечто вроде поэмы. Необычный объект спекуляции и преступной сделки — мертвые души — и облекался в образ, и притом в образ особого типа — образ-символ, с его многозначностью и способностью вскрывать тайное реальной жизни. В первооснове этого образа-символа официальная система учета умерших крепостных: до очередной ревизии (раз в 12—15 лет) считались податными и умершие крестьяне и помещик обязывался платить за них в

казну, как за живых. За мертвыми душами стояли недавно живые мужчины-крепостные — хлебопашцы, мастера на все руки — плотники, каретники или бегуны, возлюбившие вольную жизнь и приставшие к бурлакам... Мертвые души неожиданно и вдруг стали предметом мошеннической спекуляции; выяснилась возможность продавать не только живые, но и мертвые души. Хозяева этих мертвых душ — российские помещики — давно утратили человеческое достоинство, лишены были высоких мыслей и побуждений, жили примитивно, да и не жили, а существовали по-скотски, но были реально крепостнической действительности, — образ-символ оказывался способным вскрывать и тайную сущность господ, благородного сословия.

Мышление образами-символами было характерной особенностью поэтики пушкинского реализма 1830-х годов — так построены петербургские повести «Медный всадник» и «Пиковая дама».<sup>1</sup> При этом индивидуальной особенностью поэтики этих повестей было вынесение генерализирующего образа-символа в заглавие произведения. В третьей главе я уже говорил, что Гоголь чутко отнесся к открытию закономерности использования реализмом образов-символов и своей петербургской повести дал по-пушкински заглавие «Невский проспект». Чуть позже писавшаяся повесть «Нос» получила заглавие в том же, пушкинском духе.

Вот почему пушкинская мысль полнее всего, органичнее и убедительнее раскрывалась в образе-символе Мертвых душ. Мощной энергией образа-символа трансформировался сюжет о плутне приобретателе, он имел чисто служебное значение; образ-символ диктовал своеобразную структуру поэмы, открывал возможность показать именно всю Русь, обуславливал активную роль Автора — судьи крепостнического мира и защитника народа. Вот почему Гоголь и вынес художественно оформленную мысль Пушкина в заглавие своей поэмы. Именно образ-символ Мертвых душ создавал атмосферу взаимозаинтересованного разговора, оба художника отлично понимали друг друга. Гоголю, создавшему образы помещиков и чиновников, которых он судил с позиций народа, образ-символ открывал заманчивые дали нового

---

<sup>1</sup> Проблема символов в реалистической прозе и поэзии Пушкина подробно рассмотрена в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836), с. 143—256.

сочинения, помогал выйти на новый уровень творчества — на всероссийский. Его волновала жизнь всей России, и это намерение образ-символ позволял осуществить. Итог этого уникального творческого разговора двух гениальных писателей, понимавших отлично творчество друг друга, был безусловно положительным. Начальное неравенство собеседников было преодолено, обсуждение образа-символа Мертвых душ вели уже единомышленники на равных. И, видимо, тогда же Гоголь ответил Пушкину, что принимает его совет, что обещает писать большое сочинение, что назовет его по центральному образу-символу — «Мертвые души». Во всяком случае, в первом известном нам сообщении о работе над поэмой, в письме от 7 октября 1835 года, Гоголь пишет о названии своего нового произведения, как хорошо известном Пушкину: «Начал писать «Мертвых душ». Сюжет растянулся на предлинный роман». Из текста письма ясно, что нет нужды объяснять Пушкину, что начал писать и почему начатое называется так странно — «Мертвые души». Все это было оговорено, разъяснять не было нужды, Пушкин отлично понимал, о чем сообщает Гоголь.

Важно учитывать при этом, что символические образы были органически близки Гоголю. Опыты Пушкина легко усваивались, конечно в глубоко индивидуальной и оригинальной форме, ярчайший пример — образ-символ Носа. Предложение Пушкина, его совет, раскрытый им образ-символ Мертвых душ оказался для него творчески своим. И тут сыграла свою роль закономерность развития литературы, общая тенденция, связанная с появлением капитальных, громадных по обобщению действительности реалистических произведений. Это верно отметила Е. Н. Купреянова: «Тяготение к символической структуре художественного образа — общая и характерная черта творчества Гоголя и Бальзака, монументального реализма вообще, порожденная философской широтой его проблематики. Помимо творчества Гоголя, наиболее явственно эта общая тенденция реализма 30-х годов прошлого века заявляет о себе в насквозь символической поэтике «Медного всадника» Пушкина, «Шагреневой кожи» и возглавляемом ею цикле «Философских этюдов» Бальзака».

Данное наблюдение сделано на широкой типологической основе. Но для понимания «Мертвых душ» важно учитывать индивидуальный путь развития Гоголя и

пушкинское начало поэмы — его мысль, выраженную в образе-символе, и освоение опыта символизации Пушкиным поэмы «Медный всадник». Е. Н. Купреянова делает совершенно справедливый вывод: «Генетически замысел «Мертвых душ» примыкает к проблематике и символической структуре «Медного всадника», явившегося итогом исторических изысканий Пушкина и его размышлений о том, что ждет Россию в дальнейшем на путях ее развития, проложенных петровскими преобразованиями».

Общезвестен интерес Пушкина к национальной истории — это нашло свое выражение и в «Арапе Петра Великого», и в «Борисе Годунове», и в «Полтаве», и в «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке». Но в «Медном всаднике» «национальное прошлое, настоящее и будущее сопрягаются не только в мысли поэта, но также и непосредственно в символике образной ткани поэмы. Более того, именно это сопряжение и не могло быть выражено образно иначе как в символической форме. Смысловую кульминацию «Медного всадника» составляет вопрос, уже непосредственно обращенный к будущему России:

Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?

Тем же вопросом завершается первый том «Мертвых душ»: «„Русь, куда же несешься ты, дай ответ? Не дает ответа“». <sup>1</sup>

Несомненно, символика «Медного всадника» подсказала и символику финала «Мертвых душ». Действительная связь с пушкинским образом еще большая и очевидная: у Гоголя параллель не Конь-Русь, но прямая — Конь-тройка. Конь, в системе пушкинских символов — Россия (а не «символ русской государственности», как утверждает Е. Н. Купреянова), соотнесен Гоголем с русской тройкой — символом Руси. Но при этом у Пушкина конь и всадник предстают в трагическом единстве. Гоголь освобождает свой образ-символ от трагизма. Тему же национальную, поставленную Пушкиным, тему судьбы России Гоголь продолжает. Ассоциативная связь с символами «Медного всадника» — не случайность, но

<sup>1</sup> Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы, Л., 1976, с. 289, 295—296 (глава «Принципы «монументального» и психологического реализма в творчестве Гоголя, Бальзака и Лермонтова», написанная Е. Н. Купреяновой).

закономерность проявления пушкинского начала в «Мертвых душах». Символика заглавия оказалась связанной с символикой финала поэмы. Мысль Пушкина полнее всего выражала себя в образах-символах.

Мысль Пушкина была толчком, началом разработки обширного замысла громадного сочинения, внутренней пружиной, приводившей в движение творческое воображение Гоголя. Потому в течение многих лет работы над «Мертвыми душами» Гоголь не просто помнил мысль Пушкина, но жил ею. При этом замысел поэмы все время не только усложнялся и расширялся, но и отступал от пушкинской мысли.

Гоголь не скрыл это от потомства. Рассказывая, что Пушкин «услышал» главное существо его дарования — «выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем», — Гоголь сообщил, что в дальнейшем это свойство углубилось еще больше, особенно «от соединенья с ним некоторого душевного обстоятельства. Но этого я не в состоянии был открыть тогда даже и Пушкину. Это свойство выступило с большей силою в Мертвых душах».

«Свойство» это — морализм, глубокая вера Гоголя в возможность человека освободиться от скверны, воскреснуть к высокой прекрасной жизни. «Герои мои вовсе не злодеи», — утверждал он, злодеями, пошлыми, ничтожными их сделали условия, в которых они живут, крепостное право. Вот почему в обширном замысле Гоголя (это уже осуществлялось после смерти Пушкина) в последнем томе «Мертвых душ» многие герои первого тома должны были «воскреснуть», переродиться, вместе с новыми героями они должны были «выставить наружу все здоровое и крепкое в нашей природе и выставить его так, чтобы увидели и сознались даже не признающие этого, а те, которые пренебрегли развитием великих сил, данных русскому, устыдились бы».

О противоречивости и сложности общего замысла «Мертвых душ», о тенденциях к морализму даже в первом томе писали многие. Сошлюсь на мнение Е. Н. Купряновой, поскольку она не замалчивает эти противоречия, а, главное, объясняет особый характер обличений существователей в первом томе: «Не следует преуменьшать силу заключенного в «Мертвых душах» социального обличения. Но необходимо учитывать, что корень

зла лежит для Гоголя в духовном климате крепостнического общества, а не в его социально-экономических основах. Кроме того, обличение — это не самоцель, а только средство пробуждения живоносных сил русской жизни, таящихся, по убеждению Гоголя, в каждом русском человеке, независимо от его социальной принадлежности и глубины нравственного падения. По свидетельству самого Гоголя, „эти ничтожные люди (персонажи «Мертвых душ». — Е. К.) однако ж ничуть не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты от тех, которые считают себя лучшими других <...> Тут, кроме моих собственных, есть даже черты многих моих приятелей <...> Мне потребно было отобрать от всех прекрасных людей, которых я знал, все пошрое и гадкое, что они захватили нечаянно, и возвратить законным их владельцам"». <sup>1</sup> Обращу внимание на гоголевское словечко «нечаянно». В нем сокрыта вся моралистическая концепция Гоголя, его вера в возможность нравственного воскрешения любого крепостника, мерзавца, негодяя. В этом морализме было и отступление от пушкинской народности.

В заключение рассмотрения гоголевского понимания пушкинской мысли в «Мертвых душах» — одно замечание о признании Гоголя, что в беседах с Пушкиным он «не в состоянии был открыть тогда даже и Пушкину» «некоторого душевного обстоятельства». Для нас важно это признание, поскольку оно свидетельствует, что он хорошо знал — Пушкин не мог с ним согласиться. Из контекста фразы можно сделать вывод, что Пушкин (по мнению Гоголя) не догадывался о его моралистических воззрениях (Гоголь же ему ничего об этом не говорил!). В действительности все было иначе: Пушкин «услышал» и эту особенность дара писателя. Это и порождало сложность отношений в 1836 году, накануне внезапного отъезда Гоголя за границу.

Но в данном сообщении заслуживает внимания и стремление Гоголя задним числом опереться на авторитет Пушкина, объявить его единомышленником и в морализме. В том же третьем письме из цикла «Четыре письма к разным лицам по поводу „Мертвых душ"», включенных в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», Гоголь, вспоминая о реальном факте чтения

---

<sup>1</sup> Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы, с. 302.

Пушкину первых глав поэмы, приводит слова Пушкина, опечаленного услышанным: «Боже, как грустна наша Россия!» И тут же писатель заявляет, что реакция друга и учителя его огорчила и он, размышляя о тягостном впечатлении Пушкина от услышанного, принял решение переделать написанное и изменить тональность дальнейшего повествования — убрать резкие сатирические краски при изображении характеров, смягчить сатиру. «С этих пор я уже стал думать только о том, как бы смягчить то тягостное впечатление, которое могли произвести „Мертвые души“».

Так Пушкин оказался «причастным» к смягчению сатиры первого тома «Мертвых душ». Несомненно, подобное приобщение Пушкина к своим убеждениям находится в одном ряду с тенденцией, запечатленной в статье «О лиризме наших поэтов», включенной в ту же книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». Как известно, именно в этой статье Гоголь довольно откровенно и тенденциозно объявляет Пушкина пламенным поклонником императора Николая I. Понимая «силу самодержавного монарха», он, по словам Гоголя, даже выразил эту идею в одном стихотворении, тайну которого Гоголь отважился сообщить: «Тайну его теперь открою. Я говорю об оде императору Николаю, появившейся в печати под скромным именем: «К Н\*\*\*». Вот ее происхождение...» Далее идет придуманная история о том, как перед Пушкиным явился в царском дворце император, задержавшийся оттого, что читал Гомера... Это была легенда, и Гоголь знал, что он создает легенду (правда, вслед за Жуковским!), но она нужна ему, чтобы свою позицию, занятую в «Выбранных местах из переписки с друзьями», освятить именем Пушкина, опереться на его авторитет. На самом же деле Пушкин не боготворил Николая I, не возлагал надежды на него в своих размышлениях о судьбе народа и России в тридцатые годы. И не писал он оды императору, ибо стихотворение «К Н\*\*\*» («С Гомером долго ты беседовал один...») обращено к переводчику «Илиады» Гомера, поэту Николаю Гнедичу, а не к императору...

Выяснив обстоятельства, при которых Пушкин посоветовал Гоголю приняться за большое сочинение, сюжетную схему и мысль которого по своей инициативе подробно объяснил Гоголю, необходимо приступить к объяснению второго случая, когда Пушкин, на этот раз



по просьбе Гоголя, дал ему вновь свою мысль сатирической комедии, которая станет известной под названием «Ревизор».

4

Видимо, стоит напомнить, что Гоголь 7 октября 1835 года попросил Пушкина дать ему сюжет «смешной или не смешной, но русской чисто анекдот». Попросил после того, как сам Пушкин предложил ему мысль о сюжете «Мертвых душ». Несомненно, Гоголь верил, что Пушкин действительно предложил ему смешной, чисто русский анекдот. Но у нас, к сожалению, нет сведений, что Пушкин в устной или письменной форме передал просимый сюжет. Ни Гоголь, ни Пушкин об этом ничего не написали. Но между тем факт беседы Пушкина с Гоголем по поводу новой комедии («Ревизора») засвидетельствовал Гоголь. Свидетельство было высказано лаконично: «Мысль «Ревизора» принадлежит также ему». Первый и законный вопрос: а что это значит — мысль Пушкина в «Ревизоре»? На него нет никакого ответа. Нет, потому что, как я уже сказал, он и не ставится историками литературы. Но изучать, исследовать его, поскольку он поставлен самим Гоголем, необходимо.

Раскрытие пушкинской мысли «Ревизора», совершенно очевидно, не просто трудная, но и сложная задача. Ее решению должен помочь выясненный нами характер понимания Гоголем пушкинской мысли «Мертвых душ». Перед нами как бы своеобразная модель, обобщающая характер, особенности рождения творческой мысли.

Наверное, многие высказанные мною соображения вынужденно носят гипотетический характер. Но поскольку вопрос этот совершенно не изучался и не изучается, думаю, важна и гипотеза. Она поможет дальнейшей разработке проблемы. Поскольку в выдвигаемой гипотезе есть и убедительные аргументы. Они должны заставить задуматься исследователей.

Прежде всего обращает на себя внимание общность ситуации рождения мысли «Мертвых душ» и «Ревизора». Мысль «Мертвых душ» рождалась в процессе творческого освоения Пушкиным известного ему сюжета для себя. Он передавал Гоголю нечто им уже художественно освоенное. Та же ситуация с «Ревизором». Во

время разговора<sup>1</sup> о комедии Пушкин вновь обратился к своему творческому резерву. В рукописях Пушкина сохранилась запись замысла произведения, близкого по многим мотивам к тому, что мы позже увидим в «Ревизоре». Вот эта запись: «Криспин приезжает в губернию на ярманку — его принимают за... Губернатор честный дурак. — Губернаторша с ним кокетничает — Криспин сватается за дочь».

Записан этот план будущего сочинения после второй болдинской осени, в 1833—1834 году. Что интересно в этом наброске? Неясность для Пушкина, за кого принимают его героя Криспина. Русский, всем хорошо известный анекдот точно указывал — принимали за высокого чиновника, а если он приезжал в провинцию, да еще из столицы, то он воспринимался как ревизор. Пушкин отказывается от традиции — если бы Криспин был принят за ревизора, значит, следовало изображать мир чиновников, их преступления. Сатирическое обличение не соответствовало творческой манере Пушкина. Потому для себя, в плане, он оставил вопрос открытым — «принимают за...».

Итак, Пушкин не вымучивает из себя мысли для комедии Гоголя, а делится тем, что уже у него было творчески переработано, т. е. перед нами ситуация, сходная с той, при которой была высказана мысль «Мертвых душ». Но в данном случае, казалось бы, не может быть неравенства собеседников на начальном этапе обсуждения замысла. Ведь история, как маленького столичного чиновника принимают в провинции за ревизора, несомненно, была известна и Гоголю. В этом случае исследователи-скептики правы.

Все же и в данном случае сохранялось неравенство. Оно объясняется тем, что Пушкин дал Гоголю не *сюжет* (ему известный), а *мысль*, которая была оригинальным пушкинским созданием. Она трансформировала известный сюжет (как и в случае с «Мертвыми душами») и открывала возможности создания комедии особого типа (позднее Гоголь определит ее термином «общественная комедия»), в которой могло быть сделано и важное обобщение о русской жизни.

---

<sup>1</sup> Естественно предположить, что в ответ на письмо, с просьбой дать ему сюжет, Пушкин беседовал с Гоголем. Видимо, разговор этот состоялся почти сразу после получения письма — в начале октября. Во всяком случае, после разговора Гоголь принялся за комедию и в небывало короткий срок, в два месяца, ее написал.

И еще одно обстоятельство, которое следует учитывать: Гоголь попросил у Пушкина сюжет комедии потому, что начатая им комедия «Владимир третьей степени» не могла быть им завершена. В феврале 1833 года он признавался: «...я помешался на комедии. Она, когда я был в Москве, в дороге, и когда я приехал сюда, не выходила из головы моей; но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написано на белой толстой тетради: «Владимир 3-ей степени», и сколько злости! смеху! соли!.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит».

Мы не можем точно определить, назвать причину, по которой Гоголь бросил работать над воплощением замысла «злой комедии». То ли сюжет не очень «составлялся», то ли убеждение, что цензура ни за что не пропустит то, что он задумал показать. Об этой неудаче нам стоит помнить, прежде всего потому, что о ней знал Пушкин от самого Гоголя (об этой неудаче он рассказывал и писал многим). Видимо, Пушкин учитывал и стремление Гоголя написать «злую комедию» и необходимость найти ход, который бы позволил обойти цензуру.

Не забудем, что известный и Гоголю сюжет — чиновник выдает себя за ревизора — не вдохновил его на написание комедии, хотя желание написать «злую комедию» было огромным. Вот почему он и решился просить Пушкина дать ему сюжет, и эта просьба внутренне мотивировалась опытом получения от Пушкина сюжета и мысли «Мертвых душ». Но почему не устраивал? Вопрос этот не интересует исследователей. Даже те из них, кто, следуя традиции, пишет о том, что сюжет «Ревизора» Гоголь получил от Пушкина, в то же время сообщают, что «ситуация ревизора» не Гоголем была введена в литературу. «Она разрабатывалась и до него, причем особенно интенсивно в русской литературе, о чем как раз и свидетельствует большая популярность у нас темы мнимого ревизора». При этом Ю. В. Манн дает документирующую его слова ссылку: «Сенковский даже сетовал, что анекдот, взятый в основу «Ревизора», — «тысячу раз напечатанный, рассказанный и отделанный в разных видах» («Библиотека для чтения», 1836, т. 16, отд. V)». <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Манн Ю. Поэтика Гоголя, с. 208.

После таких утверждений возникают новые недоуменные вопросы: если ситуация ревизора так широко известна, и не только по устной традиции (рассказы о реальных случаях, анекдоты), но и по литературе («тысячу раз напечатанный...»), то при чем тут Пушкин? Зачем писать, что он дал Гоголю сюжет, — это, что же, рассказал ему в 1001 раз навязшую в зубах «ситуацию ревизора»? Или другой вопрос: Гоголь хочет, но не может написать комедии и просит Пушкина дать ему сюжет. Значит, известный ему и без Пушкина сюжет его не устраивает? А написал же в конце концов Гоголь «Ревизора» по известному сюжету. Тогда что же значат слова Гоголя, что Пушкин дал ему мысль? Мы не имеем права не верить Гоголю, а поверив, должны выяснить, что значит мысль Пушкина в «Ревизоре». Пока ясно одно — высказанная Пушкиным мысль осветила новым светом известный сюжет, изменила его существо, открыла в трансформированном сюжете новые, ранее не предугадываемые возможности. После разговора с Пушкиным, когда он высказал свою мысль, Гоголь оказался способным одним духом — в два месяца — написать самую «злую комедию».

Снова вернемся к вопросу, почему же внимание Гоголя (до Пушкина) не привлек широко известный сюжет о мнимом ревизоре? Видимо, прежде всего из-за его локальности и анекдотичности. Локальность порождалась природой происшествия, лежащим в основе сюжета частным случаем! В каком-то городе был случай — одного приняли за другого (столичного чиновника за ревизора). Это результат ошибки каких-то людей, которая есть факт их биографии, не более того. Сюжет порождал множество смешных ситуаций, в какие попадали (могли попасть) ошибающиеся люди (чиновники). Ситуации эти носили отчетливо водевильный характер. Известные Гоголю произведения на этот сюжет демонстрировали эту локальность и водевильность. А Гоголь уже не хотел смеяться по-пустому, он хотел высмеивать зло. Отсюда и замысел «Владимира третьей степени», комедии, где должно было быть много «злости! смеху! соли!».

Кроме того, должно учитывать, что уже в 1834 году Гоголь ставил перед собой новые и грандиозные задачи. Свои идеи и замыслы он сформулировал в ряде статей, опубликованных в «Арабесках». Из них наиболее программный характер носит статья «Последний день Пом-

пей». В ней Гоголь, в частности, писал: «Не помню, кто-то сказал, что в 19 веке невозможно появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь 19 века. Это совершенно несправедливо, и такая мысль исполнена безнадежности и отзывается каким-то малодушием. Напротив: никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена. Никогда не были для него так хорошо приготовлены материалы, как в 19 веке. И его шаги уже верно будут исполински и видимы всеми от мала до велика».

Слова эти принадлежат не только прозорливому критику, но прежде всего художнику. Они выражают и собственно творческие намерения и идеалы самого Гоголя. В этом проявился в статье творческий автобиографизм как определенная тенденция развития его дарования. В картине Брюллова он ищет опору своим идеалам. Что же привлекло Гоголя в картине Брюллова?

«Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием. В ней всё заключилось. По крайней мере, она захватила в область свою столько разнородного, сколько до него никто не захватывал. Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою».

Суждения эти Гоголя очень важны и для понимания предстоящей его работы над комедией «Ревизор». Острое ощущение раздробленности мира приводит его к выводу о долге искусства создавать произведения, обобщающие жизнь, преодолевающие раздробленность. Универсальность, общечеловечность, — вот что должно вдохновлять художника. Для Гоголя и в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» встали как первоочередные задачи изобразить «всю Русь» («Мертвые души»), а в «Ревизоре» (когда будет освоена мысль Пушкина) он решил собрать в одну кучу всё 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».

Вот почему локальный сюжет с «ситуацией ревизора» его не устраивал, он не открывал пути к универсальным обобщениям. Таковы исходные положения к моменту уникального творческого разговора Пушкина с Гоголем

о его новой комедии. Как я уже говорил, Пушкин поделился собственным, выношенным и как-то художественно обработанным замыслом. Формально то, что записал для себя Пушкин, совпадало с известным анекдотом. Но план Пушкина принципиально отличался от него. Первое отличие: в плане Пушкин не решил для себя, за кого принимают Криспина.<sup>1</sup> Исходя из общей ситуации беседы, зная хорошо сатирический дар Гоголя, его блестящее знание мира чиновников («Записки сумасшедшего»), Пушкин с чистым сердцем решает вопрос об интриге будущей гоголевской комедии — принимают за ревизора.

Но главное и программное своеобразие предложения Пушкина, открыто повторяющее его собственный творческий замысел, определено формулой — *принимают за*, дело в том, что в распространенных анекдотах и литературных произведениях на этот сюжет все строится на том, что приезжий из столицы *выдает* себя за ревизора. Именно так и раскрывается «ситуация ревизора», о которой пишет, в частности, Ю. В. Манн.<sup>2</sup> Пушкинское *принимают за ревизора*, усвоенное Гоголем, привело к коренному изменению идейного смысла интриги.

Для нас данный факт особенно важен, мы можем документировать, как Пушкин определил существо интриги будущей комедии Гоголя. И действительно, «Ревизор» и был построен на пушкинской формуле — *принимают за ревизора*. Стоит помнить, как настойчиво Гоголь подчеркивал это своеобразие своей комедии. Все в «Ревизоре» держится на том, что Хлестакова *принимают за ревизора*, сам он ничего не делает для того, чтобы *выдать* себя за ревизора. Так перед нами выступает первый абрис пушкинской мысли. Для Пушкина и Гоголя традиционное развитие ситуации ревизора раскрывало примитивное мошенничество и потому было непригодно.

---

<sup>1</sup> Автограф записи утрачен, и печатается она по копии, снятой с автографа в 1929 г. Л. Б. Модзалевским. В этой копии слово, следующее за формулой «приняли за...», неразборчиво или зачеркнуто.

<sup>2</sup> В то же время исследователь, следуя за Гоголем, подчеркивает, что эта традиционная «ситуация ревизора» нарушена в комедии: Хлестаков не играет ревизора, он даже не догадывается, что его принимают за ревизора. Мне важно акцентировать, что Пушкин, исходя из своего опыта, кардинально меняет традиционный сюжет и общеизвестную «ситуацию ревизора» — в этом также проявлялась пушкинская мысль.

Пушкинская формула интриги таила в себе огромные возможности обобщения. Но она закономерно требовала дальнейшего развития событий в комедии, и прежде всего нужно было реалистически объяснить, почему *принимают* за ревизора, когда приезжий из столицы ничего не делает, чтобы выдать себя за него. Предложившему новую концепцию интриги, т. е. Пушкину, должно было и ответить на этот вопрос. В разговоре с Гоголем он не просто предложил заменить слова «выдавал за» на «принимали за», — он дал Гоголю мысль, т. е. обосновал ту новую ситуацию, при которой стало возможным принимать за ревизора случайного чиновника. Без такого обоснования этой возможности предложение Пушкина не могло стать творческим открытием для Гоголя.

В комедии должны быть созданы обстоятельства, которые бы и способствовали самообману. Таким обстоятельством могло быть ожидание настоящего ревизора. Это ожидание можно было подогреть неожиданным сюжетным ходом: местные чиновники получили из столицы тайное известие, что должен приехать ревизор, но приехать инкогнито. Состояние ожидания тайного приезда ревизора дополнялось психологическим состоянием возникшего страха перед ревизором. Проблема страха существенна в замысле Пушкина и Гоголя. Страх здесь не психологическая характеристика того или иного человека, это общественное явление — страх в чиновной империи.

Итак, состояние ожидания тайного приезда ревизора, с одной стороны, и психологическое состояние страха — с другой, убедительно объясняют и мотивируют возникшую возможность принять случайного столичного чиновника за ревизора. Пословица «У страха глаза велики» вскрывает внутреннюю энергию этого психологического состояния. О страхе, в соответствии с замечаниями Гоголя, пишут почти все исследователи, правда, есть и исключения. Вот суждение новейшего исследователя: «Всеобщий обман и самообман, а не страх, как это принято думать, является психологической пружиной действия».<sup>1</sup>

Заявление мне представляется несправедливым по многим причинам. Нельзя пренебрегать мнением Гоголя.

<sup>1</sup> Купреянова Е. Н. Авторская «идея» и художественная структура «Ревизора». — Русская литература, 1979, № 4, с. 5.

Нельзя с подобной точкой зрения согласиться и потому, что страх рассматривается несколько примитивно. Страх чиновников в комедии Гоголя таит в себе большой идеологический смысл. Вся система бюрократической машины империи Николая I зиждется на преступлениях чиновников, на беззаконии, на взятках. Это реальная практика жизни и деятельности армии чиновников столицы и провинции. В то же время государство запрещает преступления и нарушения законов. Государством создается атмосфера страха. Государство бдит! Оно не может поощрять нарушение законов, не может потакать преступникам. У него есть даже специальный институт ревизоров! *Вероятна* и возможность, что в какой-то момент дамоклов меч государства обрушится на голову преступника. *Вероятна... Может это произойти...* Отсюда и общественная атмосфера страха. Правда, этот меч может и не упасть, на худой конец его можно и отвести — на этом принципе и существовала чиновничья империя. Но атмосфера страха неминуемо порождалась подобной политикой.

Ожидание ревизора и страх создавали условия для объяснения, почему приезжего приняли за ревизора. Но тогда возникала новая задача — как организовать дальнейшее действие в комедии, что будет движущей пружиной событий, что будет происходить на сцене? При коллизии — *выдает* себя за ревизора — действия ясны и мотивированы: выдающий ведет интригу, совершает поступки, которые бы способствовали обману, создавали «ситуацию ревизора» и вели его к заветной цели — удачному мошенничеству. В этой созданной «ситуации ревизора» соответственно (послушно) ведут себя окружающие мнимого ревизора чиновники.

Пушкинская коллизия — принимают за ревизора — коренным образом меняет «ситуацию ревизора»: прибывшего уже приняли за ревизора еще до его появления на сцене. Но прибывший этого не знает. Возникает новая ситуация, таящая глубокий и, главное, содержательный комизм, но эту ситуацию нужно было использовать для организации оправданного развития событий. Прибывший не выдает себя за ревизора и ведет себя естественно, как частное лицо. Чиновники, принимающие приезжего за ревизора, также ведут себя естественно, как положено в «ситуации ревизора», т. е. проявляя готовность услужения, строящие свое поведение по давно сложившейся формуле «чего изволите?».



В научной литературе многократно указывалось, что, по существу, в «Ревизоре» нет обличений крупных преступлений чиновников. Городничий берет мелкие взятки, с купцов требует подарков себе, жене и дочери, судья берет взятки борзыми щенками — собаки его страсть, а другие вообще не берут взяток. Это все справедливо. Но все дело в том, что в комедии избран совершенно другой объект обличения; и это другое придумали Пушкин и Гоголь. Пушкин — потому что это входило в его мысль, Гоголь — потому что он написал комедию...

Мысль Пушкина оказывалась в основании замысла комедии, существенные проблемы ее интриги получали на импровизационной основе беседы свое развитие, свое решение. Убежден, что разговор этот был поистине пиршеством духа двух друзей, двух писателей, двух гениев...

Сформулированное Пушкиным обоснование своего предложения, почему приезжего принимают за ревизора (ожидание приезда ревизора-инкогнито и страх разоблачения), требовало, как я уже писал, дальнейшего развития интриги — нужно было найти обоснования последующих событий, придумать мотивированность поведения человека, которого принимают за ревизора, а он об этом даже не догадывается.

Что же было придумано? Может показаться, что этот вопрос поставлен слишком рискованно, ведь, как я уже сказал раньше, у нас нет никаких документов, которые бы воспроизводили точное содержание разговора Пушкина с Гоголем о «Ревизоре». Но реальность его существования подтверждают косвенные свидетельства и факты, не учитывать которые мы не имеем права.

Закономерно возникает вопрос: каким образом была высказана Пушкинным мысль «Ревизора»? 7 октября 1835 года Гоголь просил Пушкина дать ему сюжет для комедии. Ответного письма Пушкин не написал. Значит, состоялась устная беседа, сделавшая ненужным письменный ответ на просьбу. Да и вряд ли ответом на такую просьбу могло быть письмо: сам характер просьбы требовал личного общения, беседы. Тем более что Гоголь и Пушкин часто встречались в эти годы, читали друг другу свои произведения и, естественно, беседовали, обменивались впечатлениями.

О том же свидетельствует и формула Гоголя:

«Мысль «Ревизора» также принадлежит ему». В слове *также* заложена важная информация о способе «передачи» мысли — беседа, разговор. Такой же, какой происходил в том случае, когда Пушкин убеждал Гоголя писать большое произведение, предложив при этом и сюжет и обосновав мысль будущих «Мертвых душ».

П. В. Анненков, опираясь на признания Гоголя, характеризует творческий характер таких бесед: «Итак, по сознанию самого Гоголя, и «Ревизор» и «Мертвые души» принадлежали к вымыслам Пушкина».<sup>1</sup> Свои «вымыслы» Пушкин должен был разъяснять Гоголю, сам Гоголь подробно рассказал, как проходило это разъяснение; благодаря ему мы знаем, как доверителен, как содержателен был этот разговор, как высок был его творческий потенциал.

О творческом разговоре по поводу комедии «Ревизор» знали многие современники, а не только П. В. Анненков. О. М. Бодянский в своем «Дневнике» свидетельствует: «Гоголь при разговоре, между прочим, заметил, что первую идею к «Ревизору» подал ему Пушкин, рассказав о Павле Петровиче Свиньине, как он в Бессарабии выдавал себя за какого-то петербургского важного чиновника...»<sup>2</sup>

В. А. Сологуб записал: «Пушкин рассказал Гоголю про случай, бывший в городе Устюжне, Новгородской губ., о каком-то проезжем господине, выдавшем себя за чиновника министерства и обобравшем всех городских жителей. Кроме того, Пушкин, сам будучи в Оренбурге, узнал, что о нем получена гр. В. А. Перовским секретная бумага, в которой Перовский предостерегался, чтобы был осторожен, так как история Пугачевского бунта была только предлогом, а поездка Пушкина имела целью обревизовать секретно действия оренбургских чиновников».<sup>3</sup>

Из показаний современников ясно, что Пушкин не однажды рассказывал Гоголю случаи, происходившие с разными людьми, когда их принимали за ревизора, — о Свиньине, о господине, посетившем г. Устюжну, о себе (как во время путешествия в Оренбург его приняли за ревизора). Это все факты, подтверждающие, что пред-

<sup>1</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина, М., 1984, с. 331.

<sup>2</sup> Русская старина, 1889, октябрь, с. 134.

<sup>3</sup> Сологуб В. А. Из воспоминаний. — Русский архив, 1865, № 5-6, с. 744.

полагаемый мною разговор Пушкина с Гоголем о «Ревизоре» был, не мог не быть. Отмечу и такую подробность: все вспоминаявшие пишут о том, что Пушкин дал Гоголю идею, мысль, а не сюжет (П. В. Анненков также в своих «Литературных воспоминаниях» подчеркивал: «Известно, что Гоголь взял у Пушкина мысль „Ревизора“»).

И последнее существенное извлечение из этих воспоминаний: все указывают, что и Гоголь, и Пушкин охотно говорили о том, как рождался замысел «Ревизора». А Сологуб заканчивал свои воспоминания на эту тему следующим, крайне важным сообщением: «На этих двух данных задуман был «Ревизор», коего Пушкин называл себя всегда крестным отцом». <sup>1</sup> Подчеркну эти последние драгоценные для нас слова: *всегда* (значит, не однажды!) и *Пушкин считал себя «крестным отцом» «Ревизора»*. Пушкинское начало в гоголевской комедии содержательно, емко и точно определено этим термином.

Все эти свидетельства современников подтверждают — творческий разговор Пушкина с Гоголем о «Ревизоре» был. Подтверждается и активность Пушкина в этом разговоре — Гоголь просил сюжет, а Пушкин дал ему идею, мысль комедии. Эту мысль должно было художественно убедительно раскрыть Гоголю. Пушкин рассказывал о том, что испытал сам, когда во время путешествия в Оренбург его принимали за ревизора, а он об этом и не догадывался! Рассказывал о том, что записал для себя о возможном использовании резко индивидуального варианта общеизвестного сюжета — приезжего принимают за ревизора, а приезжий не понимает этого и не использует ситуацию в своих корыстных целях. Моя догадка подтверждается тем фактом, что именно данная структура трансформированного Пушкиным сюжета оказалась положенной в основание «Ревизора».

Только что в известной мере документированный характер возможного творческого разговора Пушкина с Гоголем позволяет автору книги внести и некоторые «вольные», не документированные, но возможные темы разговора. В самом деле, если Гоголь просил сюжет, а Пушкин излагал ему свою мысль, то Гоголь, как заинтересованное лицо — комедию-то предстояло писать ему! — видимо, и задавал вопросы, уточняя мысль Пуш-

---

<sup>1</sup> Сологуб В. А. Из воспоминаний. — Русский архив, 1865, № 5-6, с. 744.

кина, и высказывал свои соображения о развитии действия комедии. Принимая пушкинскую мысль, Гоголь предлагал свои решения различных ситуаций, поскольку разговор носил принципиально творческий характер, а Пушкин чувствовал себя крестным отцом рождающейся комедии.

Из сказанного ясно, что в предполагаемом октябрьском разговоре Пушкина и Гоголя о новой комедии сочетаются факты реальные и факты, обоснованные гипотетически, как вполне возможные во взаимном творческом разговоре двух писателей о мысли будущей комедии «Ревизор». При этом читателю дается возможность самому определить, что в этом недокументированном разговоре достоверное, что гипотетическое. Хотелось бы верить, что читатель поймет, главное в этом возможном разговоре — достоверное. Воображаемые подробности, например предполагаемое (в дальнейшем изложении) обсуждение вопроса о кольцевой композиции «Ревизора», не существенны. Для удобства изложения сложной творческой истории «Ревизора» я предположил, что этот вопрос два писателя обсуждали, но... вполне возможно, что и не обсуждали... Для меня важно другое: общая концепция (*мысль*) «Ревизора»; изложенная Пушкиным, художественно предусматривала кольцевую композицию. Не понять этого Гоголь не мог. Но также ясно, что по-своему понятая пушкинская кольцевая композиция развития сюжета «Ревизора» не могла не привлечь Гоголя, поскольку она помогала ему выразить свою идею ревизии. Для меня существен не предполагаемый факт обсуждения композиции комедии, а то обстоятельство, что вопрос этот не мог не возникнуть.

Итак, как же было обосновано развитие интриги комедии, что было придумано в предполагаемом обсуждении этой проблемы? Естественно, поведение случайного проезжего, которого принимают за ревизора, должно было точно соответствовать стереотипу поведения настоящего ревизора, к которому приобучены чиновники. Приобучены и личным, и социальным опытом. Этот опыт лучше Пушкина знал Гоголь, автор «Владимира третьей степени» и «Записок сумасшедшего». Оттого в «Ревизоре» и появится признание городничего: «Тридцать лет живу на службе; ни один купец, ни подрядчик не мог провести меня: мошенников над мошенниками обманывал; пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду; трех губернаторов

обманул!.. Что губернаторов! а теперь... вертопрах, какой-нибудь мальчишка: на губах молоко еще не обсохло... ступай ищи его, черт побери, я думаю, так удирает по столбовой дороге, что колокольчик заливаается». Последняя фраза — из первой печатной редакции комедии. Здесь Гоголь еще считал нужным мотивировать перед зрителем, как обманул городничего мальчишка и вертопрах. В дальнейшем Гоголь отказался от этого и признание городничего привел в соответствие с общим замыслом. Так появилось следующее заключение: «...трех губернаторов обманул!.. что губернаторов! (махнув рукой) нечего и говорить про губернаторов...».

Новая фраза заключительного признания городничего, несомненно, относится к ревизорам! Именно они, после губернаторов, и стояли в чиновной иерархии, кто мог проверять городничих, кого следовало обманывать. Вот почему и комедия должна была начинаться с известия, что доверенный человек городничего в столице в очередной раз предупредил о готовившемся приезде столичного ревизора. И вот в гостинице городка появился чиновник из Петербурга. Рассказ о его поведении и убеждает — прибыл ревизор-инкогнито. Но поскольку приезжий не знает, что его принимают за ревизора, то он своими действиями мог сразу же прояснить ситуацию и чиновники бы поняли, что ошиблись. Нельзя было этого допускать. Должно было укрепить, обосновать их веру, что перед ними настоящий ревизор, которого они ждали.

Как можно было разрешить эту драматургическую дилемму? Теоретически — создать ситуацию совпадения естественного поведения приезжего с устойчивыми представлениями чиновников о поведении ревизора. Но весь вопрос состоял в том, как это осуществить практически.

Каково естественное, психологически оправданное поведение приезжего? Он проигрался в карты, остался без денег, остановился в городе, поселился в гостинице, но не имеет средств платить за проживание и за обеды. К безденежному приезжему приходит городничий (им движет желание проверить известие, что в город прибыл ревизор-инкогнито, и страх перед ним). Поведение городничего, ласковое, предупредительное, непонятно приезжему, но он хватается за его предложения, как утопающий за соломинку. И, естественно, просит у доброжелательного человека денег взаймы!

Так счастливо прояснилась для чиновников «ситуация ревизора». Просьба о заеме денег ввела отношения с

приедем в знакомое (и законное!) русло — ревизору следовало давать взятки, тем самым обеспечивалось дальнейшее успешное прохождение ревизии и сохранение чиновниками своих постов до следующей ревизии.

Просьба приезжего — это поступок, он совпадал со стереотипом поведения настоящих ревизоров. Тем самым решалась проблема дальнейшего действия в комедии, объясняющего естественное поведение и поступки приезжего («пойздержался в дороге»), которые бы наглядно и достоверно убеждали окружающих, что перед ними истинный ревизор. Это было хорошо обдуманно и выполнено Гоголем. Гоголь внес и еще один мотив — испытание приезжего (инкогнито!), которое должно было окончательно убедить городничего, что он не обманывался. Потому, идя на первое свидание с приезжим, опираясь на свой опыт, он кладет в бумажник заранее отсчитанное количество денег — на всякий случай, смотря по обстоятельствам. И вот эти обстоятельства неожиданно сложились — приезжий, живущий в долг в гостинице, объясняет городничему свое печальное положение: «Я заплачу вам деньги; у меня только теперь нет. Я потому и сижу здесь так долго, что ни копейки нет денег».

Реакция городничего психологически оправдана: он говорит «в сторону»: «О, тонкая штука! Эк куда метнул! какого туману напустил! разбери кто хочет! Не знаешь, с которой стороны и приняться. Попробовать разве на авось. (Вслух). Если вы точно имеете нужду в деньгах или в чем другом, то я готов служить сию минуту. Моя обязанность помогать проезжающим».

Проезжающий и просит займы двести рублей — сумма займа мотивирована, именно примерно столько нужно ему, чтобы расплатиться с трактирщиком. Но самое главное происходит при вручении денег. Городничий выражает готовность дать займы и не ждать скорого возврата долга: «готов ожидать сколько угодно». Политес соблюден: внешне все выглядит как акция вежливости — один попросил займы, другой деликатно дал просимую сумму. Но, по существу, городничий испытывал приезжего, а тот, не зная, что он держит экзамен, блестяще его выдержал. Всмотримся, как происходит акт передачи денег. Городничий: «Вот тут ровно двести рублей, хоть и не трудитесь считать».

Приезжий принимает одолженные деньги с благодарностью. Городничий говорит «в сторону», т. е. зрителю:

«Ну, слава богу! по крайней мере деньги взял. Теперь дело, может быть, на лад пойдет». Слова городничего информируют зрителя, что совершена обычная сделка — просимые займы деньги даны как взятка. И то, что она принята, обнадеживает его: «все на лад пойдет», т. е. ревизия пройдет благополучно. Но чтобы у зрителя не было никаких сомнений, автор сообщает важную идейную подробность развиваемой ситуации: «Я таки ему, вместо двухсот, четыреста ввернул».

Городничий, передавая деньги приезжему, сам не считал их и просил не пересчитывать — дал то, что было заблаговременно положено в бумажник, — четыреста рублей. Вот в этой, заранее приготовленной еще дома сумме — все дело. Это обдуманная взятка — так сказать, традиционный первый куш ревизору — четыреста рублей.

Так было найдено блестящее решение проблемы поведения приезжего: он будет просить займы у чиновников, а те будут послушно давать взятки и тем самым подтверждать справедливость своего предположения, что перед ними настоящий ревизор. Приезжий в дальнейшем войдет во вкус и будет весело и непринужденно обирать глупых и послушных чиновников. Он уже смутно начинает понимать, что его «почитают за человека государственного». Но тут же самовлюбленно объясняет самообман чиновников: «В моей физиономии точно есть что-то такое, внушающее». Просит он аккуратно, не зарываясь, по сто рублей, берет и меньше. Только с чиновника — доносчика на своих коллег берет 300 рублей.

В финале этих похождения прием взятки обнажается. Слух о прибытии в город ревизора дошел до купцов. Они идут с жалобой на городничего и, зная по опыту, что начальству надо давать взятки, приходят к приезжему с подарками. При этом, ориентируясь на повадки городничего, который брал вещами и продуктами к столу, «кланяются сахарцом и кузовком вина». Приезжий оправданно отказывается от подарка, понимая, что это взятка. «Нет, вы этого не думайте: я не беру совсем никаких взяток. Вот если бы вы, например, предложили мне займы рублей 300, ну тогда совсем другое дело: займы я могу взять».

Купцы немедленно исполняют просьбу: «Изволь, отец наш (*вынимают деньги*). Да что триста! Уж лучше пятьсот возьми, помоги только». Характерна и эта деталь — купцы не понимают политеса, потому дают пол-

тысячи с указанием «помоги только». Они платят взяткой за помощь — таковы порядки, таков обычай. И еще деталь: когда шли с просьбой — готовились к взятке, оттого и прихватили серебряный подносик, на котором и деньги преподнесли.

Мотивировка поведения приезжего, убеждающего чиновников, что их догадка справедлива, не только великолепно организует дальнейшее развитие действия в комедии, но и, это было самым главным, создает возможность сделать глубокое обобщение, обличающее преступность и аморальность чиновно-бюрократического аппарата Российской империи. Гоголю не было нужно изображать какие-то исключительные, масштабные преступления городского и его чиновников. Они заурядные взяточники и берут по чину, как все, для «благополучия» своего и своей семьи.

Умное объяснение причин, по которым, оказывается, можно принимать за ревизора случайного проезжего столичного чиновника, позволило выходить на всероссийский уровень обличения, обличалась система, обличался механизм действия чиновного государства. Тем самым становилось ясным, почему преступления были, есть и будут, почему они неистребимы, пока существует выставленная напоказ и на осмеяние система.

Вот к каким обобщениям вело предложение Пушкина. Пушкинская мысль пришлась по сердцу Гоголю, мечтавшему обратить свой карающий смех на то зло, что творит в России сословие народных врагов, сословие чиновников. Громадное обобщение подготавливается в комедии нарастающим из действия в действие выявлением частностей и мелочей бытия чиновников провинциального городишка. А. Григорьев подчеркивал это своеобразие художественной манеры Гоголя: «Вся эта бездна мелочных, но в массе тяжких грехов и преступлений, разверзающаяся с ужасающей постепенностью перед глазами зрителей, прежде спокойная, невозмутимая, как болотная тина, и словно развороченная одним прикосновением пустого проезжего чиновника, этот страх перед призраком, принятым за действительную грозу закона, глубокий смысл того факта, что тревожная совесть городских властей ловится на такую брэнную удочку, — все это»<sup>1</sup> открывается всякому, кто смотрит на сцене «Ревизора» или кто читает комедию.

<sup>1</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 194.



Исследование пушкинской мысли «Ревизора» обязывало использовать аналитический метод. Я прибегал к аналогии, соотнося обстоятельства рождения мысли «Ревизора» с обстоятельствами рождения мысли «Мертвых душ», к установлению предположительных последовательных этапов формирования этой мысли — использование собственной записи сюжета с программным определением своеобразия интриги «принимают за...», требовавшей нахождения художественно обоснованной мотивировки дальнейшего поведения человека, который никого не обманывает, а его принимают за ревизора и т. д. Аналитизм приводит к расчленению единства тех идей, которые входили в пушкинскую мысль.

Мысль Пушкина — это концепция комедии, предложенная писателем, потому она выражала свое существо не в логическом тезисе, который предлагалось Гоголю иллюстрировать. Допустимо предположение, что мысль «Ревизора», как и мысль «Мертвых душ», была выражена в художественном образе.

Что же это был за образ? Начнем с исходного предложения Пушкина — принимают за ревизора. Оно создавало парадоксальную драматургическую ситуацию — на сцене (в городке) нет ревизора, нет и ревизии, которую он по своему положению мог бы провести. Но благодаря умно придуманной мотивировке поведения того, кого принимают за ревизора, Гоголем осуществляется великое обличение. Происходит небывалое — ревизия без ревизора.

Ревизор комедии — это призрак. Гоголь в специальном предуведомлении (правда, написанном в 1840-е годы) указывал, что Хлестаков — «лицо фантастическое», т. е. лицо, принимаемое за ревизора, есть призрак. Его «создала сила всеобщего страха». Психологически объяснена и возможность рождения призрака: «Не нужно только забывать того, (что) в голове всех сидит ревизор. Все заняты ревизором. Около ревизора кружатся страхи и надежды всех действующих лиц».

Но в пушкинской мысли таилось не только психологическое объяснение появления призрака, но глубоко идейное обоснование возможного парадокса — ревизия без ревизора. Парадокс и облечен был в образ особого типа — образ-символ Ревизора. Обстоятельства создают условия для рождения именно образа-символа. В основе

его реальность — ревизоры существуют в системе чиновного государства. Один из них, судя по предупреждению столичного приятеля городничего, едет в этот город. Потому все ждут ревизора. Приезжего принимают за ревизора. В финале сообщается о прибытии настоящего ревизора, но на сцене он не появляется — в комедии нет ревизора. Но там действует призрак ревизора, и это программно важно. Ревизор-призрак, естественно, не проводит ревизии, но своими поступками способствует проведению ревизии, которую осуществляет всем строем комедии сам автор.

Ревизия нужна России, утверждает автор, ибо сверху донизу во всем чиновном аппарате процветают беззаконие, преступления, мошенничество, покрываемые взятками на всех уровнях. Но существующие ревизоры ничего не вскрывают — такова практика чиновников России. Тогда ревизию этой России осуществляет писатель всей системой созданных им образов, и прежде всего образом-символом Ревизора. В образе-символе Ревизора и была воплощена пушкинская мысль комедии Гоголя.

Как и в истории с замыслом «Мертвых душ», Гоголь понял все идейное богатство многозначного образа-символа комедии, принял его и вынес в заглавие. Парадокс — отсутствие ревизора в комедии с названием «Ревизор» — направлял внимание читателей и зрителей на художественный замысел комедии, на ее мысль-концепцию, на осуществление ревизии без ревизора.

Последний момент, видимо, особенно был близок и дорог Гоголю. В эти годы он уже вынашивал идею об особой роли писателя в общественной жизни, о своем творчестве, которое было призвано обличать и способствовать нравственному возрождению тех, кто был искалечен существующими порядками в России, и открывать глаза монарху на преступления чиновников. И вдруг открывалась такая возможность: он и обличает, он проводит ревизию и осуществляет свою историческую миссию.

Поступки мнимого ревизора, когда он бесцеремонно брал взаймы у чиновников, создавали смешные ситуации. Да и сама коллизия — принимают за ревизора человека «пустейшего», «без царя в голове» — фактически оказывалась водевильной: беспрестанно повторяются нелепо-смешные случаи признания «придурковатого»,

тоненького, худенького молодого человека за ревизора. Когда одного принимают за другого, когда на сцене повторяются недоразумения — всегда смешно.

Так, получение мнимым ревизором взяток — давали все, начиная с городничего и кончая купцами, — приобретало водевильный характер, и потому можно было надеяться, что цензура все это пропустит. Глубокий и серьезный смысл происходивших на сцене событий прикрывался водевильной легкостью, шуткой, игрой. Гоголь понимал, что водевильный уровень комедии необходимо тщательно развивать, ибо только он мог способствовать осуществлению обличения, прикрывать раскрытие тайны механизма чиновничьей преступности и ненаказанности.

Вопрос о композиции «Ревизора» существеннейший для понимания ее идейного содержания. Только некоторые исследователи, и из них следует назвать Г. А. Гуковского, понимают принципиальную важность кольцевого построения комедии. Он писал: «Можно, пожалуй, сказать, что «Ревизор» построен кольцеобразно: мы возвращаемся в конце комедии к ее началу, к известию о ревизоре. Это кольцевое построение предсказывает унылую повторяемость событий и дальше. Никаких неожиданностей не будет. Немая сцена — это, конечно, не обычный, а мнимый финал, это — только остановка, а не окончание хода событий, это — образ мертвенности, а не завершения. Настоящего финала здесь нет и не может быть: его не давала действительность 1830-х годов, а провидеть его Гоголь, мысливший стихийно и чуждый мысли о насильственном финале николаевщины, — не мог».

Нельзя не отметить противоречивость такого суждения — гениальная комедия оказывается без финала, — такое трудно допустить, тем более что финал существует — приезд настоящего ревизора; именно известие о приезде и поражает как громом чиновников города. Важно только понять, что вкладывал в этот финал Гоголь. Исходя из анализа комедии, Г. А. Гуковский делает справедливый вывод: «История Хлестакова приоткрыла перед зрителем не только глубокий смысл или, точнее, полнейшую бессмысленность всей системы бюрократической власти, но и приоткрыла то, что будет делать, что должен делать в городке «настоящий» ревизор: то же самое, что и Хлестаков».<sup>1</sup> Но если это так,

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 446.

то почему же нет финала в комедии? Приезд настоящего ревизора утверждал мысль об «унылой повторяемости событий», о неизменности и неизбежности строя, покоящегося на преступлениях. Но возникает вопрос, разве это и хотел показать в комедии Гоголь? Разве он, именно он, не представлял себе возможного другого выхода? Разве случайно он переделал первую редакцию фразы, которую произносит жандарм: «Приехавший чиновник требует городничего и всех чиновников к себе. Они остановились в гостинице». В сценической и первой печатной редакции комедии фраза уже стала иной: «Приехавший *по именному повелению из Петербурга* чиновник требует вас сей же час к себе». Какой же тогда вывод из этой переделки? Гоголь бросает вызов Николаю I, публично, со сцены, заявляя, что ревизор, прибывший по именному повелению, будет брать взятки? Такого быть не могло. Убеждения Гоголя были иными — он возлагал надежды на государя. Несомненно только одно — в комедии существует противоречие между ее содержанием и финалом. Этот вопрос не решен до сих пор.

Как определилась идея о кольцевом построении? Мы этого не знаем. Но должно учитывать, что образ-символ Ревизора, предложенный Пушкиным, предполагал такое строение сюжета: комедия должна была начаться с известия о приезде ревизора — это было условием появления на сцене ревизора-призрака. После стремительного «знакомства» с чиновниками, во время которого «призрак» весело и деловито их обирал, положив в карман не призрачную, а реальную, довольно круглую сумму денег — более тысячи рублей, он навсегда умчался из городка и из комедии.

Так кончатся общественная комедия не могла — это был водевильный финал. В комедии же должно было восторжествовать высокое начало и обличение приобрести еще большую масштабность. Да и образ-символ Ревизора, которого нет в комедии, но он нужен Россину, требовал своего финального разрешения. Отъездом призрака не могла кончатся комедия, в основе которой лежала мысль Пушкина. Кольцевая композиция представляла, по Пушкину, возможность достойно завершить комедию.

Каким же, исходя из образа-символа, мог быть финал? Повторением начала действия — в город собирался приехать ревизор, вот он наконец прибыл. Замыкалось не только сюжетное кольцо, замыкался порочный круг

иллюзий и надежд на торжество справедливости. Завершалась документальная основа образа-символа: в России есть ревизоры, они выезжают для ревизий из столицы, вот и в данном случае приехал... Многозначность символа выдвигала перед читателем и зрителем острейший и животрепещущий вопрос: что же будет делать приехавший ревизор из столицы? Образ-символ не допускал его появления на сцене, потому прибывший настоящий ревизор остался за пределами комедии.

Но мы знаем, что на сцену был допущен ревизор-призрак. Уже говорилось, как поступки этого «призрака» проявляли двойственность его поведения. Выпрашивая деньги взаймы, он брал взятки, которые ему сознательно давали чиновники и купцы. Так по закону реалистической типизации вскрывался и обличался тайный механизм власти чиновничьего государства. Читатель — зритель, узнавший о приезде настоящего ревизора, должен был сам ответить на вопрос, что будет делать настоящий ревизор, однозначный ответ давала комедия — то, что делал ревизор-призрак.

Кольцевое построение комедии помогало образу-символу обрести новую силу и энергию обличения бессмысленности надежд, что чиновное государство само пресечет преступления и восстановит в империи справедливость. С другой стороны, природа образа-символа Ревизора предопределяла кольцевое построение комедии. Оно было важно и для Гоголя, оно, как казалось ему, великолепно выражало его мысль: после беспощадного обличения устоев чиновничьей государственности в финале сообщается о приезде настоящего ревизора из столицы, да еще по именному повелению. Преступлениям будет положен конец, поскольку в России есть на кого надеяться как на избавителя от страшного зла, причиняемого чиновниками. Но этой надежде Гоголя противоречило все содержание комедии.

Повторяю, дело вовсе не в том, чтобы выяснить, кто предложил кольцевую композицию — она была органична для пушкинской мысли и ярко и существенно значимо выражала мысль Гоголя. Для меня важно установление факта: в окончательном варианте финала, когда Гоголь определил, что из Петербурга прибыл ревизор по именному повелению, мысль Пушкина разошлась с мыслью Гоголя — и это закономерно. Я уже писал, что их убеждения не только не совпадали, Гоголь даже в

«Записках сумасшедшего» вступил в публичную полемику с учителем.

Противоречивость финала комедии уже давно привлекает внимание исследователей творчества Гоголя. Существует множество точек зрения, но обилие их не проясняет главного — как возникло противоречие между реальным содержанием сатирической комедии и ее финалом, в связи с приездом настоящего ревизора по именному повелению. Мне представляется, что понимание существа пушкинской мысли «Ревизора» и столкновение ее с мыслью Гоголя в финале комедии может помочь понять возникшее противоречие. Больше того, это понимание объяснит многолетние попытки драматурга разными средствами раскрыть подлинный, не понимаемый ни критикой, ни публикой истинный смысл его, гоголевской, мысли, лежащей в основании финала комедии.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ПОСЛЕ «РЕВИЗОРА»

1

**В** следующем, после написания «Ревизора», 1836 году отношения Гоголя с Пушкиным стали обостряться, все отчетливее проявлялись идейные расхождения двух писателей. Кульминацией этих расхождений явилась премьера «Ревизора», состоявшаяся 19 апреля 1836 года. У Гоголя родилась обида на Пушкина, обострилось недовольство собой. Бросив все дела в пушкинском «Современнике», он неожиданно 6 июня уехал за границу, уехал, даже не попрощавшись с Пушкиным... Пять месяцев 1836 года накапливали противоречия, которые вылились в обиду.

История отношений Гоголя с Пушкиным в эти пять месяцев мало документирована, многое нам неизвестно, оттого она и недостаточно изучена. Но некоторые обстоятельства свидетельствуют, что отношения эти приняли драматический характер. Тем более необходимо с вниманием отнестись к тем фактам деловых связей Гоголя и Пушкина, которые не вызывали интерес у исследователей.

Пожалуй, первым проявлением накопившегося у Гоголя раздражения Пушкиным можно считать день 18 января 1836 года, когда на субботе Жуковского Гоголь прочел свою комедию «Ревизор» собравшимся литераторам. П. А. Вяземский в письме от 18 января сообщал А. И. Тургеневу: «Вчера (на субботе Жуковского) Гоголь читал нам новую комедию „Ревизор“».<sup>1</sup> Об этом же чтении рассказывает (со слов барона Розена) И. И. Панаев. Розен, пишет Панаев, «гордился тем, что когда

<sup>1</sup> Остафьевский архив, т. 3, СПб, 1899, с. 285.

Гоголь на вечере у Жуковского в первый раз прочел своего «Ревизора», он один из всех присутствующих не показал автору ни малейшего одобрения и даже ни разу не улыбнулся, и сожалел о Пушкине, который увлекся этим оскорбительным для искусства фарсом и во все время чтения катался от смеха.<sup>1</sup>

Из свидетельств Вяземского и Розена мы узнаем новую подробность отношений двух писателей — Гоголь ознакомил Пушкина с «Ревизором» только через полтора месяца после завершения уже второй редакции (6 декабря 1835 года), которая была отдана в переписку для театра. Значит, написав комедию, Гоголь не пошел к Пушкину, не прочел ему «Ревизора», к творческой судьбе которого он был причастен. А ведь раньше ходил и читал и просил делать замечания и поправки... В данном случае Гоголь посчитал нужным ознакомить Пушкина с комедией на субботе Жуковского, в присутствии многих литераторов, среди которых были чуждые и ему, Гоголю, и Пушкину люди, вроде барона Розена, расценившего «Ревизора» как «оскорбляющий искусство фарс». Отчего так все произошло, мы не знаем, но решение Гоголя ознакомить Пушкина с комедией именно таким образом само по себе красноречиво...

Судя по описанной Розеном реакции Пушкина, «Ревизор» ему понравился, потому что он отлично понял глубокий общественный смысл новой комедии Гоголя. Но, видимо, один эпизод в хвастливой речи Хлестакова (действие 3, явление 6) его покорило и показался ему неуместным в комедии. Я имею в виду рассказ Хлестакова о том, как «сочиняет Пушкин». Напомню этот текст в контексте его речи.

«Хлестаков. Да, меня уже везде знают, я на всех гуляньях бываю, в театре... С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже литературою занимаюсь: на сцену разные водевильчики даю и довольно, знаете, этак удачно. Литераторов часто вижу. А как странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, славнейший ром, рублей по сто бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут, — и потом уж как начнет писать, так перо только тр... тр... тр... Недавно он такую написал пиэсу: Лекарство от холеры, что просто волосы дыбом становятся. У нас один чиновник с ума сошел, когда прочитал. Того же самого

<sup>1</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950, с. 65.



для приехала за ним кибитка и взяли его в больницу. С Булгариным обедаю».

Стилистика этого эпизода программно выпадает из общего стиля хвастовства Хлестакова. Глубоко комический смысл вранья состоит в абсурдности сообщаемых Хлестаковым сведений о своей петербургской жизни и своих столичных «похождениях». При этом Гоголь обращается одновременно в два адреса — к провинциальным чиновникам, которые трепещут от всех этих картин и упоминаний Хлестаковым значительных лиц столицы, и к публике театра (конечно, прежде всего столичных театров), которая хохочет, потому что для нее отчетливо раскрывалась нелепость, абсурдность хвастовства Хлестакова.

Так построен эпизод хвастовства, предшествующий рассказу, «как сочинял Пушкин»: «Я в Петербурге бываю во всех лучших обществах. Меня даже раз, когда я шел пешком, приняли за Дибича-Забалканского, право. И удивительно то, что даже на мне не было военной шинели: все солдаты выскочили из гауптвахты и сделали ружьем. После уже их офицер, который мне очень знаком, говорит мне: Ну, братец, мы тебя совершенно приняли за Дибича-Забалканского». Хлестаков, рассказывающий о том, что его приняли за фельдмаршала, в глазах столичной публики смешон; смех обращен на говорящего, компрометирует его.

И вдруг Хлестаков сообщает о том, как сочиняет Пушкин и происходит слом всей структуры комического, рассказ Хлестакова перестает характеризовать его — рассказанное переносится на того, о ком говорят, в данном случае на Пушкина. Пушкин поставлен в один ряд с Булгариным; Хлестаков сообщает, по воле Гоголя, как сочиняет Пушкин и как он, Хлестаков, с Булгариным обедает. Информация Хлестакова оказывается сплетней, и, как всякая сплетня, она позорит, чернит того, о ком эту сплетню рассказывают, распространяют, повторяют.

Не заметить этого Пушкин не мог. Заметив, не мог не выразить недовольства бестактностью Гоголя: сплетня о Пушкине будет рассказана со сцены императорского театра, среди зрителей которого будет император Николай I.

Бестактность Гоголя проявилась и в том, что он воспользовался историей, которую рассказал ему сам Пушкин. Рассказал по-дружески, рассказал о том, что он услышал во время своего путешествия в 1833 году, о

чем поведал в письме жене да своему другу Гоголю. А он его в комедию всунул... В письме жене от 11 октября 1833 года Пушкин писал: «Знаешь ли, что обо мне говорят в соседних губерниях? Вот как описывают мои занятия: как Пушкин стихи пишет — перед ним стоит штоф славнейшей настойки — он хлоп стакан, другой, третий — и уж начнет писать! — Это слава».

Из сценической редакции комедии Гоголь исключил этот пассаж. Комментаторы академического издания сочинений Гоголя полагают, что эпизод этот выброшен как замедляющий действие пьесы. Вряд ли это справедливо — ведь Гоголь выбросил этот текст и из первого издания комедии. Думаю, что эпизод этот выброшен после разговора с Пушкиным.

Следует иметь в виду, что Гоголь не отказался от мысли внести в текст комедии имя Пушкина и сделал это после его смерти, в издании 1842 года. Но осуществлено это было на совершенно ином уровне и в полном соответствии с концепцией Хлестакова. Его вранье настолько абсурдно, что поверить в него невозможно, но, чем невозможное то, о чем рассказывает Хлестаков, тем ярче раскрывается его характер. А рассказывает он о том, как однажды его «приняли за главнокомандующего», что он каждый день на балах и «там у нас вист составился. Министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я», что «на столе арбуз — в семьсот рублей арбуз», а «суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа».

Вот в этом ряду невозможного и появилось имя Пушкина: «Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат», — отвечает бывало: «Так как-то всё»... Большой оригинал».

Гоголь исправил свою ошибку. Но имя Пушкина в «Ревизоре» было ему необходимо. И он его внес.

Одно замечание по поводу сообщения Хлестакова о своих занятиях литературой. «Да и в журналах помещаю сочинения: в Московском телеграфе и в Библиотеке для чтения. Да, если сказать правду, то я сам почти всё там делаю. Вот все эти, все статьи, что были там Брамбеуса, это все мои».

Анна Андреевна. Скажите, так это вы были Брамбеус?

Хлестаков. Да, это все мои: и Марлинские, и другие разные сочинения. Мне Смирдин двадцать пять

тысяч плотит... У меня все это. Без меня ничто там не помещается; я там все статьи переправляю».

Писалось это в декабре 1835 года. А в феврале — марте Гоголь работал над критическим обзором русской журналистики — статьей «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». В ней остроумно, сатирически беспощадно охарактеризована деятельность Сенковского-Брамбеуса в журнале «Библиотека для чтения». «Г-н Сенковский является в журнале своем как критик, как повествователь, как ученый, как сатирик, как глашатай новостей и проч. и проч., является в виде Брамбеуса, Морозова, Тютюнджу Оглу, А. Белкина, наконец в собственном виде». Брамбеус сам себя восхваляет: «Но никогда еще автор не хвалил себя так свободно, непринужденно, без всякой совершенно робости, как в этой статье барон Брамбеус. Он здесь уж совершенно без всяких чинов, кажется, как будто бы вышел он в публику в своем домашнем халате с трубкою в зубах, сел и облокотился перед нею довольно свободно в вольтеровских креслах».

Так же совершенно без всякой робости говорит и Хлестаков о будто бы им написанных сочинениях... Хлестаков хвастает, что он в «Библиотеке для чтения» все статьи переправляет, — так, говорит Гоголь, поступает и Сенковский: «В Библиотеке для чтения случилось еще одно, дотоле неслыханное на Руси явление. Распорядитель ее стал переправлять и переделывать все почти статьи, в ней печатаемые, и любопытно то, что он объявил об этом сам довольно смело и откровенно. „У нас, — говорит он, — в Библиотеке для чтения, не так, как в других журналах: мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем: иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статьи значительно улучшаются нашими переделками“».

Сопоставление речи Хлестакова о своей деятельности под именем барона Брамбеуса с тем, что написал Гоголь в своей статье о Сенковском, обнаруживает их близость, а иногда и полное совпадение. Становится ясным, что отношение Гоголя к деятельности Брамбеуса впервые отчетливо вылилось в «Ревизоре». До сих пор в этом вранье Хлестакова усматривали лишь смешное начало: ничтожный чиновник выдает себя за известных писателей — Брамбеуса и Загоскина. В действительности данное вранье — это сатира, это обличение смехом противника.

Воспользовавшись реальным фактом — Сенковский являлся в своем журнале не всегда в собственном виде, а под разными именами, — Гоголь и изображает известного журналиста и писателя и еще под новым именем — Хлестакова! В этом сатирический смысл «признания» Хлестакова, что сочинения под именем Брамбеуса — это его сочинения. Объявив Брамбеуса Хлестаковым, Гоголь так расправился с Сенковским.

В этой связи, думается, стоит внимательно присмотреться к резкой оценке комедии Гоголя, данной Сенковским в «Библиотеке для чтения», — в ней есть явно «личность». Отсюда объявление комедии «грубым фарсом». Отсюда желание уязвить молодого писателя: «По сю пору г. Гоголь, кажется, слишком полагаясь на похвалы этого круга (друзей писателя. — Г. М.), не извлекал для себя никакой пользы из критики, в том самом содержании, в каком увеличивались отличительные достоинства его сочинений, усиливались также и коренные их недостатки, которые неоднократно были ему показаны. Красоты и пятна растут у него с одинаковою силою до того, что он не производил еще ничего забавнее и ничего грязнее последнего своего творения. Как можно навалить столько сору на столько чистого золота». В комедии Гоголя нет ни завязки, ни характеров, поскольку в основе пьесы всем известный анекдот. «Административные злоупотребления в местах, отдаленных и мало посещаемых, существуют в целом мире, и нет никакой достаточной причины приписывать их одной России, переноса анекдот на нашу землю... Сверх того из злоупотреблений никак нельзя писать комедии...» И вывод: «Мы от всей души советуем г. Гоголю не писать более комедий из анекдотов и административных грехов».

Сенковский остался и в этой статье Сенковским — он хвастливо заявил, что его резкая критика полезная, потому он в заключение предлагает Гоголю ввести в комедию любовный сюжет, «который родил бы интерес на всю пьесу». <sup>1</sup>

## 2

В начале января 1836 года Пушкин получил разрешение издавать журнал, который он назвал «Современ-

<sup>1</sup> Библиотека для чтения, 1836, т. 16, отд. V.

ником». И сразу же перед Пушкиным встала практическая задача готовить первые номера журнала. Среди привлеченных писателей-друзей был и Гоголь. Несомненно, Пушкин рассматривал его как единомышленника и не только заручился его согласием на печатание в журнале повестей «Коляска» и «Нос», драматической сцены «Утро делового человека», но и обсуждал с ним вопрос о направлении нового журнала. Тон должна была задавать критика, потому договорились, что Гоголь выступит с рядом критических статей. В первом номере решено было поместить обзор «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». Статью Гоголь начал писать в феврале. Сразу по ее окончании он принялся за две другие — «Петербург и Москва» и «Петербургская сцена в 1835-36 г.». Кроме того, Гоголь писал рецензии для отдела «Новые книги». Первый номер «Современника», в котором центральное место заняли произведения Пушкина и Гоголя, вышел 11 апреля. К этому времени уже шла напряженная работа по подготовке второго тома. В конце марта — начале апреля и стали проявляться противоречия между Гоголем и Пушкиным, которые все обострялись.

Противоречивые отношения Гоголя и Пушкина в «Современнике» уже давно привлекли внимание исследователей. Связывались они прежде всего со статьей Гоголя «О движении журнальной литературы...». Резкий ее тон, критика почти всех журналов и их издателей или редакторов беспокоили Пушкина — нельзя было начинать новый журнал с восстановления против него критиков разных лагерей. Возникла версия о том, что Пушкин редактировал эту статью. Подвергался изучению и вопрос о причинах публикации статьи Гоголя без подписи. Особо подробно рассматривалась помещенная в третьем номере журнала статья «Письмо издателю», за подписью «А. Б.» (из Твери), критиковавшая статью Гоголя. Исследователям удалось доказать, что автором этой статьи был Пушкин, вынужденный высказать свое несогласие с некоторыми положениями статьи Гоголя.<sup>1</sup>

Несомненно, что несогласие Пушкина с некоторыми положениями статьи Гоголя «О движении журнальной литературы...» породило и неизбежные столкновения

<sup>1</sup> Итоги изучения темы «Гоголь и Пушкин в „Современнике“» изложены в книгах: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М. — Л., 1966, с. 231—234; Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1969, в статье Петрупиной Н. Н. и Фрилендера Г. М. «Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах», с. 212—223.

критика и издателя, вызвало раздражение у Гоголя. Видимо, разговоры в марте были напряженными и что-то Гоголь из замечаний Пушкина не принял, не учел в последней редакции (в корректуре). Во всяком случае, факты свидетельствуют, что Пушкин принужден был в третьем номере журнала выступить с анонимной статьей, в которой корректировал концепцию Гоголя. Более того, Пушкин написал примечание к этой статье от собственного имени — издателя Пушкина: «С удовольствием помещая здесь письмо г. А. Б., нахожусь в необходимости дать моим читателям некоторые объяснения. Статья «О движении журнальной литературы» напечатана в моем журнале, но из сего еще не следует, чтобы все мнения, в ней выраженные с такою юношескою живостию и прямотою, были совершенно сходны с моими собственными. Во всяком случае, она не есть и не могла быть программой „Современника“».

Заявление решительное, хотя и сопровождается комплиментами в адрес автора критической статьи, т. е. Гоголя. Напечатано это примечание в третьем номере. Гоголь уже был давно за границей. Но письмо А. Б. не случайно помечено числом 23 апреля 1836 года. К этому времени Пушкин уже знал о грозной реакции журналистов и критиков, задетых в статье Гоголя. Тогда он и задумал статью за подписью А. Б., а значит, соответственно, и примечание издателя к ней. Что-то похожее говорил Пушкин Гоголю в это время. Гоголь не мог не возмущаться, что издатель «Современника» отказывался видеть в его статье программу журнала. Самолюбие Гоголя, к этому времени автора нашумевшей комедии «Ревизор», было ущемлено.

К сожалению, расхождения Гоголя с Пушкиным не ограничились разным пониманием задач критики, изложенных Гоголем в статье «О движении журнальной литературы...». Где-то в марте Пушкин высказал свое несогласие с некоторыми утверждениями Гоголя в его новых статьях — «Москва и Петербург» и «Петербургская сцена в 1835-36 г.». А, пожалуй, раньше всего возникли напряженные отношения в связи с публикацией Пушкиным рецензии на второе издание «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

Выяснением взаимоотношений Гоголя и Пушкина в «Современнике» на материале, практически совсем не разработанном, не привлекавшем внимание исследователей, я и хотел бы остановиться.

Итак, начну с объяснения ситуации, возникшей в связи с публикацией Пушкиным в первом номере «Современника» рецензии на второе издание гоголевских «Вечеров...». В главе третьей я уже говорил об этой рецензии-статье. Сейчас обращаю внимание на некоторые другие важные аспекты этой статьи, которые в известной мере обусловили отношение Гоголя к Пушкину.

Начинается статья с высокой оценки украинских повестей Гоголя. «Читатели наши конечно помнят впечатление, произведенное над ними появлением «Вечеров на хуторе»: все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего, этим свежим картинам малороссийской природы, этой веселости, простодушной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставила нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!»

В этой характеристике «Вечеров...», как видим, не только воспоминание и повторение прошлой похвалы. Здесь сформулированы важные новые мысли: талант Гоголя отличают веселость, простодушие и вместе лукавость, а именно в этом и проявляются национальные истоки, национальные традиции его дарования — отсюда сопоставление Гоголя с Фонвизиным. Соотнесение творчества Гоголя с творчеством Фонвизина практически означало объявление автора «Вечеров...» истинно русским писателем. Вспомним, как в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин определил «отличительную черту в наших нравах» — «веселое лукавство ума». Веселость и лукавство Пушкин подчеркивал и в даровании Гоголя. Веселость и остроумие Фонвизина объяснялись не только писательской индивидуальностью, но и национальным характером писателя, потому Фонвизин и был объявлен Пушкиным писателем «русским из перерусских».

Следующие строки статьи-рецензии содержали впервые высказываемые критические замечания автору «Вечеров...». «Мы так были благодарны молодому автору, что охотно простили ему неровность и неправильность его слога, бессвязность и неправдоподобие некоторых рассказов, предоставляя ему недостатки на пожизну критики». Нельзя не обратить внимание на стиль этого отрывка — он отчетливо выявляет характер отношений Пушкина к Гоголю, отношение старшего авторитета, учителя, к младшему коллеге, ученику. Пушкин считает себя вправе (без желания обидеть рецензируемого ав-

тора), полагает возможным говорить о любимом им писателе искренне, откровенно. Это право подчеркивается личным отношением Пушкина к Гоголю. Мы, пишет Пушкин, в свое время поддержали молодого писателя, не обратив внимание на серьезные недостатки его повестей, потому что верили в талант писателя. «Автор оправдал таковое снисхождение. Он с тех пор непрестанно развивался и совершенствовался».

В статье выдвигается и обосновывается идея развития таланта Гоголя. Это развитие связано со вступлением на реалистический путь, но в этом развитии есть разные тенденции, и долг Пушкина подчеркнуть наиболее важное, плодотворное в творчестве Гоголя, чтобы именно по этому плодотворному пути он и шел дальше. Свою мысль Пушкин иллюстрирует или ссылкой на то, что ему представляется победой Гоголя, или замалчиванием тех произведений, которые кажутся ему отступлением от реалистических позиций молодого писателя.

Доказательством развития Гоголя, по Пушкину, служат некоторые повести сборников «Арабески» и «Миргорода». «Он издал «Арабески», где находится его «Невский проспект», самое полное из его произведений. Вслед за тем явился «Миргород», где с жадностью все прочли и «Старосветских помещиков», эту шутивную и трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления, и «Тараса Бульбу», коего начало достойно Вальтер Скотта». Кончалась статья оптимистическим выводом: «Г-н Гоголь идет еще вперед. Желаем и надеемся иметь часто случай говорить о нем в нашем журнале».

Несомненно, что статья Пушкина, утверждавшая мысль о развитии таланта Гоголя, сопровождавшаяся комплиментами и обещаниями издателя журнала писать и дальше о творчестве Гоголя, и в частности о его комедии «Ревизор», не была воспринята Гоголем однозначно, как похвала его творчеству. Похвала была, не понять и не увидеть ее Гоголь не мог, но она носила избирательный характер — что-то Пушкин оценивал высоко, что-то замалчивал, о чем-то говорил туманно, намеками, рассчитанными только на Гоголя. Понимал ли их Гоголь? Судя по всем последующим событиям, можно сказать — понимал и по-разному оценивал.

Начнем с рассмотрения пушкинской оценки повести Гоголя «Тарас Бульба». Эта оценка современной наукой рассматривается как положительная — Пушкин похва-



лил повесть Гоголя, написанную в традиции историзма романов Вальтера Скотта. Так ли это на самом деле? Внимательно всмотримся в эту фразу Пушкина: «Начало достойно Вальтер Скотта». Как ее понимать? Пушкин одобряет Гоголя за то, что он следует вслед за Вальтером Скоттом? Но тогда почему он формулирует свою мысль довольно странно — «начало достойно Вальтер Скотта»? А продолжение повести? А вся повесть написана тоже в духе Вальтера Скотта или нет? Многие (но не все) исследователи полагают, что формула Пушкина есть одобрение Гоголя за то, что он следует по пути, проложенному Вальтером Скоттом.

Мне представляется подобное толкование несправедливым. Пушкин всегда точен: если он говорит «начало» — значит, он имеет в виду именно первые страницы повести Гоголя. Это легко проверить. Посмотрим на это «начало» и увидим, что Гоголь точен в обозначении времени, исторически точен в описании быта казаков, обстановки дома Тараса Бульбы: «Всё в светлице было убрано во вкусе того времени», а время это касалось XVI века... Всё было чисто, вымазано глиною. Вся стена была убрана саблями и ружьями. Окна в светлице были маленькие, с круглыми матовыми стеклами, какие встречаются ныне только в старинных церквях. На полках, занимавших углы комнаты и сделанных угольниками, стояли глиняные кувшины, синие и зеленые фляжки, серебряные кубки, позолоченные чарки венецианской, турецкой и черкесской работы, зашедшие в светлицу Бульбы различными путями через третьи и четвертые руки, что было очень обыкновенно в эти удалые времена».

В дальнейшем повествовании ничего вальтер-скоттовского в повести «Тарас Бульба» не было. И не было прежде всего историзма! Гоголь вольно использовал факты истории Украины и XV, и XVI, и XVII веков, не следовал исторической истине в изображении времени, быта, обрисовки характеров, в раскрытии типа сознания людей определенной эпохи. Для Пушкина, прочно стоявшего на позициях историзма, автора «Истории Пугачева» и только что, в 1836 году, законченного исторического романа «Капитанская дочка», эти принципы гоголевского повествования были неприемлемы.

Некоторые исследователи пришли к тому же выводу. Так, Г. А. Гуковский писал: «Было бы весьма наивно рассматривать «Тараса Бульбу» как историческую по-

весть в духе, например, Вальтера Скотта или в духе «Капитанской дочки», т. е. как произведение, имеющее в виду раскрыть и показать подлинную, документированную картину исторического бытия людей данной определенной эпохи».<sup>1</sup>

И это закономерно, поскольку Гоголь при написании повести опирался на народные песни, думы, именно они раскрывали самосознание народа. Е. Н. Купреянова подчеркивает этот песенный историзм Гоголя. Она приводит известные строки Гоголя из письма М. А. Максимовичу (ноябрь 1833 г.): «Моя радость, жизнь моя! песни! как я вас люблю! Что все чертвые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями... Вы не можете себе представить, как мне помогают в истории песни. Даже не исторические, даже похабные: они все дают по новой черте в мою историю, все разоблачают яснее и яснее, увы, прошедшую жизнь и, увы, прошедших людей...»

Е. Н. Купреянова так комментирует данные строки: «В этом признании — ключ к историзму Гоголя». И поясняет свою мысль: «Национальный колорит романов Вальтера Скотта — это открытый им способ «одомашнивания» истории, проникновения в ее «кухню», скрытую от глаз внешней помпезностью известных исторических событий и деятелей. Отсюда и точная историческая прикреплённость сюжетов романистики Вальтера Скотта к тем или иным конкретным событиям национальной истории. В «Тарасе Бульбе» такой прикреплённости исторического сюжета нет. В нем отражены обстоятельства многих действительных событий малороссийской истории XV—XVI вв. Художественная контаминация отвлечённых от этих событий отдельных штрихов и эпизодов не претендует на достоверное изображение какого-либо конкретного события, но даёт обобщённый образ национального самосознания и патриотического деяния народа в пору яркого средневекового проявления его духовных сил и возможностей».<sup>2</sup>

Гоголь не мог не заметить своего расхождения с Пушкиным, но он отстаивал свою эстетическую позицию. Отлично понял Гоголь и смысл пушкинской фразы о начале повести в духе Вальтера Скотта. Это доказывает тем, что он отреагировал на замечание Пушкина

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 125.

<sup>2</sup> История русской литературы в четырех томах, т. 2, с. 547, 545.

и во второй редакции повести им были сняты все вальтер-скоттовские конкретно-исторические детали. Гоголь переделал начало «Тараса Бульбы» и привел в полное соответствие описание быта со всем стилем повести, преодолел свою непоследовательность, тонко замеченную Пушкиным. В новой редакции приведенный выше отрывок выглядел уже иначе.

«Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях да в народных думах, уже не поющих более на Украине бородатыми старцами-слепцами, в сопровождении тихого треньканья бандуры и в виду обступившего народа; во вкусе того бранного, трудного времени, когда начались разыгрываться схватки и битвы на Украине за унию. Всё было чисто, вымазано цветной глиною».

В новом тексте убрано указание на точное историческое время действия — XVI век, подчеркнут иной — песенный — источник сведений о быте.

Вернемся к статье Пушкина. Ее автор не ограничился только намеком на непоследовательность Гоголя в раскрытии исторической своей концепции, — повесть не раскрывала социальных противоречий в среде казачества. Это огорчало Пушкина. Но высказать печатно свое недовольство он не хотел, недопустимо было вести полемику с единомышленником. А расхождение было столь серьезным, что и замалчивать его было нельзя. Пушкин решил преподать Гоголю предметный урок, понятный только ему.

Описывая борьбу казачества за национальную независимость, Гоголь совершенно обошел социальную проблему. В пору написания «Тараса Бульбы», как уже говорилось, Гоголь, усвоивший пушкинскую народность, рассматривал ее расчлененно: писатель смотрит на явления жизни или глазами народа, или глазами национальной стихии. В «Тарасе Бульбе» Гоголь на героические события казачества смотрел через призму народных песен и дум, а в них не был отражен социальный аспект жизни. Обошел его и Гоголь.

В реальной же действительности того времени социальная проблема была наиважнейшей. С одной стороны, поляки не только надругались над православной церковью, — польские паны установили жесточайший режим угнетения. Доведенный до крайности бедный селянин восставал, а с восставшими беспощадно расправлялись поработители.

Не только польские паны, но и украинское шляхетство порабощало народ. Казачество не было единым. Гоголь же вслед за песнями героизировал и идеализировал казачество. В повести он подчеркивал, что на борьбу поднялась «вся нация», она «мстила» «за оскорбленные права свои, за униженную религию свою», что «это было дело общее».

Исторические источники, которыми пользовался Гоголь, были отлично известны Пушкину. Он сам в начале 1830-х годов собирался писать историю Украины. Источники эти содержали прямые свидетельства о социальном характере борьбы. Особенно подробно об этом рассказывалось в рукописном сочинении «История руссов», приписывавшемся тогда архиепископу Георгию Конисскому. Пушкин владел этой редкой рукописью. Ею пользовался при написании «Тараса Бульбы» и Гоголь. Где он брал эту рукопись — неизвестно. Вполне вероятно, что у Пушкина.

Так вот, после статьи о Гоголе Пушкин печатает в том же первом номере «Современника» свое новое произведение, в котором дает оценку «Истории руссов», а главное, знакомит читателя с тщательно и умно подобранными отрывками из сочинения Конисского. Начинает Пушкин с утверждения тезиса, что только подлинная история народа может помочь выяснению его истинных требований: «Конисский, справедливо полагая, что одна только история народа может объяснить истинные требования оно́го, принялся за свой важный труд и совершил его с удивительным успехом».

Какие же отрывки публикует Пушкин? Те, в которых подчеркиваются социальный смысл польского владычества, социальное расслоение в украинском шляхетстве, напряжение борьбы за свободу и страшные расправы с бунтующим народом. То, что опустил Гоголь, напомнил Пушкин, он как бы дополнял Гоголя — в этом и состоял предметный урок Пушкина. Так восстанавливалась истина.

Для иллюстрации приведу несколько отрывков: «По истреблении гетмана Наливайки таким неслыханным варварством, вышел от сейму, или от вельмож, им управлявших таков же варварский приговор и на весь народ русской. В нем объявлен он отступным, вероломным и бунтливым и осужден в рабство, преследование и всемерное гонение».

В городах и урвах хозяйничали польские помещики

и администраторы, «им дана власть всё то делать народу русскому, что сами захотят и придумают, а они исполняли сей наказ с лихвою и что только замыслить может своевольное, надменное и пьяное человечество... Они, почитая и называя народ невольниками, или ясыром польским, все его имение признавали своим».

Но не только захватчики угнетали народ, не только польские паны обращались с русскими как помещики со своими крепостными, вместе с ними заодно действовали украинские дворяне, чиновники: «Страдание и отчаяние народа увеличилось новым приключением, сделавшим еще замечательную в сей земле эпоху. Чиновное шляхетство малороссийское, бывшее в воинских и земских должностях, не стерпя гонений от поляков и не могли перенести лишения мест своих, а паче потеряния ранговых и нажитых имений, отложилось от народа своего и разными происками, посулами и дарами закупило значнейших урядников римских, сладило и задружило с ними... Впоследствии сие шляхетство, соединяясь с польским шляхетством свойством, сродством и другими обязанностями, отрекалось и от самой породы русской...»

В ряде других эпизодов, отображенных Пушкиным, рассказывалось о жестоких казнях тех, кто восставал против своих угнетателей. Конисский подробно описывал эти изуверские казни и «первые в мире в своем роде и неслыханные в человечестве по лютости своей и коварству». Потерпевших поражение бунтовщиков колесовали, ломали руки и ноги живым, «тянули с них по колесу жили, пока они не скончались». Угнетатели и после смерти бунтовщиков продолжали свое изуверство — они отрубали части тела у казненных — «головы, руки и ноги» и «развозили их по всей Малороссии», и эти части тела были «развешаны на сваях по городам».

При этом Пушкин выбирал из сочинения Конисского такие факты, в частности факты жестоких расправ с непокорными, которые бы напоминали русскому читателю (а значит, и Гоголю) подобные расправы русского правительства и русского дворянства с «бунтливым» русским народом, поднявшим в XVIII веке восстание под руководством Пугачева. В «Истории Пугачевского бунта» Пушкин подробно рассказал об этих диких расправах и казнях.

«Пугачев и Перфильев приговорены были к четвертованию». После того как Пугачеву отрубили голову, «у трупа отрезали руки и ноги, палачи разнесли по

четырем углам эшафота, голову показали уже потом и воткнули на высокий кол». Так же поступили и с Перфильевым. После казни «отрубленные члены четвертованных мятежников были разнесены по московским заставам».

Своими произведениями Пушкин утверждал закономерность социального протеста. Данная позиция Пушкина не была приемлема для Гоголя. Так неминуемо должны были именно в 1836 году возникнуть сложно-противоречивые отношения между Гоголем и Пушкиным.

Расхождение с Гоголем по социальному вопросу обусловило решение Пушкина напомнить автору исторической повести о том, что достоверно рассказал об этой эпохе беспристрастный историк. Расхождение именно в повести «Тарас Бульба» проявилось наиболее отчетливо, поскольку Гоголь сознательно стремился обойти стороной, не заметить, не обозначить даже социальных противоречий между угнетателями и угнетенными, которые неизбежно ведут к протесту, к борьбе угнетенных за свою свободу. Идея протеста, насильственного изменения существующего несправедливого общества была чужда Гоголю. Но именно историческая эпоха, изображенная в повести «Тарас Бульба», изобиловала многочисленными фактами социально обоснованной борьбы угнетенных со своими угнетателями. Замалчивая ее, Гоголь наиболее обнаженно выявлял свою идейную позицию. Вот почему Пушкин хотя и в деликатной форме, но прокорректировал повесть Гоголя.

Печатанию Пушкиным извлечений из сочинения Конисского предшествовали разговоры двух писателей. Поводом для разговора, видимо, стала статья-рецензия Пушкина. У Гоголя были (не могли не быть!) вопросы к Пушкину. Пушкин высказывал свою позицию, которую не мог принять Гоголь. Какие были разговоры Гоголя с Пушкиным о повести «Тарас Бульба» — мы не знаем. Как реагировал Гоголь на публикацию Пушкиным отрывков из сочинения Конисского — нам также ничего не известно. Но тем большего внимания заслуживает факт внесения в повесть «Тарас Бульба» (во вторую ее редакцию 1841 года) мотива социального расслоения в казачестве. Нам неизвестна субъективная сторона этого обстоятельства, но объективная бесспорна: Пушкин не принял идеализации казачества, обратил внимание Гоголя на материалы достоверного источника,

подчеркнув, как важен был социальный вопрос в то время. И Гоголь хотя и запоздало, но все же внес это исправление: в тексте написанной заново знаменитой речи Тараса о товариществе появились следующие программно новые фразы:

«Знаю, подло завелось теперь на земле нашей; думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребках запечатанные меды их. Перенимают чорт знает какие бусурманские обычаи; гнушаются языком своим; свой с своим не хочет говорить; свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке. Милость чужого короля, да и не короля, а поскудная милость польского магната, который желтым чоботом бьет их в морду, дороже для них всякого братства».

Появление во второй редакции «Тараса Бульбы» мотива социального раскола в казачестве, признание, хотя бы только в речи Тараса, существования крепостников в среде казаков, торгующих людьми, как скотом, знаменательно. Ясно, что Гоголь учел критику Пушкина, но остался при этом верен своим убеждениям. Конституируя объективный факт — существование крепостничества «на земле нашей», Гоголь тут же объясняет его происхождение — это заимствованный, чуждый России «бусурманский обычай». Оттого так и крепка вера писателя в «братство» русских людей, в существование даже у самых испорченных крепостников «русского чувства», которое проснется в них и нравственно воскресит их.

Речь Тараса завершается изложением гоголевских представлений о путях искоренения и «бусурманского обычая» и возрождения впавших в подлость русских людей. «Но у последнего подлюки, каков он ни есть, хоть весь извалялся он в саже и поклонничестве, есть и у того, братцы, крупца русского чувства. И проснется оно когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлую жизнь свою, готовый муками искупить позорное дело».

Вера Гоголя в спасительность «крупцы русского чувства» была чужда Пушкину. В годы дружеских отношений двух писателей Гоголь не раскрывал своих взглядов с такой откровенностью, как это делал после смерти учителя. Но Пушкин понимал и угадывал проявление этих убеждений в художественных произведениях Гоголя, тревожился и деликатно старался нейтра-

лизовать их. Совместная работа в «Современнике» породила все время столкновения по принципиальным вопросам между издателем и Гоголем-критиком прежде всего. Наиболее трудным было прохождение двух статей Гоголя — «Петербург и Москва» и «Петербургская сцена в 1835-36 г.». Расхождения редактора и критика обозначились по важному вопросу. К сожалению, с этой точки зрения статьи не изучались. Именно к ним я и хочу привлечь внимание читателя. Противоречия возникли накануне премьеры «Ревизора». Это обстоятельство должно учитывать и для понимания причин возникновения обиды Гоголя на Пушкина после премьеры комедии.

### 3

Первая статья — «Петербург и Москва» — была написана быстро и уже 10 марта прошла цензуру. Вторая — «Петербургская сцена в 1835-36 г.» — завершена в апреле. Обе статьи читает Пушкин и, видимо, делает серьезные замечания, которые Гоголь не принимает. Во всяком случае, заказанные статьи не печатаются в «Современнике», Гоголь забирает их из журнала, а 6 июня увозит за границу. Видимо, к концу 1836 года Гоголь завершает переработку увезенных статей, в итоге которой из двух он делает одну и называет ее «Петербургские записки 1836 года». Многое из готовых статей Гоголь убирает, вписывает новые пассажи, а главное, уточняет, отшлифовывает некоторые принципиальные формулировки, касающиеся положения в русском театре.

В переработанном виде статья была напечатана уже после смерти Пушкина, в шестом номере «Современника» за 1837 год. Такова внешняя история «Петербургских записок...». Что остается невыясненным, но важным? Почему Пушкин не напечатал заказанные статьи, из которых одна даже прошла цензуру? Мы ведь точно знаем, что Пушкин читал эти статьи, — значит, он потребовал каких-то исправлений, а Гоголь на них не согласился?

Объективные факты свидетельствуют, что при рассмотрении редактором статей Гоголя возникали вопросы и разногласия. Пушкин твердо отстаивал свою позицию. К сожалению, мы не можем документировать подобные разговоры, восстановить их содержание и характер, хотя из всей реальной редакционной ситуации ясно, что разговоры происходили и что у Пушкина было достаточно



причин для недовольства теми или иными суждениями Гоголя.

Тем дороже нам те немногие дошедшие до нас свидетельства людей, хорошо знавших Гоголя и слышавших от самого Гоголя о своих разговорах с Пушкиным. Сошлюсь прежде всего на воспоминания П. В. Анненкова. Он отмечал сложность восприятия Гоголя Пушкиным. С одной стороны, по его словам, Пушкин «с замечательной верностью» постигал «серьезную сторону в таланте Гоголя». «С другой стороны (и это весьма важно для большего пояснения самой личности нашего поэта), он не мог быть вполне доволен всем содержанием Гоголя в эту эпоху его развития. От зоркости пушкинского взгляда не могли укрыться и резкое по временам изложение мысли, и еще жесткое проявление силы, не покоренной искусством. И та и другая часто еще у Гоголя вырывались наружу помимо эстетических условий, ограничивающих и умеряющих их. Притом же Гоголь не обладал тогда и необходимою многосторонностию взгляда. Ему недоставало еще значительного количества материалов развитой образованности, а Пушкин признавал высокую образованность, как известно, первым, существенным качеством всякого истинного писателя в России».

Отсюда, по словам П. В. Анненкова, «и причина некоторых недоразумений...». И далее мемуарист приводит один пример подобных недоразумений: «Пишущий эти строки сам слышал от Гоголя о том, как рассердился на него Пушкин за легкомысленный приговор Мольеру». Обращу внимание на драгоценное признание самого Гоголя, как проходили его разговоры с Пушкиным, когда последний «сердился» и выговаривал Гоголю свое недовольство его ошибочными суждениями. Речь идет в данном конкретном случае о недовольстве Пушкина одним суждением Гоголя в статье «Петербургская сцена...». Вот как П. В. Анненков передает слова Гоголя:

«Пушкин, — говорил Гоголь, — дал мне порядочный выговор и крепко побранил за Мольера. Я сказал, что интрига у него (Мольера. — Г. М.) почти одинакова и пружины схожи между собой. Тут он меня поймал и объяснил, что писатель, как Мольер, надобности не имеет в пружинах и интригах, что в великих писателях нечего смотреть на форму и что, куда бы он ни положил добро свое, — бери его, а не ломайся».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для биографии, с. 331, 332.

на: Свидетельство Гоголя документирует факт чтения Пушкиным его статьи, существование расхождений между редактором и автором (Гоголь назвал одно), категоричность тона, которым Пушкин выговаривал свое требование исправлений. Мы знаем и большее: Гоголь послушался Пушкина и свое рассуждение о Мольере снял, заменив его в статье «Петербургские записки» другим, приемлемым для Пушкина.

Сравним два варианта рассуждений о Мольере. Вариант первый: «Сам Мольер, талант истинный, талант, который, явившись в нынешнее время, изгнал бы нынешнюю бродящую беззаконную драму, — сам Мольер на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежат к его веку... Он... сюжет составлял сам по плану Теренция и давал разыгрывать его лицам, имевшим странности и причуды его века. Это не имело уже послеживости для зрителей, могло только нравиться приятелям...».

Вариант второй, исправленный: «О Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их...» Подобный характер исправлений с наглядностью убеждает, что Гоголь и доверял Пушкину, и с уважением относился к его требованиям, и считался с ними.

Было ли замечание о Мольере единственным в этой статье? Вряд ли. Ведь исправление рассуждения о Мольере потребовало бы не больше часа-двух. Значит, были и другие замечания, другие несогласия редактора с мнением критика, требовавшие уже серьезной работы. А вполне возможно, что требование Пушкина что-то исключить из статьи встретило решительное сопротивление Гоголя, и он забрал статьи из журнала и увез их за границу. Можно предположить, что Пушкин высказал желание сделать из двух статей одну, чтобы не было ненужных повторений.<sup>1</sup> Выполнить это требование было не очень легко, на это требовалось время.

Но сравнение текста статьи «Петербургская сцена в 1835-36 г.» с его последней редакцией в статье «Петер-

---

<sup>1</sup> Подобное предположение высказано и Н. Н. Петруниной. См.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI, с. 217.

бургские записки» позволяет увидеть не только исправление рассуждений о Мольере, но и другие поправки, которые носили для Гоголя принципиальный характер. Прежде всего должно говорить не столько об исправлении, сколько об исключении важного для Гоголя и неприемлемого для Пушкина текста.

Что я имею в виду? В статье «Петербургская сцена...», которую читал Пушкин, в важном месте, после бескомпромиссной критики современного театра и драматического репертуара, Гоголь излагает программу создания реалистического театра, формулирует, что нужно театру, чтобы он отвечал высоким общественным требованиям. В чем беда русского театра? — спрашивает Гоголь и отвечает: в том, что нет национального русского репертуара, нет в пьесах русского конфликта, нет русских характеров. Гоголь писал:

«Кого играют наши актеры? Каких-то нехристей, людей не французов, не немцев, но бог знает кого, каких-то взбалмошных людей, иначе и трудно назвать героев мелодрамы, не имеющих решительно никакой точно определенной страсти, а тем более видной физиогномии. Не странно ли: тогда как мы больше всего говорим теперь о естественности, нам как нарочно подносят под нос верх уродливости.

Русского мы просим! Своего давайте нам! Что нам французы и весь заморский люд, разве мало у нас нашего народа? Русских характеров! Своих характеров. Давайте нас самих».

Вне всяких сомнений, это рассуждение Гоголя было для Пушкина близко и дорого. Он его мог только приветствовать на страницах своего журнала. Подобное требование выражало убеждения обоих писателей. Но Гоголь этим не удовлетворился и продолжал перечень того, что нужно русскому театру, включил в статью дорогую ему, Гоголю, но не Пушкину, мысль о создании характера русского человека, исполненного любви к монарху, о правительстве, «изливающим на нас благо». Вот как продолжал Гоголь свою мысль:

«Давайте нам наших плутов, которые тихомолком употребляют в зло благо, изливаемое на нас правительством нашим, которые превратно толкуют наши законы, которые под личиною кротости под рукою делают делишки не совсем кроткие. Изобразите нам нашего честного, прямого человека, который среди несправедливостей, ему наносимых, среди потерь и трат, чинимых ему

тайком, и остается непоколебим в своих положениях без ропота на безвинное правительство и исполнен той же русской безграничной любви к царю своему, для которого бы он и жизнь, и дом, и последнее, и каплю благородной крови готов принести, как незначущую жертву».

Но и требованием к драматургам изобразить «честного, прямого человека», «исполненного русской безграничной любви к царю», Гоголь не ограничился. Накануне премьеры «Ревизора» ему хотелось хоть раз откровенно высказать свой идеал. Ему, обличившему целый сонм провинциальных чиновников-мошенников, нестерпимо хотелось публично заявить, что он преисполнен веры в монарха, что он считает нужным изобразить «честного, прямого человека», который в любых испытаниях сохраняет характерно русскую «безграничную любовь к царю». В этом рассуждении выплеснулось наружу то, что давно волновало Гоголя. Ему казалось, что накануне премьеры «Ревизора» он должен, обязан сформулировать свое credo. Обличитель Гоголь верит в «русскую стихию», в извечно доброе начало русского характера.

При этом Гоголь был убежден, что Пушкин пропустит его статью с откровенным изложением своих верований. В самом деле, ведь он уже высказал свои взгляды в статье «О преподавании всеобщей истории», напечатанной в сборнике «Арабески». Вот как там определяет Гоголь цель своего преподавания истории: «Цель моя — образовать сердца юных слушателей той основательной опытностью, которую разворачивает история, понимаемая в ее истинном величии; сделать их твердыми, мужественными в своих правилах, чтобы никакой легкомысленный фанатик и никакое минутное волнение не могло поколебать их; сделать их кроткими, покорными, благородными, необходимыми и нужными сподвижниками великого государя, чтоб ни в счастье, ни в несчастье не изменили они своему долгу, своей вере, своей благородной чести и своей клятве — быть верным отечеству и государю».

Так открыто Гоголь провозглашал смысл своего преподавания истории. Но та же цель, казалось ему, должна быть и у писателя. В статье «Петербургская сцена в 1835-36 г.» он и пытался указать на нее русским драматургам.

Все это было чуждо Пушкину — автору «Бориса Го-

дунова», «Медного всадника», «Истории Пугачева», «Кирджали», «Песен западных славян», «Капитанской дочке». Гоголь не советовался с ним, печатать или не печатать статью в «Арабесках» о преподавании истории. Правда, статья носила официальный характер: хлопота о назначении на кафедру всеобщей истории в Киевском университете, Гоголь написал для представления министру Уварову записку как программу будущего курса. Об этом знал Пушкин. Он хлопотал за Гоголя, но, спрашивается, зачем было публиковать эту записку в литературном сборнике? Этому шагу Пушкин одобрить не мог. Вот, между прочим, и еще одна причина, объясняющая нежелание Пушкина писать о сборнике «Арабески».

Но когда Гоголь изложил подобные же взгляды в статье для «Современника» как программу развития драматургии, Пушкин не мог промолчать, не мог принять эту статью. Если были беседы с Гоголем, в которых обсуждались частные вопросы — например, суждения о Мольере, — то в данном случае, несомненно, был серьезный и принципиальный разговор. Пушкин был и суровым и непреклонным — он не только отказывался печатать статью в представленном виде, но объяснял Гоголю ошибочность его позиции, убеждал, как желание изображать подобных русских деятелей чуждо правде искусства, ибо нет таких «честных» служащих царю, готовых отдать за него жизнь, что смирение и покорность не являются высшей добродетелью русского национального характера... Все это, конечно, предположения. Мы не знаем содержания разговора. Ясно, что Гоголь настаивал на публикации своей статьи в представленном виде, а Пушкин возражал в духе своих убеждений. Но мы знаем результат этого важного и сложного разговора — Гоголь забрал статью из журнала и увез, но... все же впоследствии убрал свое рассуждение. Убрал, видимо, не столько потому, что *послушался* Пушкина, сколько *прислушался* к его доводам. Но то, что редактор не пропустил рассуждения Гоголя, которые были ему нужны именно накануне премьеры своей сатирической комедии, породило обиду Гоголя на Пушкина.

За границей Гоголь, немного успокоившись после огорчений, доставленных премьерой «Ревизора» и толками, которые вызвала в обществе комедия, принялся за исправление статьи. Вспоминая упреки Пушкина, тщательно взвешивая каждое его слово, Гоголь сделал

из двух статей одну, добившись ее целостности, убрал вызвавшие возражение редактора рассуждения о необходимости изображать на сцене «прямого и честного русского человека», готового отдать жизнь за царя. Более четко сформулировал он требование к театру: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудачков! На сцену их, на смех всем! Смех — великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виноватый, как связанный заяц...»

История переработки статьи «Петербургская сцена в 1835-36 г.» не только убедительно свидетельствует о наличии противоречий между Гоголем и Пушкиным в начале 1836 года, но и раскрывает характер их расхождений. Эпизод столкновения редактора и критика в «Современнике» как-то проясняет ситуацию, определившую сложность отношений двух писателей после премьеры «Ревизора». Вот почему необходимо тщательно рассмотреть эту ситуацию.

#### 4

19 апреля 1836 года состоялась премьера «Ревизора». Измученный репетициями, недовольный игрой артистов, особенно исполнителем роли Хлестакова, Гоголь, объятый тревогой, сидел в зале театра, сопровождаемый друзьями — Жуковским и Вяземским. На первое представление пришло много литераторов и среди них П. В. Анненков, И. А. Крылов, обычно не посещавший спектаклей в императорском театре. Но господствовала в театре избранная столичная публика. На премьеру прибыл Николай I с наследником. «На спектакле государь был в эполетах, партер был ослепителен, весь в звездах и других орденах».<sup>1</sup>

По свидетельству ряда современников, император был доволен спектаклем, «хохотал от всей души», аплодировал, а внимательно следившая за ним высокопоставленная, чиновная публика следовала высокому примеру. Актеры-исполнители получили подарки от двора.

Но Гоголь был удручен и расстроен и традиционнопешлой, водевильной исполнительской манерой роли Хлестакова, и реакцией публики. Он необыкновенно до-

---

<sup>1</sup> Смирнова-Россет А. О. Автобиография. М., 1931, с. 331.

рожил мнением публики, именно оно, а не отзывы при- сяжных критиков, по убеждению Гоголя, позволяет ви- сателю точно узнать, правильно ли понимается его про- изведение. Присутствовавший на премьере П. В. Аннен- ков записал подробно, как воспринимал Гоголь реакцию публики, меняющуюся от одного акта к другому.

«Гоголь протрадал весь этот вечер. Мне, свидетелю этого первого представления, позволено будет сказать, что изображала сама зала театра в продолжение четы- рех часов замечательнейшего спектакля, когда-либо им виденного. Уже после первого акта недоумение было на- писано на всех лицах (публика была избранная в пол- ном смысле слова), словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоуме- ние это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, большинство зрителей, выбитое из всех театраль- ных ожиданий и привычек, остановилось на этом пред- положении с неколебимой решимостью. Однако же в этом фарсе были черты и явления, исполненные такой жизненной истины, что раза два, особенно в местах, наи- менее противоречащих тому понятию о комедии вообще, которое сложилось в большинстве зрителей, раздавался общий смех. Совсем другое произошло в четвертом акте: смех, по временам, еще перелетал из конца залы в дру- гой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же и про- падавший; аплодисментов почти совсем не было; зато напряженное внимание, судорожное, усиленное следо- вание за всеми оттенками пьесы, иногда мертвая ти- шина показывали, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей. По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во всеобщее негодование, которое довершено было пятым актом. Многие вызывали автора потом за то, что на- писал комедию; другие за то, что виден талант в неко- торых сценах, простая публика — за то, что смеялась, но общий голос, слышавшийся по всем сторонам избран- ной публики, был: „Это — невозможность, клевета и фарс”».

По окончании спектакля Гоголь явился к Н. Я. Про- коповичу в раздраженном состоянии духа. Хозяин взду- мал поднести ему экземпляр «Ревизора», только что вы- шедший из печати, со словами: «Полюбуйтесь на сынку». «Гоголь швырнул экземпляр на пол, подошел к столу и, опираясь на него, проговорил задумчиво: „Господи боже!

Ну, если бы один, два ругали, ну и бог с ними, а то все, все..."»<sup>1</sup>

Реакция публики на премьере, отклики и мнения о пьесе после спектакля были не просто неприятными впечатлениями — 19 апреля стало рубежом в идейной и творческой жизни Гоголя. Писателя безумно тревожило не то, что были резко отрицательные и даже откровенно грубо ругательные отзывы о комедии, не менее болезненно он воспринимал и похвалы: страдания и тревогу равно вызывали все отзывы, потому что и ругавшие, и хвалившие не понимали, по убеждению Гоголя, его комедии, ее высокого содержания.

Впервые Гоголь-художник остро и почти трагически осознал, что, несмотря на все его усилия, дорогой ему и главный замысел, любимая мысль произведения не увидены, не поняты, не восприняты ни зрителями, ни читателями. Неотступная идея мучила автора «Ревизора»: как же так могло произойти? Почему цель комедии, во имя которой он так вдохновенно и напряженно работал, никем не воспринята? Именно решая этот, ставший для Гоголя самым главным, вопрос, родился замысел дополнить «Ревизора» двумя другими произведениями. Первое из них было озаглавлено: «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору». Второе еще более связано с премьерой «Ревизора»: «Театральный разъезд после представления новой комедии». Оба произведения были задуманы и начали писаться сразу после премьеры «Ревизора». Но работа затянулась, неожиданные обстоятельства помешали ее закончить, и начатые произведения Гоголь увез за границу. Завершены они были уже в другую эпоху — в 1841 и 1842 годах, но завершены, а не брошены — так они были нужны Гоголю.

Оба эти произведения и должны были сломать барьер непонимания «Ревизора». Анализ причин непонимания комедии привел Гоголя к следующим выводам: если его сатирическую комедию называют фарсом, скучным, лишенным общей идеи произведением, если объявляют автора клеветником, оболгавшим Россию, ее лучших людей и правительство, — значит, публика не поняла художественного своеобразия его комедии, поскольку

---

<sup>1</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983, с. 69.



она привыкла к ~~пустынным~~ комедиям-водевилям, где все держится на любовной интриге.

Если публика видит в сатирическом изображении чиновников клевету — значит, она не понимает особую эстетическую функцию гоголевской сатиры, его манеру и цель раскрытия поведения порочных людей. Но, главное, если автора «Ревизора» обвиняют в клевете на русскую жизнь, на правительство — значит, зрители и читатели ничего не поняли в финале комедии, в котором, как казалось Гоголю, ярко, наглядно и убедительно раскрывалась его любимая мысль, его сердечная вера в государя-императора как носителя идей справедливости.

Для объяснения истинного содержания «Ревизора» и решено было написать два новых произведения, которые бы в остропублицистической форме раскрыли публике идеалы автора нашумевшей комедии. Поскольку было принято решение сделать публицистические дополнения к художественному произведению, мы обязаны констатировать этот принципиально новый момент эволюции убеждений Гоголя. Наглядный пример — год назад изданный сборник «Арабески»: художественные, критические и публицистические произведения, собранные в нем, существовали самостоятельно, между ними не было внутренней связи, соединение их в рамках одной книги, в сущности, было чисто механическим.

После премьеры «Ревизора» Гоголь решил: чтобы добиться понимания художественного произведения, необходимо к комедии присоединить публицистическое разъяснение замысла автора, художественную систему укрепить публицистическим и логическим комментарием.

Я хотел бы подчеркнуть: появление этой тенденции обусловлено драмой, пережитой Гоголем 19 апреля 1836 года. В общественном факте истолкования комедии «Ревизор» в неугодном ее автору духе Гоголь усмотрел грозный сигнал: обнаруживалось трагическое противоречие — политический идеал при его художественном воплощении не оказывался убедительным. Система художественных, реалистически-типических образов опрокидывала насильственно привнесенную в комедию логическую просветительскую идею.

Как же строились те два дополнения к «Ревизору», которые он начал писать сразу после премьеры?

Начнем с «Отрывка из письма...». Для его понимания важно знать, к кому письмо обращено, когда оно писалось и почему в окончательной печатной редакции

это произведение стало «Отрывком из письма...». Из всех литераторов, к кому, единственному, захотелось Гоголю обратиться с письмом и поделиться своим горем, своим смятением после премьеры «Ревизора», был Пушкин. Об этом сообщил сам Гоголь в письме С. Т. Аксакову от 5 марта 1841 года. Данное обстоятельство чрезвычайно важно для понимания и позиции Гоголя, и темы письма. Но об этом подробнее будет сказано ниже.

Теперь о времени написания письма Пушкину. В опубликованном в 1841 году тексте «Отрывка из письма...» Гоголь поставил дату: «1836 г. Мая 25». Документальным подтверждением написания этого письма весной 1836 года, накануне отъезда Гоголя за границу, служит письмо Гоголя С. Т. Аксакову от 5 марта 1841 года, с которым и был прислан из Рима «Отрывок...». Письмо Аксакову содержит драгоценные сведения не только о времени и причинах написания письма к Пушкину, но и об отношениях Гоголя и Пушкина в канун его отъезда из России. К сожалению, история создания письма Гоголя к Пушкину не написана. Его даже не печатают в издании «Переписка А. С. Пушкина». В науке существует мнение Н. Тихонравова, поддержанное комментаторами академического Полного собрания сочинений Гоголя, В. В. Гиппиусом и В. Л. Комаровичем, которое сводится к тому, что Гоголь выступил в обоих письмах мистификатором. Вот мнение советских ученых: «Тихонравов, убедительно доказавший апокрифичность приведенного выше рассказа Гоголя (в письме Аксакову) о поводах и времени возникновения «Отрывка...», столь же убедительно отнес составление его к тем первым месяцам 1841 г. в Риме, когда вообще Гоголь был занят дополнениями к «Ревизору» в новом издании».

Несмотря на категоричность утверждений авторитетных ученых, согласиться с ними нельзя, прежде всего потому, что комментаторы совершенно не учитывают главного обстоятельства, которое обусловило написание письма Пушкину: сложных, более того — драматических отношений Гоголя к Пушкину в период от дня премьеры «Ревизора» до дня отъезда за границу. Далее, не учитывается, что письмо Пушкину, написанное в 1836 году, отделяют от «Отрывка из письма...» не только годы, но и трагические события. Письмо писалось живому Пушкину, «Отрывок...» писался как приложение к «Ревизи-

зору» после смерти Пушкина. Действительно, превращение письма в «Отрывок из письма...» произошло в 1841 году в Риме.

Чтобы подробнее разобраться в истории создания «Отрывка...», внимательно вчитаемся в текст письма-комментария Гоголя к Аксакову: «Вот вам, наконец, эти приложения. Здесь письмо, писанное мною к Пушкину, по его собственному желанию. Он был тогда в деревне. Пьеса игралась без него. Он хотел писать полный разбор ее для своего журнала и меня просил уведомить, как она была выполнена на сцене. Письмо осталось у меня не отправленным, потому что он скоро приехал сам. Из этого письма я выключил то, что собственно могло быть интересно для меня и для него, и оставил только то, что может быть интересно для будущей постановки «Ревизора», если она когда-нибудь состоится... Это письмо, под таким названием, какое на нем выставлено, нужно отнести на конец пьесы...»

Что для нас является бесспорным в этом письме? Прежде всего утверждение, что оно обращено к Пушкину. Все содержание «Отрывка...» подтверждает это. Не доверять исповедальному содержанию письма Гоголя к Пушкину, объявлять все это апокрифом — значит обвинять Гоголя в бессмысленном вранье: спрашивается, зачем ему лгать, что писал письмо Пушкину по его просьбе? Просьба Пушкина мотивирована реальными фактами — он не мог быть на премьере «Ревизора» (умерла мать Пушкина, и он хоронил ее в Святогорском монастыре, а после возвращения был в трауре), а ему было очень важно знать, как прошла премьера, как играли артисты, как воспринимала пьесу публика и, главное, каково впечатление от спектакля самого Гоголя, поскольку он, Пушкин, собирался писать для «Современника» статью о «Ревизоре» Гоголя. И здесь каждое слово правда.

Повторяю, все эти сведения точны и ни в какой мере не являются апокрифическими. Есть в письме Аксакову и некоторые отступления от подлинной хронологии событий и, в частности, о времени пребывания Пушкина в столице и выездов из нее. Но это требует объяснения. Разберемся в этом. Гоголь указывает, что Пушкин уехал в деревню и потому не был на премьере «Ревизора». Действительно, 8 апреля Пушкин уехал в Михайловское хоронить мать. Вернулся в Петербург в десятых числах апреля, но на премьеру пойти не мог — был в трауре.

Но в конце того же апреля он был вынужден уехать по делам в Москву, где пробыл месяц. (Вернулся, видимо, 22 мая.) По возвращении был занят семейными делами — 23 мая родилась дочь Наталья. Гоголь не хочет писать обо всем этом и объяснять Аксакову, что было пять лет назад, во всех подробностях. Он дает в письме «уплотненную» хронологию: перед премьерой Пушкин уехал в деревню, а в конце мая должен был вернуться в Петербург, а Гоголь, его ожидая, написал ему письмо — отчет о премьере «Ревизора».

Письмо Гоголя Аксакову — драгоценный комментарий к письму Гоголя к Пушкину. Прежде всего потому, что оно документирует сложное, противоречиво менявшееся чувство Гоголя к Пушкину в период с 19 апреля по 6 июня (т. е. от премьеры до дня отъезда за границу) в связи с постановкой «Ревизора» и общественной реакцией на пьесу.

Восстановим канву и характер отношений Гоголя и Пушкина за эти два месяца. Готовилась премьера, но Пушкин вынужден уехать хоронить мать. Прощаясь с Гоголем, просит его дать письменный отчет о премьере — он должен все знать, потому что собирается писать статью о спектакле и пьесе «Ревизор». Гоголь выполняет просьбу — пишет письмо, в котором большое место занимает то, что, по определению Гоголя, было «интересно для меня и для него». Но письмо Пушкину не отправил, «потому что он скоро приехал сам».

Содержательность писем Гоголя Пушкину и Аксакову обуславливается еще и тем, что в них как бы два ряда сообщений — то, что записано, и то, чего нет, но подразумевается. Скрытое в письме Пушкину проясняет письмо Аксакову. В нем не только точная информация, но и определенная версия Гоголя своих отношений с Пушкиным после премьеры «Ревизора». Согласно версии, отношения были сердечными, творческими (Гоголь писал отчет о спектакле, Пушкин готовил «полный разбор пьесы»). Вернувшись в Петербург, Пушкин встретился с Гоголем, а уж потом Гоголь уехал из России.

Сознательное стремление дать определенную версию своего отношения к Пушкину накануне отъезда наиболее отчетливо проступает при сравнении двух писем Гоголя — к Пушкину и Аксакову. Письмо Пушкину кончалось исповедально: «Мне опротивела моя пьеса. Я хотел бы убежать теперь бог знает куда, и предстоящее

мне путешествиe, пароход, море и другие, далекие небеса, могут одни только освежить меня. Я жажду их, как бог знает чего. Ради бога, приезжайте скорее. Я не поеду, не простившись с вами. Мне еще нужно много сказать вам того, что не в силах сказать несносное, холодное письмо...»

Итак — ждал напряженно и нетерпеливо, умолял приехать скорее, обещал не уезжать, не поговорив и не простившись с Пушкиным... В письме Аксакову версия была завершена — Пушкин вернулся в столицу, Гоголь с ним говорил и простился.

В действительности все было иначе: Пушкин вернулся из деревни до премьеры и 19 апреля вечером сидел дома, когда все друзья и знакомые были на спектакле, и, несомненно, ждал прихода Гоголя — он должен был услышать именно из его уст о всем, что было в театре. Но Гоголь не пришел в тот вечер к Пушкину. После спектакля он поспешил к Плетневу, а не застав его дома, отправился к Прокоповичу. Не пришел Гоголь к Пушкину и в последующие дни. А 29 апреля Пушкин уехал в Москву. Не пожелал Гоголь видеть Пушкина и после его возвращения из Москвы, — две недели жил Пушкин в столице, но Гоголь так и не зашел к нему и уехал не простившись.<sup>1</sup> А уезжал он

---

<sup>1</sup> Н. Н. Петрунина признает, что «у нас нет прямых данных для решения вопроса о том, встречались ли Пушкин и Гоголь в период между премьерой «Ревизора» (19 апреля) и отъездом Пушкина в Москву (29 апреля)». В то же время высказывается предположение, что встреча писателей состоялась после возвращения Пушкина в столицу. Известно, что Пушкин беседовал с М. С. Щепкиным о постановке «Ревизора» в Москве, в письме жене просил передать Гоголю, чтобы он приехал в Москву и сам прочел актерам «Ревизора». Из этого делается вывод: «Было бы странно, если бы по возвращении Пушкина в Петербург Гоголь не поспешил встретиться с ним, чтобы узнать о результатах его хлопот и услышать от очевидца о впечатлении, произведенном «Ревизором» в Москве» (Петрунина Н. Н., Фридлиндер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. VI, с. 222).

Справедливо ли это предположение? Гоголь не мог интересоваться результатами хлопот Пушкина о «Ревизоре» хотя бы потому, что он ничего не поручал Пушкину и вообще не видел его в апреле. В день отъезда Пушкина, 29 апреля, Гоголь писал М. С. Щепкину в Москву, но отправил письмо почтой, а не с Пушкиным. Вряд ли вообще в эту пору Гоголя интересовало мнение москвичей о «Ревизоре», да еще в пересказе Пушкина: в письме Щепкину Гоголь сообщал, что комедия ему «надоела, так же, как и хлопоты о ней», «Делайте, что хотите, с моею писею, но я не стану хлопотать о ней». Потому-то Пушкин встречался и разговаривал со Щепкиным

надолго... Из письма Жуковскому с дороги мы узнаем, как Гоголь объяснял свой поступок в 1836 году: «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься; впрочем, он в этом виноват». Не простился Гоголь и с Жуковским, но написал ему письмо, просил извинить. Письма Пушкину не написал.

Последние два месяца в столице перед отъездом были омрачены обидой Гоголя на Пушкина. После гибели Пушкина Гоголь преодолел в себе эту обиду и стремился стереть из памяти потомства факты и обстоятельства его размолвки со своим учителем.

Письма Гоголя Пушкину и Аксакову позволяют предположить, что последней каплей, переполнившей чашу гоголевской покорности Пушкину, явилась реакция публики на его пьесу во время премьеры. В том, что публика не поняла его, Гоголя, мысли, казалось так убедительно раскрытой в финале комедии, он считал виноватым Пушкина.

После премьеры Гоголь не пошел к Пушкину, видимо, потому, что боялся сгоряча наговорить лишнего. По той же причине не пошел и в следующие дни, а потом Пушкин уехал в Москву. Тогда Гоголь написал большое письмо о «Ревизоре», но и это письмо не послал, а решив в 1841 году его напечатать, убрал то, что было интересно для обоих и крайне важно для нас. Видимо, в части исключенной обсуждались причины, по которым публика не поняла гоголевскую мысль комедии. О непонимании его истинных намерений в «Ревизоре» Гоголь говорил и писал многим, в частности москвичам — Погдину и Щепкину. Гоголевские письма они получили в мае, когда в Москве был Пушкин. Об этом же, но в особом ключе и писал Гоголь Пушкину — ведь мысль «Ревизора» принадлежала ему...

Таким образом, свою обиду Гоголь не высказал Пушкину ни в устном разговоре, ни в письме. Но что-то он говорил своим друзьям, которые были и друзьями Пушкина. Пушкин не мог не прислушаться к тому, что доходило до него о негодующем и огорченном Гоголе, который почти демонстративно избегал его. Во всяком случае, он принял решение не писать «полного разбора»

---

по своей инициативе. Вряд ли Гоголю интересно было услышать от Пушкина чужое мнение о «Ревизоре», когда он сам не считал нужным прийти к Пушкину после премьеры и рассказать, как прошел спектакль, как публика приняла его комедию. Ведь Пушкин ждал Гоголя...

«Ревизора». Писать он мог только искренне, утверждать же то, что хотел Гоголь, — будто бы автор в «Ревизоре» все надежды возлагает на правительство — было бы против совести. Потому, отказавшись писать статью, он поручил ее другому человеку — в конце концов для «Современника» написал Вяземский. Умный и талантливый критик, он построил статью как ответ на устные и печатные обвинения Гоголя в клевете. Отвечая и отводя обвинения, Вяземский защищал Гоголя.

Рассматривая толки и суждения о «Ревизоре», Вяземский перечисляет обвинения в безнравственности (в комедии выведены только пороки), в поклепе («комедия это поклеп на русское общество»), нет таких городов в России, какой изобразил Гоголь. Критик решительно отвергает мнение публики и критики, что «комедия — ложь, клевета, несбыточный и недозволительный вымысел», и объясняет характер сатиры Гоголя.

В конце статьи, опять как ответ на различные толки, Вяземский осторожно подходит к финалу комедии (непонимание которого так огорчало Гоголя), остроумно толкует его. «Говорят, что в комедии Гоголя не видно ни одного умного человека; неправда: умен автор. Говорят, что в комедии Гоголя не видно ни одного честного и благомыслящего лица; неправда: честное и благомыслящее лицо есть правительство, которое силою закона, поражая злоупотребления, позволяет и таланту исправлять их оружием насмешки. В 1783 г. оно допустило представление «Недоросля», в 1789 «Ябеды», а в 1836 «Ревизора».<sup>1</sup>

Сказав о правительстве, Вяземский отказался комментировать финал комедии — приезд настоящего ревизора, да еще по именному повелению. Он умно изменил акцент: дело не в изображении в пьесе правительства (оно, используя законы, борется с преступлениями в жизни), а в понимании правительством важности сатиры.

Екатерина II разрешила «Недоросль» Фонвизина, Павел — «Ябеду» Капниста, а Николай I — «Ревизора». Такой ход мысли освобождал критика от обсуждения идеала Гоголя, выраженного в финале комедии, и вместе с тем отлично защищал Гоголя от оскорбительных обвинений в клевете. Какая же клевета, если сам император разрешил печатать и представлять «Ревизора»?

Вернемся к содержанию «Отрывка...», выясним, о

---

<sup>1</sup> Современник, 1836, № 2, с. 309.

чем писал Гоголь Пушкину. В нем несколько мотивов. На первом месте неудовлетворенность Гоголя игрой артистов. Больше всего огорчил Дюр — исполнитель роли Хлестакова. Он, по словам Гоголя, «ни на волос не понял, что такое Хлестаков», и превратил его в традиционного водевильного шалуна, изворотливого лгуна, который всех ловко надувает. От такого исполнения рушилось все построение комедии. «И вот Хлестаков вышел детская, ничтожная роль! Это тяжело и ядовито-досадно».

О впечатлении публики, о том, как и за что бранили его, Гоголь не пишет, оговариваясь, что об этом поговорят во время личной встречи. Но считает нужным рассказать о творческих делах: во время спектакля он понял, что «начало четвертого акта холодно». Это его огорчило, и, вернувшись домой, он стал переделывать начало и переписал сцену. Заслуживает внимания это желание именно Пушкину рассказать об изменении текста комедии, о внесенных дополнениях.

И, наконец, последнее и главное в «Отрывке...» — это рассуждение о финале комедии: «Еще слово о последней сцене. Она совершенно не вышла. Занавес закрывается в какую-то смутную минуту, и пьеса, кажется, как будто не кончена». Театр, несмотря на объяснения Гоголя, как надо играть немую сцену, не послушался его. Тем самым представленная комедия была лишена конца, что и породило непонимание публикой авторского замысла. Немая же сцена — это глубоко содержательный финал, и дело не сводится к тому, чтобы занавес не опускался «две-три минуты». Эти минуты нужны для того, чтобы немая сцена, «онемение» было сыграно актерами, сыграно без слов!

Что же они должны играть? Испуг, пишет Гоголь, т. е. ожидание наказания, возмездия. При этом испуг каждого участника спектакля индивидуален, и зависит он от меры совершенных преступлений. «Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов. Иным образом остается поражен городничий, иным образом поражена жена и дочь его. Особенным образом испугается судья, особенным образом попечитель, почтмейстер, и пр., и пр.».

Текст конца «Отрывка...» (полный текст письма, как известно, до нас не дошел) сложен и многослоен. Го-



голя. после премьеры «Ревизора» волнует, в сущности, одна проблема — непонимание публикой авторского замысла, авторской идеи. Об этом пишется и в «Отрывке...», но деликатно — виноват театр, который не сумел сыграть последнюю, немую сцену. Но Гоголь остается верен себе и здесь же подчеркивает, что смысл комедии именно в немой сцене и потому все дело в том, чтобы ее верно сыграть.

Автор толкует «онемение» как следствие приезда настоящего ревизора, который возвещает возмездие за грехи и преступления. При этом Гоголь тактично ограничивается своим толкованием финала, настаивая, что никакого нового текста, который в открытую раскрыл бы авторскую идею, не надо, должно только умно сыграть то, что заложено в комедии, и прежде всего в финале.

Вот почему это свое, деликатное, толкование финала, свою позицию Гоголь выразил в письме Пушкину и сохранил ее, когда превращал письмо Пушкину в «Отрывок из письма...». Публикуя в 1841 году «Отрывок...» в одной книге с «Ревизором», Гоголь считал себя верным памяти Пушкина. Он не спорил с Пушкиным, а излагал свое толкование финала «Ревизора», который искажал театр, излагал так, будто и Пушкин был того же мнения. Он печатал «Отрывок...» вместе с комедией, поскольку был убежден, что рассуждения о том, как надо сыграть немую сцену, «могут быть интересны для будущей постановки «Ревизора».

Деликатность рассуждения о том, как надо играть немую сцену, объясняется сложным отношением Гоголя к Пушкину в первые месяцы 1836 года. В тогда же задуманном втором дополнении к «Ревизору» — «Театральном разезде после представления новой комедии» — Гоголь уже открыто толкует свою комедию и откровенно высказывает и защищает свою мысль в «Ревизоре». Тем самым и здесь в какой-то степени проявляется гоголевское отношение к Пушкину в связи с «Ревизором». В «Театральном разезде...» Гоголь, пожалуй, впервые так последовательно и открыто раскрывает свои убеждения, говорит о своих идеалах. Вот почему необходимо внимательно проанализировать его.

5

Прежде всего, несколько слов об истории создания «Театрального разезда...». Писать его Гоголь начал сразу после премьеры «Ревизора», в мае 1836 года. До

отъезда, практически, была закончена первая редакция, в которой лаконично, в драматической форме были сформулированы публицистически острые проблемы, связанные с трактовкой спектакля «Ревизор». Живя за границей, работая над «Мертвыми душами», Гоголь не забывал о своем замысле дописать, подготовить к печати два дополнения к «Ревизору». В 1842 году, решив издать собрание своих сочинений, он переработал «Театральный разъезд...», дополнил и расширил мотивировку своей позиции и отправил его в Россию, с указанием включить в Собрание сочинений.

Комментаторы академического Полного собрания сочинений Гоголя опровергли заявление Гоголя, что опубликованный в 1842 году «Театральный разъезд...» является старым произведением, решительно утверждали, что окончательная редакция «Театрального разъезда...», в сущности, является «новым произведением». Действительно, его печатная редакция была расширена и дополнена, многое уточнено и усилено. Но, в сущности, прав Гоголь, в основе печатного текста лежит идейная и эстетическая концепция, впервые сформулированная в 1836 году в первой редакции «Театрального разъезда...». Вот почему при анализе «Театрального разъезда...» необходимо обратиться к первой редакции, чтобы определить и объяснить своеобразие и особенность идейной позиции Гоголя в 1836 году.

Демократизм Гоголя, его народность торжествуют в «Ревизоре» — и в беспощадности обличения устоев чиновного государства, и в изображении абсурдности и преступности жизни тех чиновников, которые практически представляют верховную власть на местах. В «Ревизоре» наглядно показана страшная сила обезчеловечивания людей установленным и торжествующим общественным порядком — неплохие по природе своей люди становились мошенниками, подлецами, нравственными уродами.

Но «Ревизор» не только гневно-веселое обличение преступного мира чиновной империи. Это воистину общественная комедия, потому что она поднимает коренные и трагические проблемы человеческого бытия в условиях режима неволи. Гоголь обличает чиновников «сборного города» — типичного города Российской империи, он обращается ко всем согражданам, ко всем зрителям, сидящим в зале. К ним относится и горький вопрос городничего: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!»

Смеются зрители, веселятся, глядя на смешное, не понимая, что являются участниками общего действия в масштабах Российской империи по обесчеловечиванию человека, по превращению человека в нравственного урода. Это участие разнообразно: одни из сидящих в зале совершают такие же преступления, что и городничий, только масштабы их деяний побольше; другие, не совершая преступления, равнодушно взирают на все происходящее в отечестве, занятые своими делами, своими интересами, своим благополучием.

Гоголь и стремится пробудить уснувшую совесть, взывает к разуму, стремится сорвать пелену с глаз, раскрыть ужас крепостнической, чиновно-самодержавной действительности. Не признавая и не принимая насильственных мер изменения основ преступного общества, Гоголь ищет выхода на ином пути. И он его нашел в просветительстве. Он верит в идеального, просвещенного монарха — хранителя законов и справедливости в государстве и обществе. Этот монарх силой своей власти, мощью находящихся в его руках законов не только поражает преступников, наказывает виновных, но и, восстанавливая справедливые порядки в стране, искореняя порок, формирует новые нравы, которые помогут порочным освободиться от скверны и нравственно переродиться.

Так проявляется вера Гоголя в возможность нравственного воскрешения всякого человека, погрязшего в пороках и преступлениях или замкнувшегося в свое эгоистическое существование.

И, наконец, убеждение, что нравственному возрождению порочных людей способствуют искусство, сатира, писательское слово, что они очищают души, возвращают обществу восстановленного человека, — оно тоже воспринято Гоголем у просветителей. Отсюда в «Театральном разезде...» рассуждение о высоком, облагораживающем значении смеха.

Эти убеждения и формировали гоголевскую мысль в «Ревизоре». Она проявилась и в особом, гоголевском, понимании сатиры и смеха, и в понимании смысла и значения приезда настоящего ревизора. В своем концентрированном виде она была осуществлена в финале. Автор «Ревизора» не был апологетом русского самодержавия, императора Николая I, и не собирался он изображать «правительство» и его действия. Он верил в идеальный образ монарха. Сюжет с ревизором подска-

вал форму возможного проявления властью справедливой акции — в город приезжает настоящий ревизор по именному повелению. Ограничившись извещением о приезде необычного ревизора, Гоголь оставил вопрос о наказании виновных открытым, — *возможно, оно будет, но именно — возможно...* Весь идейный смысл финала перенесен на сцену «онемения» погрязших в грехах чиновников. По Гоголю, только при одном известии о приезде настоящего, да еще по именному повелению ревизора преступившие законы чиновники уже поняли, что с прежней их жизнью покончено навсегда.

В «Отрывке...» Гоголь подчеркивал, что «онемение» в финале порождено испугом, но испуг каждого чиновника индивидуален — он соразмерен с количеством и качеством совершенного каждым «греха». Значит, «онемение» извещало зрителей и об известной мере осознания чиновниками своей греховности, своего отступничества от законов. На премьере Гоголь был огорчен именно непониманием финала, непониманием нравственного перелома, пережитого чиновниками. Правда, как полагал Гоголь, в этом виноваты актеры, не сумевшие сыграть то, что он от них требовал.

В финале были сфокусированы все авторские идеалы. Но, пожалуй, Гоголь более всего дорожил тем, что ему удалось в финале наглядно и убедительно воплотить свою мысль о реальной *возможности* обновления и оздоровления общественной жизни, более того, о *легкости* осуществления так нужных России перемен. В самом деле, стоило императору только послать своего человека с предписанием пресечь преступления — и грешные чиновники, почувствовавшие лишь возможность возмездия, мгновенно «онемели» и своими застывшими в испуге позами демонстрировали готовность каяться и начинать новую жизнь. Зритель же, а ведь на него и была рассчитана комедия, смеясь над глупостью и идиотизмом окружающей его жизни, сам очищается от скверны, возрождается к чистой нравственной жизни.

Вот эта изображенная в финале легкость метаморфозы чиновников выражала, пожалуй, наиболее откровенно сердечную веру Гоголя в возможность безнасиленного изменения мира. Несомненно, эта мера как выстраданное убеждение наполняла его гордостью — он, Гоголь, познал, ему открылась тайна обновления человека и мира. Тем самым в превращении возможности в действительность особо подчеркивалась творческая,

гражданская, общественная роль писателя. Открытие тайны, способствование словом преобразовать мир накладывали на писателя громадную ответственность перед соотечественниками, перед родиной за свой дар, за исполнение возложенной на него миссии. При этом с годами это чувство все возрастало, именно на писателя, а не на монарха Гоголь все больше возлагал надежд. Естественно, что себе Гоголь отводил особую роль. Так начинала развиваться идея Гоголя о мессианстве.

Гражданскую ответственность чувствовал Гоголь, когда писал «Ревизора». Своей комедией он, обличая, способствовал воскрешению не только тех, над кем смеялись, но и тех, кто смеялся. В своей комедии осторожно, но все же учил он царствовать Николая I. До нас дошло известие (или предание), что на премьере «Ревизора» император смеялся и будто бы, выходя из ложи, сказал: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне — более всех». Если слова эти не апокрифичны, то, значит, Николай I понял, что Гоголь «метил» и в него и, по примеру Фонвизина, учил царствовать.

Просветительские воззрения Гоголя в эпоху николаевского царствования неминуемо вели к трагедии. Это почувствовал Гоголь на премьере своей комедии, оттого он так болезненно воспринял непонимание его идеалов. Но эти идеалы не могли быть восприняты столичной публикой. Царь хохотал и аплодировал актерам, но не собирался следовать преподанным ему урокам. Умные чиновники, сидевшие в зале, хохотали вслед за императором — почему же не повеселиться, наблюдая смешные выходки Хлестакова и попавшего впросак городничего? Глупые, заматерелые в грехах более городничего зрители злились и негодовали — зачем разрешают обличать и народу показывать начальников-преступников? — они объявляли изображенное в комедии клеветой.

В ситуации, возникшей в дни первых представлений «Ревизора», у Гоголя, естественно, возникла идея объяснить, растолковать свои общественные и эстетические идеалы. Я уже говорил, что с наибольшей полнотой и откровенностью это сделано в «Театральном разезде...», — к рассмотрению его первой (и для нас наиболее важной, поскольку она возникала сразу после впечатлений после премьеры) редакции я и приступлю.

«Театральный разезд...» начинается с показа зрителей-господ, высказывающих свои, в общем, отрицательные суждения о комедии. Но Гоголь не ограничился

этим, он дифференцирует зрителей и устанавливает главный водораздел между зрителями — социальный. Гоголь делит их на два лагеря — господа и народ! Господа не только осуждают пьесу (клевета, карикатура, насмешка над правительством и т. д.), но и высказывают опасения, что подобные обличения увидит простой народ! Один из господ говорит: «Помилуйте, ведь это всё на театре — зрителем весь народ. Что скажет народ, увидевши, каковы у них начальники?»

Господину, боящемуся народного мнения, отвечает «один из толпы народа: — А небось все побледнели, когда приехал наконец настоящий».

Так Гоголь открыто противопоставляет свою идейную позицию господам и сближает ее с убеждениями народа. Сами по себе и противопоставление и сближение знаменательны, ярко подчеркивают демократизм Гоголя.

Последние страницы «Театрального разъезда...» первой редакции посвящены размышлению Автора над услышанным после премьеры. Общий вывод грустный: «Что я слышал? Укоризны, странные упреки за небывалые вещи. Ни в ком сердечного участия и даже какое-то явное желанье воздвигнуть преследование и гонения, как против человека, опасного для общества и государства».

Осознав свое одиночество, Гоголь ищет опору в народе: «Вы говорите: «К чему, зачем открывать это? Зачем в таком виде представлять народу?» И как опровержение всего одно слово, произнесенное тут же при выходе: «Небось побледнели, когда приехал настоящий». Да, простой человек такими мудрыми словами определил цель его». Далее Гоголь разворачивает народное понимание комедии, ее финала. При этом он приписывает народу свою веру в справедливого царя. И это знаменательно — Гоголь стремится повысить значение и смысл своей просветительской веры в монарха авторитетом народа. Это чрезвычайно важно: народность Гоголя проявлялась не только в том, что, когда он смотрел на существующий чиновно-крепостнический строй глазами народа, он судил его с позиций народа, но и в том, что выход из мира рабства он видел в справедливости законов, издаваемых справедливым монархом.

Вот что писал Гоголь: простой человек из народа «слышит гнев и великодушие закона, как при одном приближении уже смутились всеобщим страхом все неверные его исполнители, как скрыл этот могучий страх

очевидную истину из их глаз, как отнял бог разум у тех, у которых его достало на то, чтобы превратно толковать закон, как, омраченные испугом, произвели они тысячи глупостей, и как всё наконец побледнело и потряслось, когда предстал наконец этот грозный закон, завершивший пиесу, равно взирающий на сильных и бессильных. Нет, с верой и надеждой в высшее недремлющее правосудие выходит народ из театра и, освеженный, терпит и переносит несправедливость, если она случится, в твердой уверенности, что настигнет его грозный закон, недремлющий, перед которым все равны — и сильные и бессильные. Нет, не правительство здесь предано осмеянию, но те, которые не поняли правительство. Нет, не над законом здесь насмешка, но над превратными толкователями законов, над отступниками его».

В «Ревизоре» Гоголь «учил царствовать» Николая I, стремился способствовать возрождению духовных братьев городничих и хлестаковых. В «Театральном разъезде...» преподавался урок простому народу, прививалось ему просветительское представление о законе, «перед которым все равны — и сильные и бессильные».

В заключительной части «Театрального разъезда...» Автор объясняет свою эстетическую позицию сатирика. Объяснение дается также от противного — как ответ на мнения публики. Господа зрители его, Гоголя, обличение считают клеветой и полагают бессмысленным это занятие, ибо «выставлять порочное не достигает цели: осмеяние не действует на порочных». Гоголь приводит это трезвое суждение зрителей николаевской эпохи о бессилии искусства сатирой, обличением исправлять общество, отвращать чиновников от преступлений. Верный своим идеалам, Гоголь не слышит, не хочет прислушаться к этим трезвым суждениям, потому он объявляет «лицемерными» те уста, которые «произносят такие речи», и пускается в объяснение своей особой позиции сатирика.

Так Гоголь формулирует свое понимание значения осмеяния. Результат «осмеяния» порочного определяется, в конце концов, позицией самого обличаемого. «Благодарным сочувствием отзывается оно (осмеяние. — Г. М.) в благородном и отзывается робкою боязнию в преступном сердце». Именно эти порочные заслуживают особого внимания, ибо «часто умевший не бояться ничего не выносит насмешки». Там, где бессильно правитель-

ство, всемогущ сатирик, поражающий преступление и преступника насмешкой.

Воссоздав сложную коллизию отношения к осмеянию порочного, Гоголь формулирует своеобразие собственного обличения, обосновывает высокую, обновляющую человека силу его, гоголевского, смеха. «О, еще далеко не понято высокое значение чистого смеха, не злобного, порожденного не оскорбленной личностью смеха, но светлого, излетающего из ясной душевной глубины. О, вы еще не знаете, как высоко нравственен и силен смех, проникнувший произведение!» Строки эти свидетельствуют о преданности писателя своим убеждениям. Они написаны после поражения на премьере «Ревизора», когда Гоголь осознал, что публика не только не поняла финала комедии, но не поняла и «светлого» смеха, «проникшего» всю комедию.

Но это не обескуражило Гоголя, и, как мы знаем, он сразу же принялся писать дополнения к своей комедии, чтобы разъяснить свою идейную и эстетическую позицию; работал и в Петербурге в 1836 году, и за границей, и при подготовке их к печати в 1841 и 1842 годах.

И все же пережитое в послепремьерные дни сказалось на убеждениях Гоголя. Стала происходить деформация воззрений, изменялись акценты в концепции. Начала тускнеть надежда на благородную роль просвещенного монарха и возрастать из года в год вера в великую роль обличения, сатиры, осмеяния. Вновь и вновь он обращается к тексту «Ревизора», оттачивая в нем каждое слово, усиливая осмеяние. В окончательной редакции «Театрального разезда...» он обосновывает свое представление о значении «общественной комедии».

Проблема финала «Ревизора», несмотря на разъяснения Гоголя, продолжала и продолжает вызывать споры среди ученых, порождает самые различные толкования. Спорность толкований финала, это следует признать, закономерна, поскольку в комедии существует противоречие между реалистическим раскрытием характеров, обусловленных обстоятельствами общественного бытия России, и просветительской верой в возможность нравственного обновления порочных людей, а в данном случае — мошенников, взяточников, подлецов. В сущности, немая сцена и нужна для утверждения мысли возможного обновления обличенного человека. Но реализм писателя не позволил показать переход *возмож-*



ности в действительность, продемонстрировать результат обновления.

Демократизм Гоголя, освоенная им пушкинская народность определили бескомпромиссный суд над государственными порядками самодержавно-чиновной империи. Ненависть Гоголя к чиновникам и крепостникам выражает народное начало, потому что писатель смотрит на мир глазами народа. Но демократизм был непоследовательным — Гоголю была чужда идея насильственного изменения крепостнических порядков в России. Социально и исторически закономерное стремление народа силой завоевать отнятую у него свободу он принять не мог.

Усиливавшийся из десятилетия в десятилетие социальный и политический гнет в Российской империи требовал и от писателей искать и находить выход из создавшегося положения.

Гоголь нашел его в просветительстве. При этом он опирался не только на теоретические работы французских и русских просветителей, но и на их практику. Дидро приехал из Парижа в Петербург, чтобы поучать Екатерину II, которая в глазах просветителей была просвещенной государыней. «Друг свободы» Фонвизин пытался «учить царствовать» Екатерину II и принимал деятельное участие в воспитании Павла. Карамзин мужественно давал советы императору Александру I, не желавшему его слушать. В юношеские годы Гоголь наблюдал, как в трудную пору последекабрьской реакции его любимый поэт Пушкин публично выражал свои надежды на Николая I, ждал от него милостей и справедливого правления («Стансы», «Полтава»).

Пушкин преодолел опасные иллюзии. Гоголь самоотверженно держался за просветительские идеалы, ибо он не мог только отрицать и ниспровергать — его воодушевляла вера в возможность мирным путем способствовать обновлению и соотечественников, и человечества вообще. При этом, как я уже говорил, он все больше доверял литературе, писателям, себе в первую очередь, чем монарху.

Вот почему идейно-художественная структура «Ревизора» противоречива. В шестой главе я условно определил это как противоречие пушкинской и гоголевской мысли. Несомненно, Пушкин не принимал наивных мечтаний Гоголя. Познакомившись с текстом комедии, он понял, что художественно блистательно решенные про-

блемы ревизора и ревизии убедят зрителей, что и приезд настоящего ревизора ничего не изменит, не может изменить, потому что неизменной остается государственная система чиновного государства.

Убежден был Пушкин и в том, что мечтания Гоголя, выраженные в финале комедии, не поймут ни император, ни зрители — они останутся глухи и слепы к взываниям и разоблачениям автора. Время было не то — жестокий, циничный императорский режим Николая I, опиравшийся на жандармский корпус, растоптал прославленные идеалы, насмеялся над наивной верой в возможность установления просвещенной монархии — царства свободы и справедливости. Петр I был просвещенным монархом, оставаясь деспотическим императором. Екатерина II и Александр I заигрывали с просветителями, кокетничали с идеями века. Николаю I этого не было нужно. Позиция императора устраняла чиновников и вельмож.

Не было веры в эти идеалы и у большинства интеллигенции. Историзм как новая философия истории, политические события Европы и России за последние полвека, поведение монархов — Наполеона, Александра I, Николая I — все это способствовало освобождению от гипноза наивных и сердечных мечтаний о возможности мирного преобразования общества, государства, жизни миллионов людей на прочных началах справедливости.

Но в России еще жили люди, которые, невзирая на постоянные горестные испытания своей веры, все же верили если не в концепцию просвещенного абсолютизма, то в *человеческую* способность монарха поддаваться добрым влияниям. Среди них особое место занимал Жуковский. Он воспитывал сына Николая — наследника, будущего императора Александра II. Живя во дворце, общаясь с императором, он пытался защищать гонимых, заступался за осужденных декабристов, вечно хлопотал за Пушкина и в том же 1836 году вместе с Виельгорским добился у Николая I разрешения на представление и печатание комедии «Ревизор».

Гоголь больше доверял Жуковскому, чем Пушкину. Он, естественно, был благодарен императору за покровительство его комедии. Он писал матери: «Если бы сам государь не оказал своего высокого покровительства и заступничества, то, вероятно, она (комедия «Ревизор». — Г. М.) не была бы никогда играна или напечатана». Это заступничество укрепляло наивную веру автора

«Ревизора» в монарха, который руководствуется в своей деятельности идеей справедливости.

Вот почему финал комедии ограничен для Гоголя-художника, который не только высмеивает и беспощадно судит несправедливые порядки в несправедливом государстве и отступников от законов, но и обнадеживает, приоткрывает окошечко в будущее, хочет внушить, что мир станет лучше.

В научной литературе за последний век накопились десятки толкований финала. Они возникли в разное историческое время и обусловлены этим временем и мировоззрением писавших ученых. Анализировать, систематизировать и характеризовать все эти толкования в данной книге, посвященной теме «Гоголь и Пушкин», не место.

Но вместе с тем важно понять, что лежит в основе разноречивых мнений. Мне представляется, что причина их одна — непонимание идейной и эстетической позиций автора «Ревизора», а точнее, непонимание характера веры Гоголя в идеального монарха. Поскольку в комедии говорится, что новый ревизор прибыл по именному повелению, перед исследователями возникла задача, необходимость это обстоятельство объяснить. Но как? Дореволюционная наука толковала прямолинейно и однозначно, стремясь обосновать тем самым концепцию Гоголя-монархиста. Приезд ревизора по именному повелению есть для них «наглядный пример благомыслия автора».<sup>1</sup>

В советском литературоведении пользуется популярностью другое решение: не замечать того факта, что ревизор прибыл по именному повелению, соответственно, не делать из этого какие-либо выводы. Тогда открываются новые и широкие возможности толкования. Еще в 1949 году Г. А. Гуковский усмотрел два финала в комедии — реальный и мнимый. Реальный вытекает из всего хода действия, поведения характеров, которые помогают зрителю и читателю ответить на вопрос: что будет делать, что должен делать в городке настоящий ревизор? — «...то же самое, что и Хлестаков». Мнимый финал — это немая сцена: «Немая сцена — это, конечно, не обычный, а мнимый финал... это — образ мертвенности, а не завершения. Настоящего финала здесь нет и не может быть: его не давала действительность

---

<sup>1</sup> Котляревский Н. Н. В. Гоголь. Пг., 1915, с. 310.

1830-х годов, а провидеть его Гоголь, мысливший стихийно и чуждый мысли о насильственном финале николаевщины, — не мог».<sup>1</sup>

Два финала в «Ревизоре» видит М. Б. Храпченко. «В сцене чтения письма Хлестакова катастрофа, которую претерпели чиновники, очерчена до конца. Суд над ними совершен. Подлинная развязка комедии заключена в монологе городничего, в его гневных филиппиках по своему адресу, по адресу щелкоперов, бумагомарателей, в его саркастических словах: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!..»

Второй финал — это появление жандарма с известием о приезде настоящего ревизора. «Сам по себе эпизод с жандармом не составляет органической части «Ревизора», он не диктуется внутренним развитием действия; здесь отразилась вера писателя в торжество справедливого закона. Внешняя развязка комедии не определяет реальной логики развития характеров, выражающих глубокую жизненную правду».<sup>2</sup>

Исследователь прав, утверждая, что «эпизод с жандармом» не диктуется внутренним развитием действия. Внутреннее развитие вело зрителя и читателя к выводу, что приезд нового ревизора ничего не изменит в этом городке. Но сама идея появления настоящего ревизора после мнимого лежит в основе замысла комедии, в этом ее новаторство, зерно пушкинской мысли. Поэтому появление настоящего ревизора органично и закономерно присутствует в комедии. Все дело в другом — в понимании смысла приезда настоящего, последствий его приезда.

Тут возможны разные ответы. Один подсказывается всей системой художественных образов комедии, ее действием — новый ревизор будет делать то же, что делал Хлестаков. Другой — уже давно известен — раз ревизор прибыл по именному повелению, то значит Гоголь возлагает надежды на монарха, на законы империи. Мы обязаны учитывать и комедию в ее целостности (а не исходить из мысли, что гениальный художник не может справиться с задачей создания финала комедии и сочиняет поэтому несколько финалов) и многократные разъяснения Гоголя, как понимать финал. Мы обязаны исходить из реальности, согласно которой, по Гоголю, при-

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 446.

<sup>2</sup> Храпченко М. Б. Творчество Гоголя, с. 318, 319.

езд настоящего ревизора создает возможность нравственно: с возрождения порочных чиновников (немая сцена).

Противоречивость ответов обусловлена столкновением вывода, вытекающего из художественной структуры комедии, с выводом, подсказываемым зрителям и читателям просветительскими идеалами автора. Противоречивость есть реальный факт — нельзя ее не замечать, нельзя замалчивать — ее надо объяснять. Тем более что противоречивость комедии выражала трагичность мировоззрения художника.

В. Ермилов, замалчивая просветительские убеждения Гоголя, истолковал немую сцену как самую сильную сатирически обобщенную сцену комедии, в которой автор беспощадно разделялся с чиновниками. «Перед нами парад высеченной подлости и пошлости, застывшей в изумлении перед потрясшей ее самое бездной собственной глупости. Сатирик пригвоздил к позорному столбу весь николаевский режим».<sup>1</sup>

В книге С. Машинского вопрос о противоречиях снят, поскольку в книге и речи нет, что ревизор прибыл по именному повелению. Финал толкуется как торжество мысли Гоголя, что «никакая ревизия не в состоянии ничего изменить в нынешних условиях». «По-видимому, напрасной окажется и тревога, охватившая город, — ничего не произойдет в финале комедии при известии о приезде нового, «настоящего» ревизора». Исследователь еще больше обостряет мысль В. Ермилова о намерении автора в немой сцене вынести окончательный приговор городским чиновникам: «Вот они все стоят в финале комедии, оглушенные и потрясенные случившимся. И каждый из них в отдельности и все они совокупно предстают перед зрителем, как пойманная на месте преступления шайка воров и казнокрадов, над которой великий писатель учинил публичную казнь смехом».

Трудно понять, как можно так бесконечно далеко уйти от текста комедии, от реального содержания немой сцены, от замысла Гоголя, а ведь он не только тщательно выписывал эту сцену, но и многократно подробно разъяснял ее смысл. И вдруг оказывается, как убеждает нас С. Машинский, Гоголь изобразил в финале «шайку воров и казнокрадов» с тем, чтобы учинить их публичную казнь...

---

<sup>1</sup> Ермилов В. Гений Гоголя. М., 1959, с. 301.

Игнорированием текста можно объяснить и такую фразу: «Жандарм в финале комедии — не реальный представитель высшей власти, это мечта Гоголя о возмездии».<sup>1</sup> Только желание замолчать реальные убеждения Гоголя, воплотившиеся в образе прибывшего по именному повелению ревизора, может привести к подобным фантастическим построениям: жандарм — это мечта Гоголя о возмездии.

С учетом сложности соотношения финала со всем действием комедии Ю. В. Манн подробно развивает свою мысль о позиции Гоголя. «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». «Немая сцена не аллегория. Это элемент образной мысли «Ревизора», и как таковой он дает выход сложному и целостному художественному мироощущению». Ученый внимательно рассматривает и показывает развитие тенденции к конкретизации «идеи власти» — в окончательном варианте «новый ревизор несколько конкретизируется и повышается в своем ранге. Пославшие его инстанции определены четко: Петербург и царь... Но далее Гоголь не идет». Потому в комедии ничего и не сообщается о принятых новым ревизором мерах.

И еще очень важное наблюдение и вывод: если в традиции русской комедии показывалось «не столько торжество справедливости в финале, сколько неоднородность двух миров: обличаемого и того, который подразумевался за сценой, то счастливая развязка вытекала из существования «большого мира». «У Гоголя нет идеально-подразумеваемого мира». Вмешательство высшей карающей силы «приходит извне, вдруг и разом наступает всех персонажей... Вполне возможно, что немой сценой драматург хотел подвести к идее возмездия, торжества государственной справедливости... Однако выразил он эту идею средствами страха и окаменения».

В ходе анализа Ю. В. Манн подразумевает два возможных ответа на вопрос, что будет в городке после приезда настоящего ревизора. Он пишет: «...итог комедии Гоголя — не идеализация, а разоблачение основ общественной жизни и что, следовательно, новая ревизия (как и прежние) ничего бы не изменила». И в то же время ученый настаивает на органическом и важном на-

---

<sup>1</sup> Машинский С. Художественный мир Гоголя, с. 259—260.

чале немого сцены для всей комедии: «Нет сомнения, что Городничий обманул бы, если бы сохранил способность к обману. Но финал не отбрасывает героев к исходным позициям, а, проведя их через цепь потрясений, ввергает в новое душевное состояние. Слишком очевидно, что в финале они окончательно выбиты из колеи привычной жизни, поражены навечно, и длительность немого сцены: «почти полторы минуты», на которых настаивает Гоголь, — символично выражает эту окончательность».<sup>1</sup>

При всей тщательности и тонкости анализа все же неясным оказывается вывод исследователя. Что значит формула: «поражены навечно»? А если символическое онемение перевести на язык грубой реальности русского чиновного государства? В чем выражала эта онемелость реальную судьбу городских чиновников — обличенных преступников? Почему «о персонажах комедии уже больше нечего сказать»? Что же это за органический финал комедии, о дальнейшей судьбе героев которой нечего сказать? Что же, немая сцена воистину немая? Зашифрована? В чем функция ревизора, прибывшего по именному повелению? — Чтобы покарать и наказать тех, кто отступил от законов, но ведь Гоголь отказался показывать действия представителя высшей власти. Что же, значит, Гоголь полагал, что такой ревизор нужен только для того, чтобы своим прибытием навести страх на чиновников? Разве весь смысл приезда ревизора по именному повелению в наведении страха? В этом ли истинная глубина и органичность финала обличительной комедии Гоголя?

Мне кажется, глубина финала в том, что он раскрывает трагизм просветительской веры Гоголя в справедливого монарха. Стоит понять, что уже во время работы над комедией «Ревизор» Гоголь оказался трезвым реалистом в изображении своих упований на мудрого, справедливого монарха. Он ограничился лишь намеком на его возможные действия. «Онемение» — это художественный образ возможного воздействия на тех, кто преступно нарушал законы, благодетельность справедливой акции монарха. Далее *возможности* Гоголь не пошел. В «Ревизоре» нет результата нравственного обновления. Разочарование Гоголя (именно после премьеры «Ревизора») в политическом идеале просветителей, как я уже

---

<sup>1</sup> Манн Ю. Поэтика Гоголя, с. 235, 236, 237, 239, 241.

писал выше, приводило писателя к перемене акцентов в своей системе убеждений. Все менее возлагалось надежд на справедливого монарха, все больше на активную роль писателя. К 1840-м годам Гоголь уже отчетливо выражал свою мысль, что нравственному возрождению порочных и преступных людей (чиновников) может способствовать именно и только литература, и, конечно, прежде всего он, Гоголь, своими произведениями.

Вопрос этот важнейший, ответ на него может многое прояснить в творчестве Гоголя 1836—1842 годов. К сожалению, он не привлек внимание исследователей. В то же время именно эта тенденция развития мировоззрения Гоголя может быть прослежена при сравнительном анализе финалов комедии «Ревизор» и повести «Шинель». Естественно, не должно забывать, что это два глубоко самобытных произведения разных жанров, написанных к тому же, что тоже очень важно, в разное время. И вместе с тем, при учете всех этих обстоятельств, указанная мною тенденция развития убеждений Гоголя довольно отчетливо проявлялась, и задача исследователей состоит в том, чтобы проследить ее движение, ее развитие, результаты ее проявления в различных произведениях.





## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

### ПОВЕСТЬ «ШИНЕЛЬ» И ЕЕ ИСТОЛКОВАНИЕ

1

**П**овесть «Шинель» — это гуманный манифест в защиту человека. Об этом произведении написаны сотни интересных работ. Но некоторые проблемы, как мне кажется, заслуживают внимания.

Ненавидя чиновников, Гоголь в повести «Шинель», в сущности, впервые сумел иными глазами взглянуть на жизнь, судьбу и личность чиновника. Опираясь на опыт Пушкина, и прежде всего на его опыт создания глубоко индивидуального и трагического характера — станционного смотрителя Самсона Вырина, Гоголь делает шаг вперед и создает образ Акакия Акакиевича Башмачкина. Пушкин изобразил чиновника, стоящего в самом низу социальной лестницы чиновного государства, — чиновника XIV класса, коллежского регистратора. Башмачкин уже чиновник IX класса — он титулярный советник! Повышение в ранге Башмачкина означает углубление социальной критики действительности — именно эта действительность, система чинов в государстве губит людей, в том числе и чиновников разных рангов, искажает их личность, обрекает их на бессмысленное, жалкое существование. Вот почему Гоголь показывает искажение и извращение личности не только у Башмачкина, но и у генерала — «значительного лица». Но не чиновников защищает Гоголь — он отстаивает человека в каждом чиновнике, обвиняя в бесчеловечности и преступности поведения государственную систему крепостнического государства, утвердившего принцип чина, который смял, изуродовал все человеческое в людях.

«Шинель», писавшаяся в 1839—1841 годы, тесно связана с петербургскими повестями, и прежде всего с

«Невским проспектом», «Записками сумасшедшего» и «Носом». Она же продолжает и углубляет обличение российской действительности, начатое в петербургских повестях. В собрании сочинений 1842 года Гоголь закономерно объединил все эти повести в единый цикл.

И в «Шинели» мы видим пушкинское начало. Защита человека и обнажение обстоятельств, которые губят его и приводят к нравственной, а в конечном счете и физической гибели, даны в пушкинской традиции. Пушкин создал глубоко содержательную коллизию жизни своих героев-чиновников — Вырина и Евгения и неминуемой их катастрофы. Коллизия обусловлена примитивным существованием со всем смирившегося, покорного, переносящего все удары и несправедливости судьбы чиновника. Забитость человека пронзительно проявлялась в элементарности его желаний — служить, добывать нищенские средства к существованию, иметь семью. Евгений мечтает о любимой девушке Параше, о возможности жить вместе, о будущих детях. Самсон Вырин уже достиг желаемого, мечта сбылась — у него есть любимая дочь Дуня.

Пушкин фокусирует события на этом одиноком счастье. У обездоленного чиновника нет никого во всем мире, кроме Парашы, — у одного и Дуни — у другого. Но коллизия, созданная Пушкиным, таит в себе неминуемую катастрофу, и она разразилась: у Вырина украли дочь Дуню, у Евгения отняли Парашу — она погибла в наводнение.

Дикость и жестокость реального русского социального мира с особой, обжигающей обнаженностью и проявляется в этой катастрофе — у покорных, со всем смирившихся людей отнимают единственное их достояние, их счастье, их любовь.

Гоголь освоил это открытие Пушкина. Его Башмачкин самый покорный и смиренный чиновник. Остужение от службы, которая сводилась к переписыванию бумаг, проявлялось и в том, что он стал «жить в своей должности», что «в переписывании ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир». Обмеление души достигло страшного предела.

Пушкинская коллизия подсказала дальнейшую судьбу Башмачкина, в его глухой, темной и бессмысленно пустой жизни вдруг вспыхнул живой огонек, родилась цель — соорудить шинель! Цель — любовь к дочери и

любовь к Параше, мечта о счастье поддерживала Вырина и Евгения. Вдруг появившаяся цель в жизни у Акакия Акакиевича преобразила его жизнь. Он перестроил весь прежний распорядок и стал во всем себя ограничивать, уменьшил «обыкновенные издержки», «изгнал употребление чая по вечерам», не зажигал свечей, реже стал отдавать в стирку белье, приучал себя голодать... Но все эти тяготы было легко переносить Башмачкину, поскольку для него открылись ранее ему неведомые духовные радости: «но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом все колеблющиеся и неопределенные черты».

Следуя за Пушкиным, Гоголь ужесточил и саму цель Башмачкина, и неминуемую катастрофу. Преступное унижение человека режимом, истребление в нем личности, всего духовного проявлялись прежде всего в страшном изменении цели жизни, которую поставил перед собой Башмачкин, — соорудить шинель. У Вырина и Евгения была высокая человеческая цель — счастье. Теперь унижение человека достигло предела, забытый режимом человек утрачивал достоинство и личность, и если в нем просыпалась мечта — он мечтал о приобретении жизненно необходимой вещи.

Пушкинское начало проявлялось и в том, что появление у человека цели поднимало его к иному, не рабскому существованию. Гоголь показал, как просыпалась личность Башмачкина, как обнаружились в этом бессловесно-покорном существе даже смелость и дерзость. «Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно кунцу на воротник». Дерзость действительно неслыханная — он считал себя вправе иметь на шинели такой же воротник, какой положен на генеральских шинелях!

Возрождение личности Башмачкина было оборвано катастрофой — у него украли новую шинель. Страшное горе переломило жизнь несчастного Акакия Акакиевича. Все его обращения за помощью к будочнику, к частному значительному лицу ничего не дали, его просьбы, его мольбы не были услышаны, никто не протянул руку помощи погибавшему человеку. Значительное лицо к тому же еще грубо накричало на него. Перепуганный и растерянный, бежал по столичным холодным улицам несчастный чиновник в своей драной, ветхой шинели, простудился, а после недолгой болезни умер.

Так был исчерпан сюжет о Башмачкине. Но повесть неожиданно получила фантастическое продолжение: Акакию Акакиевичу суждено было «на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не отмеченную никем жизнь. Но так случилось, и бедная история наша неожиданно принимает фантастическое окончание». Фантастичность финала состояла в том, что по столице стали распространяться слухи о появлении «мертвеца в виде чиновника», который под видом «стащенной шинели» сдирал «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели...». По слухам, выходило, что этим мертвецом, кажется, был Башмачкин. Возможно, этот возникший в слухах мертвец встречается со «значительным лицом», своим обидчиком, и говорит ему: «Твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек — отдавай же теперь свою!»

## 2

Возникает вопрос: зачем в реалистической повести, в которой автор рассказал о печальной участи и судьбе титулярного советника Башмачкина, вдруг появляется фантастический финал о похождениях мертвеца, похожего будто бы на Акакия Акакиевича, снимающего шинели с чиновников разных рангов? Некоторые исследователи вообще обходят финал повести и кончают рассмотрение ее смертью Башмачкина (например, С. Машинский). Другие видят смысл финала в том, что Гоголь в фантастической форме выразил «протест». «В финале повести раскрывается тема возмездия» (М. Б. Храпченко). Г. А. Гуковский считает, что финал нужен для показа «взбунтовавшегося» Башмачкина. «Если в «Шинели» все-таки звучит некое грозное предупреждение, то звучит оно не помимо Гоголя, и значит это, что

в Гоголе 1839—1841 годов боролись два противоречивых идейных начала: одно — давшее нам всего великого Гоголя, другое — приведшее его к падению «Выбренных мест...». И именно потому, что все же в «Шинели» еще сильно было первое, хотя и нимало не революционное, но протестующее, непримиримое ко злу и демократическое начало, «Шинель» смогла стать великим произведением». <sup>1</sup>

Н. В. Фридман вслед за другими также утверждает, что Башмачкин в финале повести «олицетворяет возмездие, выполнив свою роль мстителя», — он «не успокаивается до тех пор, пока не снимет шинель со значительного лица».

Более того, ученый, сопоставляя Евгения из «Медного всадника» с Акакием Акакиевичем, уравнивает этих героев общей способностью к бунту, протесту. Евгений бунтует, когда грозит Медному всаднику («Ужо тебе!...»). «Совершенно так же дан мотив бунта в «Шинели»... В состоянии болезненного возбуждения он (Башмачкин. — Г. М.), как и пушкинский Евгений, доходит до прямой хулы на «сильных мира сего». Временами он „даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова...“». Далее приводится текст из первой редакции эпилога, в котором были фразы Башмачкина, произносимые им в бреду во время болезни: «Я не посмотрю, что ты генерал, — вскрикивал он иногда голосом таким громким. — Я у тебя отниму шинель!». Н. В. Фридман полагает, что этот текст был «выпущен автором по цензурным соображениям».

Сближение бунта Евгения с «бунтом» Башмачкина оказывается возможным потому, что, по мысли ученого, и Пушкин, и Гоголь равно были убеждены в закономерности и законности протеста против насилия. «В психологии «маленького человека» Пушкин и Гоголь увидели робость, сложившуюся как естественный результат воздействия городской жизни, постоянно напоминающей «маленькому человеку» о его бессилии. Но вместе с тем они с одинаковой силой подчеркнули, что в глубинах сознания «маленького человека» скрывается ощущение социальной несправедливости и дух протеста, вырывающийся наружу в моменты катастрофических душевных потрясений». <sup>2</sup>

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 357.

<sup>2</sup> Фридман Н. В. Влияние «Медного всадника» Пушкина в «Шинели» Гоголя. — В сб.: Искусство слова. М., 1973, с. 172—173, 175.

Так, традиционно ошибочное чтение гоголевского текста (Башмачкин якобы «снимает», «сдергивает» с плеч «значительного лица» шинель) позволяет не только объявить Башмачкина «мстителем», но и предложить концепцию о единстве взглядов Пушкина и Гоголя на закономерность рождения протеста против насилия. Оказалось потому возможным утверждать о влиянии «Медного всадника» на «Шинель» Гоголя. Эта мысль даже вынесена в заглавие статьи.

Автор книги о Гоголе, И. Золотусский, справедливо говорит о начале «перемен» у Гоголя, о повороте от прошлых произведений к «Выбранным местам...». И оказывается, по Золотусскому, «лучше всего поворот и перелом в Гоголе виден в „Шинели“». Противоречия толкования финала воистину кричащие: одни исследователи утверждают, что в «Шинели» победили лучшие тенденции великого Гоголя — его «протестующее начало», другие утверждают, что повесть предсказывает будущий путь Гоголя к «Выбранным местам...» (Акакий Акакиевич — раб, довольный своей судьбой). В то же время в финале повести Гоголь раскрыл «мщение генералам, которое в сцене сдергивания Акакием Акакиевичем шинели со «значительного лица» достигает своего апогея».<sup>1</sup>

Итак, господствующая точка зрения сводится к тому, что финал нужен для показа «протеста, «возмездия», «бунта», «мщения» обидчику генералу — «значительному лицу», а фантастика нужна для проявления этой крамольной идеи.

Трудно согласиться с подобными выводами и заключениями, потому что они противоречат коренным основам мировоззрения Гоголя, чуждог идее каких-либо насильственных действий. Тезис этот — о бунтаре, мстителе Башмачкине — постулируется, а не доказывается, не выводится из текста повести. Текст этот не только игнорируется, но и искажается в угоду предвзятой идее о Гоголе-протестанте. Следует за другими и И. Золотусский: на четырех страницах трижды он повторяет мысль, что Акакий Акакиевич «сдергивает» шинель с плеч «значительного лица».

Другие так не пишут, но подразумевают, что Башмачкин «снимает», «сдергивает» шинель со «значительного лица» потому, что появившийся мертвец срывает шинели — «пускай бы еще только титулярных, а то

<sup>1</sup> Золотусский Игорь. Гоголь, с. 292, 295.

даже самих тайных советников». Тем самым дается понять, что среди других чиновников, с которых мертвец Башмачкин снимал шинели, был и генерал — значительное лицо.

Но у Гоголя нет того, что ему приписывают, его Башмачкин не «сдергивает» шинель с плеч «значительного лица» и не может этого сделать, ибо такая насильственная расправа чужда Гоголю.

Фантастика финала повести — это не прикрытие намерений Гоголя показать «протест» и «бунт» Башмачкина. «Особенность этой повести состоит в том, что хотя венчающий ее фантастический эпизод посмертного появления героя и его встречи со «значительным лицом» внешне никак не подготовлен предшествующим, выдержанным в чисто бытовом плане рассказом о жизни и смерти Акакия Акакиевича, в действительности вся повесть построена в расчете на этот заключительный эпизод, художественно подготавливает его».<sup>1</sup> Фантастика в финале повести играет свою, особую роль. Об этом следует рассказать подробнее.

### 3

«Бунт» Башмачкина всеми, кто пишет об этом, своеобразно документируется мнимой цитатой из повести, будто Акакий Акакиевич «сдергивает» шинель с плеч «значительного лица». Я уже указывал, что этого «сдергивания» у Гоголя нет. Естественно, возникает вопрос: отчего возник этот курьезный парадокс?

Видимо, его происхождение объясняется идентификацией появившегося, по слухам, в Петербурге мертвеца в виде чиновника, «ищущего какой-то утащенной шинели». С Башмачкиным у Гоголя такой идентификация нет. Но поскольку объявление мертвеца-грабителя Башмачкиным стало своеобразной историко-литературной легендарной традицией, в анализе фантастического финала повести следует раз навсегда разобраться в том, что же там в действительности происходит. Прочитаем внимательно, что писал Гоголь, доверяя тексту автора.

Гоголь создает традиционными в романтизме средствами фантастическую картину появления в Петербурге «мертвеца» в виде чиновника, который стал снимать ши-

---

<sup>1</sup> Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 206.

дели с чиновников разных рангов. Фантастика позволяла Гоголю писать не о реалистических событиях, но воссоздавать условный, по слухам рождающийся мир, в котором и действовал мертвец, снимающий шинели с чиновников. Слухи множились, обрастали подробностями, находили отклик у столичного населения.

Воссоздав этот романтически-фантастический мир, Гоголь как бы серьезно сообщает: «...по Петербургу пропелась вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец». Слухи эти даже уточняли поведение мертвеца-грабителя, который появлялся в виде «чиновника, ищущего какой-то сташенной шинели...». Ирония автора уже в этой фразе очевидна. Представление, что мертвец является чиновником, да еще мотивирующим габез тем, что он ищет кем-то «сташенной шинели», могло появиться только в слухах, мотивироваться слухами.

Те же слухи творили миф о мертвеце-мстителе — он, оказывается, сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы, словом всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной». Стиль этого пассажа ироничен, Гоголь-реалист, создавая атмосферу появления в столице мертвеца, ведет серьезное повествование, исполненное лукавства.

Ирония и лукавство автора определяют все развитие сюжета о мертвеце-мстителе. Сразу же после сообщения о том, что призрак «сдирает» шинели «со всех плеч, не разбирая чина и званий», вдруг появляется фраза, как бы объясняющая мифически-призрачное явление реальным фактом жизни. «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему однако же такой страх, что он бросился бежать со всех ног и оттого не мог хорошенько рассмотреть, а видел только, как тот издали погрозил ему пальцем».

Стиль этой фразы блистательно раскрывает механизм рождения слухов, из которых вырастает образ призрака-мстителя. Реальный чиновник видел мертвеца и узнал в нем Башмачкина, но страх заставил его бежать и оттого чиновник не смог хорошенько его рассмотреть. Гоголь любит алогическое письмо: «узнал», но «хорошо не рассмотрел», потому конец фразы уточняет, что же «только видел» этот чиновник: какой-то призрак «погро-



зил ему пальцем». Грозивший палец призрака — вот мнимая документализация отождествления призрака с Башмачкиным. И вряд ли случаен в алогизме Гоголя «палец» — не из того ли он разряда, из которого выссываются слухи, сплетни, таинственные истории...

Но Гоголь продолжает развивать сюжет о похождениях «мертвеца». Со всех сторон стали поступать жалобы о разбое «мертвеца». Начальство дало полиции «распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни стало, живого или мертвого, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом...». Алогизм приказов позволяет даже в этой фантастической истории раскрыть безумие и абсурдность поведения властей.

И вот, лукаво заявляет Гоголь, указание выполнено и будочник с товарищами поймали живого мертвеца! Поимка «живого мертвеца» — алогизм, но наделенный нужной Гоголю информацией: призрак, созданный слухами, — живой грабитель и никакого отношения к умершему Башмачкину не имеет. Эта мысль подтверждается реально-натуралистическим описанием поимки «мертвеца».

Будочник «схватил было уже совершенно мертвеца за ворот на самом месте злодеяния, на покушении сдернуть фризовую шинель с какого-то отставного музыканта». Будочник позвал двух своих товарищей, которым поручил держать вора, поскольку он захотел понюхать табак. «Потянул» он левой ноздрей «полгорсти», и тут произошло неожиданное событие: «Мертвец чихнул так сильно, что совершенно забрызгал им всем троим глаза. Покамест они поднесли кулаки протереть их, мертвеца и след пропал...»

Выполнить приказ властей не удалось — «мертвец» скрылся с тем, чтобы продолжать свои злодеяния. «Мертвец» «стал показываться даже за Калинкиным мостом, наводя немалый страх на всех робких людей».

Фантастическая история похождения мертвеца, рожденная и раздутая слухами иронически, с помощью алогизмов очень точно и тонко объяснена Гоголем. Он оставляет эту историю и возвращается к важнейшей теме финала повести — к рассказу о жизни «значительного лица», об истории обезчеловечивания его чином. Эта история не только занимает ведущее место в фантастическом финале, но и является идейным ядром всей повести. К сожалению, исследователи обходят эту историю, пренебрегают ею, а для Гоголя все дело в том, чтобы

объяснить читателям, как умерший Башмачкин смог «прожить шумно после своей смерти», как «значительное лицо» смог в призраке узнать Акакия Акакиевича. Но об этом я скажу подробно позже, при анализе финала повести.

4

Сейчас же мне бы хотелось обратить внимание современных читателей на толкование финала повести «Шинель», осуществленное писателем Вл. Набоковым в 1952 году (предисловие к изданию петербургских повестей Гоголя в Нью-Йорке).

Главная мысль Набокова выражена с завидной категоричностью: Гоголь был «один из величайших мировых ирреалистов» и потому писал не о реальной русской жизни, но о том, чего не существует в действительности, что есть плод писательского воображения и игры его с читателем.

Несомненно, к ирреалистам Набоков причислял и себя. Отсюда субъективизм в трактовке повестей Гоголя, таланта Гоголя, понимания его петербургских повестей, в частности и «Шинели».

Единственной реальностью у ирреалиста Гоголя, по Набокову, был писательский нос. «Длинный острый нос, которым без помощи пальцев Гоголь ухитрялся добывать понюшку из самой миниатюрной табакерки, этот необыкновеннейший нос учуял совершенно новые запахи в тех болотных, призрачных дебрях, где новым трепетом трепетала русская литература». Но и делал Гоголя «опытным нюхателем». «В этом смысле писатель, писатель-художник совмещает в себе и охотника и охотничью собаку».

Решив стать проповедником, ясновидцем, Гоголь «не то заспал, не то удавил в себе художника, он потерял нюх, как Ковалев лишился носа». Когда писалась «Шинель», Гоголь еще не потерял «нюха». «Гоголь был странен во всем: но странность и есть основная черта гения». «Гоголевская «Шинель» — рваная рана, черная дыра в тусклой ткани повседневности». Повесть не фарс, нет здесь и намерения автора «кого-то и что-то бичевать». Ее смысл в «сверхрассудочности». У Гоголя «иррациональное в самой основе искусства, и как только он пытался ограничить себя литературными правилами, обуздать логикой вдохновение, самые истоки этого вдохно-

вения неизбежно мутятся. Когда же, как в «Шинели», он дает волю бредовой сущности своего гения, он становится одним из трех-четырех величайших русских беллетристов».

Гоголь, по Набокову, любит музу абсурда, музу нелепости. Но писатель не ставит Башмачкина в нелепое положение, поскольку он живет в мире нелепицы. «Контраст состоит в другом. Акакий Акакиевич трогателен и трагичен». «Кроткий Акакий представляет собой в этом нелепейшем мире и современную сущность его, и вместе с тем патетическую попытку преодоления абсурда».

Данное суждение справедливо, но оно позаимствовано из русской критики, которую предает анафеме Набоков. В толковании же фантастического окончания «Шинели» Набоков верен себе.

Он объявил, что здесь Гоголь «прикрыл необыкновенный свой трюк» — потоком как бы «ненужных и не относящихся к делу подробностей» помешать читателю понять одно «чрезвычайно важное обстоятельство», которое «есть неперемнная часть главного замысла «Шинели», умышленно Гоголем замаскированного».

Что же «замаскировал» Гоголь? «Тот, кого принимают за призрак ограбленного Акакия, и есть на самом деле вор, его ограбивший. Однако призрак Акакия существовал лишь постольку, поскольку его владелец был несправедливо лишен шинели, и вот перед нами нелепейший парадокс: квартальный принимает этот обиженный призрак за прямую его противоположность, т. е. вора шинели».

Выше я показал, как Гоголь с поразительной четкостью объяснил, что никакой связи между умершим Акакием Акакиевичем и мертвецом-грабителем не существует. Осуществил свой замысел Гоголь в иронической манере, которая позволила и вводить в повествование чисто романтические мотивировки фантастического (слухи), и взрывать эти романтические мотивировки фантастики (мертвец, сдерживающий шинели с чиновников, не разбирая их рангов) дерзкими алогизмами. Стиль этого повествования о мертвец-грабителе исполнен чисто гоголевского изящества при выражении его глубокой и мудрой мысли. Он сделал все, чтобы объяснить и выявить читателю свою мысль, а не замаскировать ее.

И это естественно — Гоголь был гениальным русским писателем-реалистом, а не «безответственным фо-

кусником», как утверждает Набоков. И еще Гоголю приписан «нелепейший парадокс» — в повести его нет. Набоков делает такой вывод из навязанного Гоголю парадокса: «Таким образом, тема повествования описывает полный круг, круг порочный, круг заколдованный, как и все круги на свете, хотя и являются они нам порою в безобидном образе яйца, яблока, земного шара или лица человеческого — лица, на крышке табакерки прорываемого большим пальцем портного...»

Философия ирреализма самоубийственна. Ирреализм исследователя делает его неспособным воспринимать реальность гоголевского текста, гоголевского повествования, гоголевского стиля. Суждения Набокова выражаются в духе поприщинских записей: «Числа не помню. Месяца тоже не было. Было чорт знает что такое».

Гоголь остался Гоголем.

...Но вернемся к реальности, к гоголевскому тексту повести, чтобы понять смысл таинственной встречи мертвого Акакия Акакиевича и «значительного лица».

## 5

В воображаемый, фантастический мир, возникший из слухов, и «въезжает» на санках «значительное лицо». Причем, по Гоголю, весь фантастический финал нужен был ему для завершения рассказа о «значительном лице». Начав рисовать фантастический мир финала, где, по слухам, объявился мертвец, Гоголь обрывает себя; для того чтобы вернуться к важной своей мысли, к главному герою финала: «Но мы однако же совершенно оставили одно *значительное лицо*, который по-настоящему едва ли не был причиной фантастического направления, впрочем, совершенно истинной истории». К истории «значительного лица» я еще вернусь. Сначала необходимо выяснить роль Башмачкина в финале.

Современные исследователи, рассматривая в структурном отношении фантастику эпилога повести, справедливо относят ее к «завуалированной фантастике». Для мотивировки происходящих событий, во-первых, широко используется форма слухов («По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста...»), во-вторых, «вводится особый тип сообщения от повествователя — сообщения о факте, якобы случившемся в действ-

вительности, но не имевшем законченного, определенного результата».<sup>1</sup>

Я полагаю, что главное в структуре фантастического финала — символическая фантастика житийного образа Акакия. Как всегда, у Гоголя за каким-либо конкретным событием стоит его своеобразный двойник, обусловленный многозначностью рисуемого образа или события. Во всяком случае, следует учитывать неоднозначность изображенных явлений, их способность представлять перед читателем в своей сложности. У факта, образа, события появляется некая перспектива, далекая даль.<sup>2</sup>

Такая даль существует и у имени Акакий в повести. В центре рассказа — жизнь титулярного советника Башмакина, события, связанные с шинелью и столкновением со «значительным лицом». Но при этом нельзя забывать, что на первых страницах повести дана своеобразная и подробная родословная героя. Сообщается, что он происходил из рода Башмакиных: «И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмакины ходили в сапогах... Имя его было: Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и высканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени...»

Автор не остановился на этом и продолжил историю выбора имени героя после его рождения «против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта». Покойница матушка советовалась с кумом и кумой, как назвать новорожденного. Те предложили имена, означенные в святцах, — Моккия, Соссия или Хоздазата. Имена матери не понравились, тогда кум развернул календарь в другом месте и предложил новые три имени: Трифилия, Дула и Варахасия... Но и они не подошли матери новорожденного: «Какие всё имена, я, право, никогда и не слыхивала таких».

Так были отвергнуты имена, подсказанные кумом, и мать решает избрать имя знакомое, имя со значением: «Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий». Имя новоявленного Акакия в дальнейшем наполнялось зем-

<sup>1</sup> М а н н Ю. Поэтика Гоголя, с. 102.

<sup>2</sup> «... у Гоголя всегда фон не рядом с героем, а за героем, — но так весомо и точно, что кажется находящимся и перед и за героем» (Шкловский Виктор. Энергия заблуждения. М., 1983, с. 313—314).

ным содержанием, реальным, как и жизнь его отца, и житийным, легендарным и символическим.

В 1836 году в Петербурге вышел «Словарь исторический о святых, прославленных в российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местно чтимых». Имена составителей «Словаря...» не были указаны, но известно, что ими были Д. А. Эристов и М. Л. Яковлев (лицейский товарищ Пушкина).

В третьем номере «Современника» Пушкин напечатал свою рецензию на книгу, в которой высоко оценил труд составителей: «Отчетливость в предварительных изысканиях, полнота в совершении предпринятого труда поставили сию книгу высоко во мнении знающих людей».

В конце рецензии Пушкин указал: «Издатель «Словаря о святых» оказал важную услугу истории. Между тем книга его имеет и общую занимательность: есть люди, не имеющие никакого понятия о житии того св. угодника, чье имя носят от купели до могилы и чью память празднуют ежегодно. Не дозволяя себе никакой укоризны, не можем, по крайней мере, не дивиться крайнему их нелюбопытству».

Мысль Пушкина справедлива — надо иметь понятие о житии того угодника, чье имя носит человек или литературный герой. В частности, герой гоголевской повести «Шинель». Но читатель не мог бы по «Словарю о святых...» удовлетворить свое любопытство — в нем не было житий святых угодников. Это был «Словарь исторический о святых, прославленных в российской церкви...». Пушкин пропустил слово «исторический» в заглавии «Словаря...». Слово важное, ибо в «Словаре...» давались исторические справки о разных деятелях русской церкви (основателях монастырей, архимандритах), а также о затворниках и мучениках, которых чтит православная церковь. Среди деятелей русской истории были и великий князь Владимир, «утвердивший христианскую веру» на Руси, и равноапостольный великий князь Александр Невский. В свое время они, при крещении, получали имена в честь того или иного святого угодника.

Как известно, имена в гоголевское время давались в честь святых, легендарные подвиги и добродетельная жизнь которых описывались в житиях. Жития эти входили в содержание книг Четьи-Минея, которые читались в церквах, расположенные по месяцам, на каждый день. Жития святых определяли содержательность каждого

имени, которое давалось поворожденным. Подробное известие об избрании имени Башмачкина, данное в начале повести, кажется лишним, во всяком случае необъяснимым для понимания трагической жизни героя «Шинели». Но именно кажется... На самом деле все эти рассуждения об имени героя очень важны для понимания его характера. Полностью же замысел писателя раскрывается в финале повести, так как фантастические события определили идейный смысл столкновения Башмачкина со «значительным лицом». А фантастика эта связана с житийным объяснением легендарной жизни святого Акакия.

Имя Акакий греческого происхождения, и означает оно «незлобивый». В XVII веке Дмитрий Ростовский составил по нескольким источникам Четьи-Минеи — многотомный свод житий. Он издавался в XVIII и в начале XIX века. В частности, Четьи-Минеи были изданы в 1837 году. В своде мы находим несколько житий, посвященных разным Акакиям. Особой популярностью пользовался Акакий Синайский.<sup>1</sup> В его житии рассказывалось, как у злого старца был молодой ученик Акакий. «Простого нравом и целомудренного умом, который так много зла терпел от того старца, что многим даже покажется это невероятным, ибо старец не только укорами и бесчестьем досаждал ему, но и всякий день мучил его телесными истязаниями. Однако терпение его было не напрасно, потому что Акакий своей безропотной выносливостью и незлобивым страданием снискал себе благодать божию, освобождающую его от вечного мучения. Так и жил Акакий — терпел и сносил все мучения и оскорбления и, всегда незлобивый, на вопрос «как живешь?» отвечал — «Мне хорошо».

В родословной Башмачкина объяснялось, как было избрано имя Акакий. Просвечивавшая в имени житийская символика в ходе повествования наполнялась реальным содержанием, связанным со службой, которая

---

<sup>1</sup> Ф. Дриссен первым указал на своеобразную связь судеб Акакия Башмачкина и житийного Акакия Синайского (Gogol as short story writer. A study of his technique of composition. Paris — the Hague. — London, 1956). Голландский ученый П. ван дер Энг поддержал Дриссена, заявив, что установленная параллель так совпадает с сюжетом гоголевской «Шинели», что это не может быть случайностью (Le personnage de Bašmačkin. S-Gravenhage, Mouton, 1958). Думаю, что дело не в совпадении сюжетов. Вызывая у читателя ассоциацию с житием Акакия Синайского, Гоголь стремился обосновать тем самым дорогой ему финал повести.

и раскрывала покорный, незлобивый и довольный своею судьбой характер человека. Житийная символика предопределяла великомученическую судьбу забитого титулярного советника. Гуманизм Гоголя восставал против этой предопределенности. Наиболее остро и трагически бесчеловечие современного общества проявлялось в действиях значительного лица.

Г. М. Фридлиндер писал: «Пользуясь позднейшим выражением Лескова, можно сказать, что жизнь Акакия Акакиевича — это не обычная «жизнь», а «житие». Акакий Акакиевич не только в буквальном смысле (как Самсон Вырин), но и в фигуральном — «мученик 14-го класса», — недаром посмертная молва окружила его земное бытие легендарными подробностями. Как в легендах о других «мучениках», тяжелые испытания и смерть в «житии» Акакия Акакиевича составляют вступление к последней главе его похождения, повествующей о «воскресении» героя и подвигах, совершенных им после смерти».<sup>1</sup>

Защищая личность Акакия Акакиевича, Гоголь осуждал мир бесправия и бессмысленного насилия. «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обротившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп; — существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...».

Замечательны эти последние слова о несчастье, которое погубило Башмачкина, как губит царей и повелителей мира. Виновниками «несчастий» являются сами люди. Отвести дамоклов меч «несчастий» можно только нравственно воскресив тех, кто, предав в себе человека, является в реальной общественной жизни причиной страданий и гибели беззащитных существ, подобных Акакию Акакиевичу, кто выступает обидчиком презираемых им людей.

Для того и понадобился фантастический финал повести — рассказ о том, как суждено было Акакию Ака-

<sup>1</sup> Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма, с. 207.



киевичу «на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь». Фраза «прожить после своей смерти» — это явный намек на символическую фантастику жития Акакия.

Напомню финал жития Акакия Синайского. После недолгой болезни многострадальный Акакий умер, и его похоронили. Но нашлись люди, не поверившие его смерти. И тогда пошел старец — мучитель Акакия на его могилу и спросил: «Умер ли ты?» И ответил Акакий: «Не умер, отче, ибо тому, кто обязался творить послушание, невозможно умереть». (Славянский текст еще выразительнее: «Не умрох, отче, послушання бо делателю умрети не възможно».) Характерно, что в издании Миней в 1837 году к этим словам сделано примечание: «Послушание не умирает». За послушание Акакию даровано бессмертие. Старец — злой мучитель Акакия здесь же, на могиле, покаялся в грехах своих, осознал несправедность жития своего.

«Шумная жизнь» Башмачкина после смерти и нужна была Гоголю для того, чтобы показать, как узнавшее его «значительное лицо» осознало вину свою, чтобы пробудить уснувшую совесть генерала, творившего зло, чтобы вступил он после встречи с живым мертвецом Башмачкиным на стезю покаяния и человеколюбия...

6

Действия Башмачкина в финале лишь соотнесены с житием преподобного Акакия. Появление в Петербурге «живых мертвецов», которые «сдергивали» шинели с господ и чиновников разных рангов, — это реальная фантастика абсурдной жизни столицы. В нее вписывается Башмачкин. Но где-то на заднем плане высвечивается и житийная судьба Акакия. Житийная литература много веков была основным чтением миллионов, широко распространенным жанром. Жития писались с разными целями, но во многих, как и в житии преподобного Акакия Синайского, утверждался нравственный кодекс праведников, осуждались насилие, зло, прославлялись добродетели. И в житии Акакия не только превозносились терпение и послушание, но и утверждалась мысль, что эта добродетель будет вознаграждена, и главное, что добродетель эта активна, что она обладает великой нравственно-всепобеждающей силой в борении.

со злом. Гоголя это и привлекло в житии Акакия Синайского. Зло мучителя старца было побеждено послушанием Акакия.

Жития и их сюжеты часто использовались и перерабатывались писателями. Гоголь не перелагал и не переделывал жития Акакия Синайского. Он написал глубоко оригинальную гуманную повесть. Но финал жития был ему близок — свою веру в возможность нравственного воскрешения даже высокопоставленных чиновников, которые несли бедствия стране и отдельному человеку, он как бы подтверждал авторитетным старинным и хорошо известным широким массам житием. Сделано это было тонко, тактично, без какой-либо тенденциозности. Просто он хотел, чтобы его идеал, его вера в возможность выхода из создавшегося в крепостной и чиновничьей России положения современными ему читателями соотносились с житием преподобного Акакия. Для того-то и было мотивировано избрание имени героя в начале повести.<sup>1</sup>

«Значительное лицо» занимает в повести важное место. Практически, именно в нем фокусируются все злые силы социальной действительности, которые враждебны человеку и приводят в конце концов к гибели Акакия Акакневича. И действительно, грубое, хамское отношение «значительного лица» к Башмачкину послужило причиной его смерти. Пожалуй, впервые Гоголь показывает в образе «значительного лица» высший эшелон власти, который и определяет бесчеловечный режим русского чиновного государства. Но при этом утверждает, что и само значительное лицо — жертва этого строя, жертва «электричества чина». Оказывается, по природе своей «значительное лицо» «был в душе добрый человек». Вступив на стезю чиновничьей службы, он перестал быть собой, стараясь следовать примеру начальства, подражать ему. «Так уж на святой Руси все заражено подражанием, всякой дразнит и корчит своего

---

<sup>1</sup> При рассмотрении гоголевской «Шинели» В. Шкловский тоже соотносит жизнь Акакия Башмачкина с житием святого Акакия: «Акакий Акакневич — человек великого смирения; этим святой Акакий выделяется среди многих святых». Упомянув про святого смиренного Акакия, исследователь так толкует финал повести: «Акакий Акакневич в последних своих дыханьях перед могилой восстал, и стал снимать шубы с людей, и ругаться как извозчик» (Шкловский Виктор. Энергия заблуждения, с. 314). Заключение это есть простое повторение уже давно высказанной точки зрения о «бунте», «протесте», «восстании» Башмачкина в конце повести.

начальника». Главным основанием усваиваемой им системы поведения «была строгость, строгость и — строгость». Чиновники, составлявшие весь «правительственный механизм канцелярии», пребывали в страхе.

Окончательно выбил из него все человеческое генеральский чин... «Получивши генеральский чин, он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть». С равными себе по чину «он был еще человек как следует, человек порядочный, во многих отношениях даже не глупый человек». С чиновниками же ниже его рангом «он был просто хоть из рук вон...». Он подражал начальству, вырабатывал свой стиль и манеру поведения с просителями, говорил «голосом отрывистым и твердым», «которому нарочно учился заранее у себя в комнате, в уединении и перед зеркалом, еще за неделю до получения нынешнего своего места и генеральского чина». Сделавшись генералом, он превратился в заводную куклу, поведения и действия которой определяются чином. Такие куклы гуляли на Невском проспекте в одноименной повести. Но теперь, в 1841 году, Гоголь заглянул внутрь этой куклы и увидел там забитую душу и уснувшую совесть. После ухода Башмачкина генерал «почувствовал что-то в роде сожаления. Сострадание было ему не чуждо, его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то, что чин весьма часто мешал им обнаруживаться».

Воспоминание об Акакии Акакиевиче тревожило его, и он даже послал чиновника узнать о его делах. Известие о смерти Башмачкина поразило генерала. Он «слышал упреки совести». Таково предварительное исследование души генерала, подготавливавшее читателя к главному событию — нравственному его преображению, высвобождению в нем человека из-под черствой коры чиновничьей личины.

Это высвобождение и произойдет в финале. Именно потому финал «Шинели» перекликается с финалом «Ревизора». Два финала и тесно связаны друг с другом, и принципиально отличны. То, что оказалось непонятым в комедии, Гоголь прояснил в повести. Еще в статье о картине Брюллова «Последний день Помпеи», рассказывая о том, как художник изобразил трагедию жителей города, он писал: «Фигуры он кинул сильно такую рукою, какую мечет только могущественный гений: эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств...»

Удар по чиновникам «сборного города» нанес чиновник, прибывший по именному повелению. Точнее, не чиновник и его действия, но только само известие о его приезде. Удар произвел действие — чиновники окаменели и застыли в немой сцене, которая стала рубежом в их жизни: позади жизнь, наполненная грехами и преступлениями, впереди — новая, преображенная жизнь. Но в «Ревизоре» нет этого преображения, нет результата «удара», есть лишь демонстрация возможности его.

Как уже говорилось, замысел Гоголя не был понят, идеал не был раскрыт в финале комедии. В повести «Шинель» Гоголь также в финале раскрывает свой замысел, свой идеал. Но решительно отказывается от идеи правительства, справедливого монарха как источника удара, преображающего людей (как это было в «Ревизоре»). Ударом в повести становится, по воле автора, встреча с призраком Башмачкина. Затем и нужна фантастика — она создавала атмосферу возможного узнавания в легендарном мертвце Акакия Акакиевича. Мы уже выяснили, что Башмачкин у Гоголя нигде не отождествляется с «мертвецом», который сдергивает шинели с плеч чиновников разных рангов. Тот сдирал шинели и не вступал в разговоры с жертвой. Человек же, ухвативший за воротник «значительное лицо», ведет себя иначе и глубоко индивидуально — он произнес речь, напомнив «значительному лицу» о его проступке, и не снимает, не сдергивает с него шинель, не мстит ему — «значительное лицо» само сняло свою шубу и бросило призраку.

«Значительное лицо» в человеке «небольшого роста в старом поношенном вицмундире» «не без ужаса узнал в нем Акакия Акакиевича», бледное лицо человека «глядело совершенным мертвецом». В этом человеке он совершенно признал Башмачкина, когда не услышал, а «увидел», как произнес он речь: «Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилую, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек — отдавай же теперь свою!»

Ю. Манн первым обратил внимание на стилистическое своеобразие этой фразы Гоголя: «Замечательная особенность этого текста в том, что в нем опущен,

«утаен» глагол, выражающий акт слушания. Значительное лицо не слышал реплику «мертвеца»! Он ее видел. Реплика была немой; она озвучена внутренним, потрясенным чувством другого лица». <sup>1</sup>

Действительно, перед нами тонкий стилистический прием Гоголя, точно и убедительно передающий призрачность появления за спиной «значительного лица» умершего Башмачкина. В этой сцене Акакий Акакиевич — плод больной совести генерала и осознанной вины перед несчастным чиновником, которому не помог. Оттого генерал видит, что произносит тень Башмачкина — упрек ему. Объятый страхом, «он сам даже скинул поскорее с плеч шинель свою» и бросил ее призраку.

В этой связи и еще об идентификации. Глагол «увидел» вместо «услышал» решительно отделяет призрак Башмачкина от реального грабителя. Грабитель, и в частности тот, который снял шинель с Акакия Акакиевича, говорил жертве, и он слышал слова. «„А ведь шинель-то моя!“ сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. Акакий Акакиевич хотел было уже закричать «караул», как другой приставил ему к самому рту кулак, величиною в чиновничью голову, примолвив: „А вот только крикни!“»

К истории о мертвее-грабителе, снимающем шинели, Гоголь возвращается в самом конце повести. После того как «значительное лицо» само бросило свою шинель призраку, «совершенно прекратилось появление чиновника-мертвеца». Но тут же Гоголь уточняет свою мысль, как бы поправляясь: «Впрочем, многие деятельные и заботливые люди никак не хотели успокоиться и поговаривали, что в дальних частях города все еще показывался чиновник-мертвец».

Гоголь даже спешит подтвердить это сообщаемым от себя фактом: «И точно, один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение...» Побоявшись остановить привидение, будочник пошел за ним. Но «привидение вдруг оглянулось и остановясь спросило: «тебе чего хочется?» и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь!.. Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы...».

Так исчерпал Гоголь сюжет с мертвецами-грабителями. Башмачкин к ним не имеет никакого отношения.

---

<sup>1</sup> М а н и Ю. Поэтика Гоголя, с. 103.

Призрак, в котором «значительное лицо» признало Башмачкина, не сдергивал шинели, не был огромного роста, не носил «преогромных усов», не имел кулака с чиновничью голову, ничего не говорил своей жертве — его речи не было слышно... Но грабитель, снявший шинель с плеч Акакия Акакиевича, имел громадный кулак и усы, такие же, как у призрака, похождениями которого заканчивалась повесть «Шинель».

Мы видели, что Гоголь художественно убедительно показывает, как в атмосфере слухов о фантастическом мертвце проснувшаяся совесть «значительного лица» подсказала ему имя обиженного им человека. Появление призрака обиженного и было тем «ударом», который перевернул всю жизнь «значительного лица». Проведенная предварительно подготовка (рассказ о доброй душе генерала, о его способности к состраданию) позволила Гоголю наглядно показать начало преобразования после полученного «удара».

Сознавая свою вину, значительное лицо сбросило с своих плеч генеральскую шинель. Ехал он после товарищеской пирушки к любовнице Каролине Ивановне. Теперь он немедленно меняет маршрут и приказывает кучеру: «„Пошел во весь дух домой!“». Это происшествие сделало на него сильное впечатление. Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: «как вы смеете», «пошмаете ли, кто перед вами», если же и произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело».

Что важно в финале «Шинели»? Наиболее наглядное художественное решение проблемы возможного нравственного преобразования даже чиновника крупного ранга, высвобождение личности из-под пресса предубеждений чина. Вера Гоголя в реальность просветительского перевоспитания погрязших в пороках людей здесь, в отличие от «Ревизора», проявляется не столько в возможности, сколько в результате «удара».

Но художник-реалист и здесь корректирует писателя-просветителя, и результат дан очень скромный, как всего лишь начало долгого процесса. Но начало показано...

Финал «Шинели» тем самым проясняет замысел финала комедии «Ревизор», а с другой стороны, объясняет громадный замысел «Мертвых душ», который предусматривал в последующих томах показ возрождения порочных героев первого тома поэмы. К тому же 1841 году относится и новая редакция повести «Тарас Бульба», где та же идея перевоспитания будет программно изло-

жена в речи Тараса. Следует иметь в виду, что к этому времени вопрос о нравственном воскрешении порочных уже окончательно связывается Гоголем с пониманием истинной и искаженной субстанции русского человека. Все те, кто ныне плурует, мошенничает, нарушает закон, подличает, — отступники от норм жизни истинного и прекрасного национального русского характера. Отступников писатель обязан беспощадно обличать, ибо обличение и поможет возродиться к истинной жизни.

«В интерпретации «современного русского человека», — пишет Е. Н. Купреянова, — в принципе всякого человека, как превращенной — или, точнее, искаженной — формы благих сил его души более, чем в чем-либо другом, проявляется демократический пафос и гуманизм замысла Гоголя». Исследовательница в данном случае говорит о замысле поэмы «Мертвые души». Намерения писателя и сводились к содействию возвращения извращенных к своей истинной русской субстанции. «Превращение субстанциональных и лучших свойств «русского человека» в свою собственную противоположность, а тем самым и возможность обратного превращения его современных пороков в созидательные силы русской жизни — такова основная идея этого замысла, призванного «выставить на всенародные очи» таящийся в «мерзостях» настоящего залог прекрасного будущего России и всего человечества. На той же, общей для всех героев «поэмы» идейной основе зиждется художественная структура их ничтожных характеров, тождественных в этом отношении характеру Чичикова».<sup>1</sup>

Так к 1841—1842 годам наиболее отчетливо проявилась данная закономерность творчества Гоголя, обусловленная на первом этапе просветительскими убеждениями, а к этому времени обогащенная историзмом и глубоким, чисто гоголевским пониманием русского человека, русского национального характера. Просветительское начало сохранилось в прежней вере в возможность преобразования современных отступников от национальной субстанции своего характера, возвращение их к своим национальным истокам, в понимании высокой и ответственной роли писателя на пути содействия воскрешению — через беспощадное обличение отступников от самих себя, от своей русской природы.

<sup>1</sup> Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы, с. 304.

При этом вся система воззрений Гоголя, как она запечатлелась в галерее характеров, в реализации принципа через обличение к нравственному воскрешению, органически утверждала мирный путь освобождения русского народа, русской нации от страшной язвы крепостничества и деспотизма чиновно-бюрократического государства. Идеи протеста, насильственных изменений социального строя также органически были чужды Гоголю, поскольку он опирался на просветительскую концепцию изменения мира.

Именно данное своеобразие мировоззрения Гоголя художника объясняет неминуемо возраставшие расхождения с взглядами Пушкина. Пушкин преодолел просветительские концепции, он освоил и мощно развил историзм, обогатив его социологическим анализом общества и человека. Ему открылись иные истины, вытекавшие из понимания закономерностей социального и исторического развития не только России, но и крупнейших стран мира. В своих исторических работах и художественных произведениях он не только указал на существование этих закономерностей, но и объяснил неизбежность и оправданность борьбы угнетенных с угнетателями за отнятую у них свободу. Значение этих, пропагандируемых Пушкиным истин еще и в том, что сам Пушкин не смог встать на путь революции и не принимал ее. Пушкин как историк и художник, изучавший французскую и американскую революции, исследовавший социальный протест русских крепостных, великое крестьянское восстание XVIII века, возглавленное Пугачевым, пришел к выводу о закономерности борьбы крепостных за свою свободу и, более того, нравственно оправдывал ее. Но гений Пушкина проявился и в открытии им трагедии русского бунта — закономерно вспыхивавшие восстания крепостных неизбежно кончались страшными поражениями, несмотря на одержанные великие победы. Открытие это могло повергнуть Пушкина в отчаяние, отбросить к пессимистическим концепциям.

Пушкин выдержал и это испытание — не отчаялся, не увлекся утопиями и до конца дней своих показывал благодетельность закономерно проявлявшегося протеста отдельного человека и восстания угнетенных, хотя сам и не проповедовал революцию.<sup>1</sup> Вот обостренным столк-

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в моей книге: Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836), главы первая и четвертая.



новением двух противоположных концепций и ознаменовались первые месяцы 1836 года, которые развели Гоголя и Пушкина.

После гибели Пушкина, как я уже говорил, Гоголь и стремился замолчать свои расхождения с учителем, и пытался зачислить его в свои единомышленники. И в то же время, как честный художник, он самоотверженно отстаивал свои убеждения, которые программно противостояли пушкинским. Гоголь не мог изменить себе.

Тем неожиданнее появление в работах современных исследователей идеи о Гоголе-протестанте, о Гоголе, ставшем в 1841—1842 годах изображать бунтарей, выступавших мстителями,— в одном случае — «значительному лицу» («Шинель») и в другом — государству («Повесть о капитане Копейкине»). Неожиданность подобной идеи в современных условиях проявляется и в том, что она противоречит основам убеждений Гоголя, противоречит тексту его произведений. Если же, как мы видели, доверять тексту Гоголя, то нет никаких оснований объявлять Башмачкина «бунтарем» и «мстителем».

## 7

Необходимо также рассмотреть «Повесть о капитане Копейкине», чтобы выяснить справедливость утверждений, что в этой повести Гоголь опоэтизировал бунт капитана Копейкина. Внешние события истории капитана как будто бы свидетельствуют о справедливости концепции о бунтовщике Копейкине. В самом деле, герой Отечественной войны, инвалид, потерявший в сражениях руку и ногу, остался после окончания войны без средств к существованию. Копейкин отправился в Петербург просить о помощи — ему отказали и выпроводили из столицы. Тогда Копейкин создал «шайку разбойников», которая грабила казенное имущество. Во главе шайки стоял Копейкин.

Схема эта справедлива. Но Гоголю чужда схема — он рассказал о трагической истории одного из лучших сынов России. Собственно, впервые Гоголь изобразил обездоленного, несчастного и обиженного истинно русского человека, патриота, героя войны, который в силу социальной несправедливости был выброшен за борт, обречен на нищету и гибель. Капитан Копейкин — не отступник от субстанциональных качеств русского человека, он является воплощением национального характера. И вот именно он стал жертвой режима.

Гоголь спрашивает: кто же в этом виноват? И отвечает четко и твердо: чиновники, приближенные царя. Копейкин приехал в столицу с намерением обратиться к царю, но оказалось, что царя нет в столице. Тогда он обратился к министру (вторая редакция повести), тот, выслушав просьбу, приказал «понаведаться на днях», а на втором свидании объявил решение — ничего без государя он сделать не может. Но через несколько дней, оставшись без денег, Копейкин снова пошел к министру, и тот, раздраженный, «вышел из себя», строго заявил ему: «Ступайте, говорит, вас много, говорит, есть таких: ищите средства помочь себе сами». После этого министр приказал фельдъегерю выпроводить Копейкина из столицы.

Возмущенный Копейкин обдумывает совет министра и приходит к выводу: «Хорошо, говорит, когда ты сам, говорит, советывал поискать самому средств, хорошо, говорит, я, говорит, найду средства». И нашел — составил из беглых солдат «шайку разбойников» и стал ее атаманом. Копейкин отнимал только казенное имущество, требовал от старост «казенные оброки и подати», выдавая расписки с указанием: деньги взял капитан Копейкин.

«Повесть о капитане Копейкине» претерпела цензурные мытарства — ее запрещали многократно. Гоголь же не считал возможным опубликовать «Мертвые души» без этой «Повести...», потому он шел на уступки цензуре, переделывал, вносил изменения, добываясь разрешения. Он убрал упоминание государя, снял министра и заменил его начальником мифической «временной комиссии», отказался от изображения «шайки разбойников». Но главное — бесчеловечие, жестокость и равнодушие к просьбе героя войны со стороны чиновников — сохранил. Сохранил и совет искать средств к существованию самому. В цензурной редакции Гоголь даже изобразил возмущение Копейкина чиновниками, заставил его «распушить всех», а потом «гвоздить» их: «...вы, говорит, обязанностей своих не знаете, да вы, говорит, законопродавцы». Нетрудно заметить, что Копейкин «гвоздит» чиновников совершенно так же, как это делал Поприщин из «Записок сумасшедшего».

Итак, все редакции «Повести о капитане Копейкине», при многочисленных уступках цензуре, сохраняют дорогую Гоголю мысль: на бунт, на возмущение храброго капитана толкают чиновники, которые обманывают го-

сударя. Именно творимые ими беззакония и вынуждают обиженных протестовать. Гоголь стремился своей «Повестью...» открыть глаза государю на истинных виновников бедствий народа. Во второй редакции эта идея обнажена — «Повесть...» кончалась тем, что Копейкин выпускает «шайку», сам бежит в Соединенные Штаты, откуда и обращается с письмом к государю, т. е. Александру I. Копейкин просит не наказывать его сотоварищей, объясняет, что только «необходимость» была причиной, вынудившей его, героя войны, разбоем добывать средства к существованию. И дает совет царю («учит его царствовать»): «...скажи лучше монаршую свою милость, чтобы впредь, т. е. если там попадутся раненные, так чтобы примером, за ними эдакое, можете себе представить, смотрение». Уповапия на царя не были напрасными — Александр I был «тронут» письмом и немедленно исправил зло, причиненное чиновниками.

«Действительно, его монаршему сердцу было при- скорбно, что человек, так сказать, точно был доведен до последней крайности. Он дал немедленно же повеление, чтобы больше не преследовать виновных, а строжайшее предписание составить комитет исключительно с тем, чтобы заняться улучшением участи всех, т. е. раненых... таким образом положено основание инвалидному капитану, обеспечившему, можно сказать, теперя раненых совершенно». Таковы истинные взгляды Гоголя, с наглядностью проявленные в «Повести о капитане Копейкине».

В последнее время исследователи «Мертвых душ» указывают на связь «Повести...» с пушкинским «Дубровским», а некоторые даже и с «Капитанской дочкой». Сопоставление, видимо, оправдано, но только с обратным знаком. Гоголь не соотносит протест Копейкина с протестом Дубровского, как пишут, но противопоставляет бунт Копейкина бунту Дубровского. Здесь мы сталкиваемся с тем спором с Пушкиным, необходимость которого постоянно возникала у Гоголя.

В самом деле, в «Дубровском» Пушкин показывает, как органически и закономерно возникает отпор насилью со стороны тех, кто обездолен, оскорблен и унижен деспотизмом строя, деспотизмом и произволом помещиков и чиновников. Троекуров — самодур и деспот, но его самодурство покоится на богатстве. Он решает наказать строптивного, но честного Дубровского, используя свою власть и деньги. Он добивается изъятия имения у Дуб-

ровского. Имение бедное, и богачу Троекурову оно не нужно — тем самым подчеркивается и самодурство и деспотизм сильных, и беззаконие в государстве. Именно это и вызывает у Дубровского-сына протест.

У Гоголя все иначе: Копейкина толкают на бунт «законопродавцы» — министры и высшие чиновники. Все надежды Копейкин, по воле Гоголя, возлагает на государя, и эти надежды сбываются (см. первую редакцию повести). Вся эта концепция чужда Пушкину, ее нет в «Дубровском». Потому-то Гоголь и спорит с Пушкиным. И это не случайно: в той же «Повести...» Гоголь и по другому поводу полемически вспоминает Пушкина. На сей раз Гоголь полемизирует с изображением Петербурга во «Вступлении» к поэме «Медный всадник». Здесь, как известно, Пушкин дает восторженно-поэтическое описание столицы, созданной гением народа и Петра. В частности, там читаем:

По оживленным берегам  
Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен; корабли  
Толпой со всех концов земли  
К богатым пристаням стремятся;  
В гранит оделась Нева;  
Мосты повисли над водами...

Гоголь дает тот же Петербург глазами Копейкина: «Как сказочная Шахерезада, понимаете, эдакая. Вдруг какой-нибудь эдакой, можете себе представить, Невский проспект, или там, знаете, какая-нибудь Гороховая, чорт возьми, или там эдакая какая-нибудь Литейная. Там шпиц эдакой какой-нибудь, понимаете, в воздухе; мосты там висят эдаким чортом, можете представить себе, без всякого т. е. прикосновения... На дворцовой набережной — избенка, понимаете, мужичья. Стеклыща в окнах, можете себе представить, полторасаженные зеркала...» Гоголь снижает пушкинское описание, не принимает его парадного лика столицы, он иронизирует над ним... Это, пожалуй, был последний спор с Пушкиным. Спор деликатный, но неминуемый, ибо были серьезные основания для расхождений...

Необходимо сказать о тех далеко идущих выводах, которые делаются из объявления Башмачкина и Копейкина бунтарями. Пожалуй, последним исследователем, который высказался на эту тему, была Е. Н. Купрянова. Талантливая, остро и умно мыслящая исследова-

тельница оказалась в плену утвердившейся в науке концепции о гоголевских героях-бунтарях.

Она пишет об идейном единстве «Шинели» и «Повести о капитане Копейкине»: «...обе повести являются разными вариантами одного и того же «сюжета» — угрозы открытого бунта против бесчеловечия бюрократического режима доведенных до отчаяния его жертв». «Сокровенное идеологическое ядро» «Шинели» обнаруживает себя в ее фантастическом эпилоге — в посмертном бунте Акакия Акакиевича, его мести «значительному лицу». Копейкини превращен Гоголем «в грозного мстителя за свои унижения».<sup>1</sup>

О том, как рождался миф о «бунте» Башмачкина и Копейкина, я уже писал. Е. Н. Купреянова, продолжая традицию, сочла возможным обогатить ее новым примером — анализом оставшихся заметок к неосуществленному «замыслу писателя — драмы или трагедии из истории Запорожья». Замысел относится к 1839 году.

Драма, считает исследовательница, посвящена «социальному протесту украинских «мужиков» против крепостнического угнетения их польскими паннами-помещиками». Рассматривая отдельные заметки к драме, Е. Н. Купреянова приходит к выводу: «О недовольстве крестьян» свидетельствуют не только их «разговоры» («Вздорожало все, дорого. За землю, ей-богу, не длиннее вот этого пальца — 20 четверников, 4 пары цыплят...» — и далее в том же духе), но и раздумья одного военачальника: «Войны, кажется, дожидать не нужно, потому что мужицко-казацкая сноровка бунтовать, — так чтобы не побунтовать, не может проклятый народ: так вот у него рука чешется, дармоедничают да повесничают по шинкам да по лицам».<sup>2</sup>

Этим отдельным цитатам дается интерпретация: «Но мужицкое восстание тем не менее надвигается». Эта мысль как бы подтверждается цитатой из заметки Гоголя: «Народ кипит и толчется на площади, около дома обоих полковников, требуя их принять участие в деле, начальство над ними. Полковник выходит на крыльцо, увещевает, уговаривает, представляет невозможность».<sup>3</sup>

Поскольку заметки Гоголя разрозненны, Е. Н. Купреянова распределяет и толкует их в нужном ей духе:

<sup>1</sup> Купреянова Е. Н. Н. В. Гоголь. — В кн.: История русской литературы в четырех томах, т. 2, с. 574, 575.

<sup>2</sup> Там же, с. 576.

<sup>3</sup> Там же.

«Логически предшествующая той же записи другая свидетельствует, что роль организатора и руководителя казаков и мужиков, восставших против польских панов, отводилась в драме «молодому дворянину». Здесь опять «высовывается» опрокинутый в прошлое Дубровский, а вместе с ним и будущий Копейкин, ставший атаманом шайки разбойников, появившейся в рязанских лесах».<sup>1</sup>

Картина получается впечатляющая — Гоголь в 1839 году, оказывается, подробно разрабатывает обстоятельства возникновения мужицкого восстания. Из этого делается принципиальное и программное заключение: «Так обнаруживается общность и глубинная суть проблематики таких, казалось бы, разнородных художественных начинаний и свершений Гоголя, как вторая редакция «Тараса Бульбы», драма «в роде Тараса Бульбы», «Шинель» и «Повесть о капитане Копейкине». Все они возникают почти одновременно, на протяжении 1839 г., и свидетельствуют о том первостепенном значении, которое приобретает в это время для писателя только теперь осознанная им реальность и мощь революционного потенциала русской жизни. Отношение к нему Гоголя было глубоко противоречиво, и в этом корень его духовного кризиса, всего того, что привело к сожжению второго тома «Мертвых душ» и изданию «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Заявление решительное и ответственное, оно требует не только внимания, но и проверки его обоснования выписками и интерпретацией заметок Гоголя о неосуществленной драме. Тем более что только что процитированное заявление исследовательница дополняет следующим методологическим выводом: «Народная революция представлялась Гоголю одновременно и разрушительным, губительным для России, и справедливым, оправданным актом народного возмездия».<sup>2</sup> В «Шинели» и «Повести о капитане Копейкине» ни о какой справедливости акта народного возмездия не только ничего не писалось, но даже не подразумевалось. Значит, все базируется на интерпретации заметок к несуществующей драме. Обратимся к ним, вчитаемся в то, что действительно пишет Гоголь.

О «надвигающемся народном восстании», которое Гоголь как будто собирался изобразить. Действительно,

<sup>1</sup> Купреянова Е. Н. Н. В. Гоголь. — В кн.: История русской литературы в четырех томах, т. 2, с. 576.

<sup>2</sup> Там же, с. 576—577.

«мужики» говорят о растущей дороговизне жизни. В данном случае Гоголь сделал выписки из книги Боплана «Описание Украйны» (СПб., 1832). Никаких, даже туманных, намеков на восстание мужиков у Гоголя нет. Исследовательница же пишет: «Но мужицкое восстание тем не менее надвигается». Как уже говорилось, эта мысль подтверждается гоголевской записью: «Народ кипит и толчется на площади...» и т. д. Но это казаки пришли к своим полковникам, чтобы выяснить, будет или не будет поход против поляков. Доказательством служат и размышления о том, что казакам и мужикам свойственна «сноровка бунтовать». Слова эти приписаны «одному из военачальников». Кто он такой и почему назван так отвлеченно? У Гоголя такого «военачальника» нет. А ведь, в сущности, весь миф о готовящемся крестьянском восстании держится на размышлении этого выдуманного военачальника. У Гоголя эти размышления принадлежат богачу, врагу мужиков и казаков. Он занят у Гоголя хозяйственными делами: «Делает распоряжения о продаже рыбы, о запасах на зиму, именно на такое-то время, потому что тогда хлопцы пьянствуют. О покупке соли, о баштанах, хлебах, о порохе, ружьях, кунтушах для солдат». Вот в ходе этих занятий он и высказывает свое, исполненное ненависти к русским мужикам и казакам, слово о их «сноровке бунтовать».

Комментатор академического издания Полного собрания сочинений Гоголя уже давно писал, что слова эти принадлежат «польскому пану». «Он выражает презрение к «мужикам» и казакам, сравнивая их со свиньями («никогда еще не случалось, чтобы бык погибал от свиньи»), негодует на мужицкую и казацкую сноровку бунтовать» и т. д.

Повторяю, ни о каком народном восстании у Гоголя и речи нет! Заметки говорят ясно, что у «молодого дворянина» возникает намерение «подготовить» казаков выступить против польского ига (именно казаков, а не мужиков, и не подготовить восстание, а начать выступление против ляхов). При этом Гоголю неясно, как все это может выглядеть. «Выдумать, как запала мысль в голову молодого дворянина. Чисто-казацкое изобретение, как подговорить». Молодой дворянин советуется с опытным казаком Лукашом. А «Лукаш говорит, что он ничего не значит, что нужно склонить полковников». Заметка у Гоголя, как всегда, точная — речь идет о подго-

товке казацкого выступления против ляхов, которое возможно только под руководством полковников.

Но полковники решительно выступают против такого похода. (Причина их поведения не объяснена, но, видимо, они хорошо понимали, что соотношение сил в данный момент не в пользу казаков и потому выступление в этих условиях было бы авантюризмом.) Гоголь ясно указывает в заметке: «Полковник выходит на крыльцо, вещевает, уговаривает, представляет невозможность». Реалистически мыслящий полковник советует бежать: «Бегите и спасайтесь, жены и бабы! Ляхи за нами, и грабят и жгут».

Таковы действительные планы неосуществленной драмы Гоголя. Нет там и намерения Гоголя изобразить «молодого дворянина» как «организатора и руководителя казаков и мужиков, восставших против польских панов», как нет и самого восстания. Резонно «молодой дворянин» не является «опрокинутым в прошлое Дубровским». Все это миф, который творится во имя плеившей исследовательницу легендарной концепции о существовании у Гоголя бунтарей — Башмачкина и Коисейкина. В эту легенду Е. Н. Купреянова внесла свою лепту, дав интерпретацию заметок к ненаписанной драме.

В концепцию Е. Н. Купреяновой входит и повесть «Тарас Бульба» (вторая редакция). Она включена в цикл произведений Гоголя, в которых «народная революция представлялась Гоголю одновременно и разрушительным, губительным для России, и справедливым актом народного возмездия».

Заявление более чем странное. Что в повести «Тарас Бульба» Гоголь показал вольнолюбивый характер казаков, их героизм в борьбе с захватчиками, их готовность защитить родину — общеизвестно. Но мотива признания народной революции «справедливым актом народного возмездия» в повести нет.

Мы обязаны доверять тексту Гоголя, понимать и объяснять его, а не парить над ним, опираясь на восходящие токи концепции. Гоголь историчен. Он объясняет энтузиазм и героизм казаков, пожелавших жизнью своей защитить... Я сознательно поставил многоточие в фразе, чтобы не пересказывать своими словами идеал, вдохновлявший казаков, а процитировать Гоголя.

Гоголь рассказывает, как накануне похода Тарас Бульба угощает «панов братьев», вставших под его начало. Обращаясь к казакам, Тарас говорит: «Итак



выпьем, товарищи, разом выпьем поперед всего за святую православную веру: чтобы пришло, наконец, такое время, чтобы по всему свету разошлась и везде была бы одна святая вера». Все присутствующие дружно выпили за веру.

Второе слово Тараса: «За Сичь!» — выпили за Сичь. «Последний глоток, товарищи, за славу и всех христиан, какне живут на свете».

Позиция Гоголя ясна и исторична. Изучая историю и современность, он обращался к фактам и событиям национальной активности народа, но не социальной. В этом и состояло программное и трагическое для Гоголя расхождение с Пушкиным, который с 1826 года проявлял интерес именно к социальной активности народа, к вождям народных восстаний, к борьбе народа против рабства и насилия. До Гоголя Пушкин расходился по этому вопросу с декабристами: они воспевали Ивана Сусанина, а Пушкин — Степана Разина. После катастрофы 14 декабря по тому же вопросу Пушкин расходился с Гоголем или, точнее, Гоголь разошелся с Пушкиным.

Я уже указывал в седьмой главе, что замалчивание Гоголем в первой редакции повести «Тарас Бульба» социального расслоения казачества, идеализация им Сечи и казацкой жизни вызвали резкое возражение Пушкина. Писал я и о том, что Гоголь при работе над второй редакцией повести вспомнил упреки Пушкина и внес в речь Тараса Бульбы мотив социальной розни: «Знаю, подло завелось теперь на земле нашей; думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их. Перенимают чорт знает какне бусурманские обычаи; гнушаются языком своим; свой с своим не хочет говорить; свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке».

Появление мотива социальной розни даже в идеализированной казацкой республике — важный факт идейной биографии Гоголя. Но она понимается еще довольно смутно — как «перенимание бусурманских обычаев». Именно в повести «Тарас Бульба» второй редакции, работа над которой проходила в 1839, 1840, 1841 годах, Гоголь решительно и четко высказал свою мысль, как можно избавиться от бедственной язвы социальной розни в обществе — только путем нравственного воскрешения тех, кто угнетает своих братьев.

В той же речи Тараса, в которой он говорил, что «подлю» завелось в казацкой среде, провозглашается вера писателя в будущее избавление от этого бедствия: «Но у последнего подлюки, каков он ни есть, хоть весь извалялся он в саже и в поклонничестве, есть у того, братцы, крупца русского чувства. И проснется оно когда-нибудь, и ударится он, горемычный, об полы руками, схватит себя за голову, проклявши громко подлюю жизнь свою, готовый муками искупить позорное дело».

Это последнее, наиболее крепко выкованное звено моралистической концепции Гоголя, которая сложилась после завершения работы над «Шинелью» и «Мертвыми душами» (первый том). Он страстно стремился найти в человеке человека. Он верил во всемогущество своего писательского слова, верил, что смех может способствовать нравственному возрождению. Он полагал, что перед ним виноватый как связанный заяц. Это было трагическим заблуждением. «Виноватые» даже смеялись, как смеялся император на премьере «Ревизора». Но связанными зайцами никто себя не чувствовал, и все предавшие в себе человека продолжали свою жизнь-злодеяние. Ни один «подлюка не ударился об полы руками, не схватился за голову», не покаялся в грехах своих, не воскрес к новой жизни...

Создание мифов мешает понять истинную глубину и силу гоголевского раскрытия страшных социальных бедствий народной России и беспримерный трагизм писателя, шедшего навстречу страшному Левиафану с младенческой верой во всемогущество правдивого, честного слова.

Заключительные слова повести «Записки сумасшедшего», как молитва и заклинание от паскудных действий «нечистой силы» чиновно-крепостнического государства, постоянно звучали в душе Гоголя: «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик... Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку, посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят...»

Детски наивная эта мольба отзывается и в наших душах искренней горечью и состраданием к могучему таланту русского гения, жаждавшего пособить своим соотечественникам, но хватавшегося, по словам Чернышевского, за ложные средства...

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга завершена. В ней изложены результаты многолетнего исследования.

И все же, после всего сказанного, есть необходимость в последнем объяснении с читателем. Назову его «заключением».

Я понимаю, что, несмотря на большую проделанную работу, мне не удалось исчерпать поставленную в заглавие книги тему. Пожалуй, это закономерно — исследование историко-литературной проблемы «Гоголь и Пушкин» требует коллективных усилий.

Размышляя о творчестве, Лев Толстой указывал, что одной из составляющих констант всякой успешной творческой работы является «энергия заблуждения». Это мудрое признание писателя, высказанное в письме Н. Н. Страхову от апреля 1878 года, увидел и хорошо понял Виктор Шкловский. Он сделал его девизом своей новой книги, вынеся этот девиз в ее название.

«Энергия заблуждения» определяет поиск истины. Поиск трудный и долгий. Когда, по Толстому, «недостает энергии заблуждения» — нельзя начинать работу, нельзя надеяться на успех.

Книга «Гоголь и Пушкин» задумана давно, готовилась исподволь, в течение многих лет, когда шла работа над двухтомной монографией «Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы». Чем яснее становился мне беспримерный вклад Пушкина в русскую литературу этого десятилетия и программные его художественные открытия, не понятые и не оцененные современниками, тем отчетливее прояснялось особое место Гоголя в судьбе Пушкина, роль этих писателей в литературном процессе 1830-х годов. Так постепенно определялись контуры

творческих и личных отношений Гоголя и Пушкина, возникла внутренняя необходимость исследовать, высветить и вынести из бездны забвения неведомые еще нам факты, характеризующие эти отношения. «Энергия заблуждения» накапливалась и стала толчком к созданию данной книги.

Автор стремился подойти к теме «Гоголь и Пушкин» с нового рубежа. Главное мое желание и цель — вызвать размышления читателя, сделать его сопричастным к той работе, которую ведут специалисты. А когда и у них достанет «энергии заблуждения», они почувствуют необходимость своими исследованиями приблизить всех нас к искомой истине.

А сделать еще предстоит многое. Необходимо отказаться от сложившегося шаблонного рассмотрения творческих связей Гоголя и Пушкина на примере только тех произведений, которые отличает тематическая близость и общность — тема Петербурга, судьба маленького чиновника и т. д.

Характер отношений этих двух писателей определяется прежде всего освоением Гоголем художественных открытий Пушкина. Вот почему исследовать проблему «Гоголь и Пушкин» — значит стремиться к глубокому познанию творчества Пушкина 1830-х годов. Белинский указал, в частности, что открытая Пушкиным народность была и понята, и сформулирована, и освоена Гоголем. Познание истины отношений двух этих писателей и должно идти по этому пути: мы призваны увидеть, понять и исследовать освоение и других открытий Пушкина (не названных Белинским) и сам творческий (сложный) характер этого освоения. Только тогда нам раскроется во всей полноте феномен отношений Гоголя и Пушкина, только тогда мы познаем действительное богатство литературного процесса тридцатых годов, роль и место в этом процессе Пушкина и Гоголя.

Видимо, в будущем предстоит осуществить сравнительный анализ всех гоголевских произведений, начиная со сборника «Арабески», и пушкинских сочинений, напечатанных в десятилетие 1825—1836 годов. На этом пути, несомненно, будут одержаны убедительные победы, затраченный труд будет вознагражден.

В этой связи я остановлюсь на одном примере, который сторонникам шаблона покажется и неожиданным и уж парадоксальным, во всяком случае. Но энер-

гия заблуждения поддерживает меня и дает право поделиться пока предварительными соображениями.

Есть у Гоголя повесть «Портрет», опубликованная в «Арабесках» в 1835 году. Известно, что повесть вызвала бурные отклики, осуждена она была и Белинским. Но идеи повести были дороги Гоголю. Уже в 1837 году, после гибели Пушкина, через год после отъезда за границу, он вернулся к повести и стал кардинально ее переписывать. Завершена была работа в начале 1842 года. В письме П. А. Плетневу от 17 марта 1842 года Гоголь сообщал, что он решительно переделал повесть, «вы увидите, что осталась одна только канва прежней повести, что все вышито по ней вновь». Новая повесть была опубликована в третьем номере «Современника» за 1842 год. «Портрет», напечатанный в «Современнике», несмотря на то что он кардинально отличался от редакции «Арабесок», был вновь осужден Белинским.

Сравнение двух вариантов «Портрета» поучительно и в плане нашей темы «Гоголь и Пушкин». В повести 1842 года мы сталкиваемся со следующей противоречивой ситуацией: мы обнаруживаем и освоение того, что оказалось Гоголю близким в творчестве Пушкина, что открылось ему после смерти поэта, и в то же время видим спор Гоголя с самим собой — со своими прежними оценками реализма Пушкина.

Последнее утверждение требует пояснений и доказательств. Приведу их. «Портрет» «Арабесок» и «Современника» кончается как бы одинаково — встречей старого художника, нарисовавшего портрет ростовщика, со своим сыном. Сохранено и место встречи — монастырь, где спасался автор портрета ростовщика. Но содержание сцены встречи отца и сына кардинально и принципиально изменено. В редакции «Арабесок» сын художника — офицер, после окончания корпуса попавший в действующую армию в связи с русско-турецкой войной. Встреча художника и офицера вылилась в пророчество, отец сообщает сыну открывшуюся ему тайну: «... уже скоро, скоро приблизится то время, когда искуситель рода человеческого, антихрист, народится в мир. Ужасно будет это время: оно будет перед концом мира...» и т. д.

В «Портрете» 1842 года принципиально другой финал. Сын художника не офицер, а молодой, только что закончивший с золотой медалью Академию художник, мечтающий о поездке в Италию. Изменилось и содер-

жание речи художника-отца — не предупреждение о приходе антихриста, а наставление по искусству. Вот к этому наставлению и необходимо внимательно приглядеться. Старый художник говорит: «У тебя есть талант; талант есть драгоценнейший дар бога — не погуби его. Исследуй, изучай всё, что ни видишь, покори всё кисти, но во всём умеи находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души. Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и потому одному оно уже выше всего».

При чтении этого эстетического поучения рождается мысль о его неоригинальности, его похожести на что-то знакомое. И действительно, поучение старого художника в известной мере повторяет прежние суждения самого Гоголя о важнейшей особенности дарования Пушкина в изображении обыкновенного... Повторяет, но с существенными поправками.

Напомню гоголевское определение закона реалистического искусства Пушкина (поэзии действительности) в статье «Несколько слов о Пушкине»: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина».

В статье о Пушкине Гоголь утверждает мысль, что истинный художник изображает не только высокое, но и обыкновенное, низкое, при этом он извлекает из него необыкновенное, которое есть «совершенная истина». Здесь Гоголь говорит об изображении действительности, и художник, вскрывая необыкновенное в обыкновенном, обязан находить истину в самой жизни, в реальной действительности.

В поучении старого художника Гоголь корректирует собственную мысль 1835 года. Теперь истинное приравнивается к божественному, «низкое», «презренное» получает «высокое» выражение, поскольку оно протекло сквозь чистилище души художника. Для человека искусство заключало в себе «божественное», и «по тому одному оно уже выше всего».

Спор с самим собою — это и утверждение собственного, уже отличного от пушкинского понимания истинного искусства. Характерен и решительный отказ от искусства, вызывающего «мятежные чувства, тревожные чувства», — «художник и в тревоге дышит покоем», — утверждает теперь Гоголь.

Оттого и в «Шинели» автор «и в тревоге дышит покоем».

Оттого тенденция «к покою» дала себя знать в замыслах второго и третьего томов «Мертвых душ».

Оттого вполне вероятно, что рассуждения Гоголя о судьбе двух писателей в седьмой главе первого тома «Мертвых душ» связано с рассуждением художника в «Портрете». Еще Н. С. Тихонравов обратил внимание на связь эстетической концепции «Портрета» 1842 года с высказыванием Гоголя о сущности художественного творчества в первой редакции седьмой главы «Мертвых душ» и в «Театральном разезде...».<sup>1</sup>

Последнее указание особенно важно, потому что «Театральный разезд...», как мы видели, несет в себе определенно антипушкинские идеи. А теперь заглянем в первые редакции рассуждения Гоголя о различной судьбе двух писателей: «Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальной действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, навстречу которых летишь (почти) с радостным криком, как будто к родным, как будто душа уже где-то встретила в минуты святых отлучений своих от тела. Завиден удел его: сокрыв печальное жизни, он показал человеком (почти) прекрасного человека, он пробудил почти народный восторг; толпою влекутся молодые, пылкие души вслед за его торжественной колесницей; его имя произносится с огнем в очах; ему нет равного в силе — он бог. Но иная судьба...»

Из окончательной редакции этого рассуждения о счастливом писателе удален идеализирующий момент в деятельности подобного типа писателей. Гоголь отказывается от мысли, что за писателем, который создает характеры, воплощающие «высокие достоинства человека», бежит толпа «с радостным криком, как будто к родным, как будто душа уже где-то встретила в ми-

<sup>1</sup> Сочинения Н. В. Гоголя. Изд. 10. Под ред. Н. Тихонравова и В. Шенрока. М., 1889, т. 2, с. 597.

нуты святых отлучений своих от тела». Вместо повторения мысли старого художника Гоголь в окончательной редакции усиливает противопоставление писателя, избегающего изображать обыкновенное, низкое, характеры «скучные, противные», поскольку он «брал одни немногие исключения», стремясь показывать только прекрасное. «Он окурил употительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека».

Давно возникал вопрос, кто этот «счастливый писатель», которому противопоставил себя Гоголь? Называли разные имена: Шиллер, Пушкин и др. Вряд ли подобные уподобления справедливы, нет нужды искать прототипа — образ этого писателя, несомненно, носит обобщенный характер, это носитель определенной концепции искусства.<sup>1</sup> Появляется «колесница» (видимо, в римском духе), на которой как некий триумфатор мчится любимец публики, и ликующая толпа приветствует его радостными криками и рукоплесканиями. В вариантах этого текста сосуществуют лира и кисть («счастливый писатель» «не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры», в варианте читаем — «кисти»).

Важно констатировать другое — мысль о Пушкине осеняла Гоголя, когда он писал наставление об искусстве, произносимое старым художником в «Портрете», и когда создавал образ «счастливого писателя» в первой редакции. В самом деле, понимание истинного искусства, сформулированное в словах старого художника («...старайся постигнуть высокую тайну созданья» и т. д.), перенесено Гоголем в статью «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», в отмену своей статьи «Несколько слов о Пушкине» применено к Пушкину. Именно творчество Пушкина, по Гоголю, и является выражением этих идеалов. Пушкин «изо всего, как ничтожного, так и великого... исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком твореньи бога, — его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из нее никакого применения к жизни в потребность че-

---

<sup>1</sup> Стоит напомнить, что об этом писал и Пушкин в своих «Подражаниях Корану». В VIII подражании он создал образ поэта — «сеятеля благополучного», которому «сторницею» будет воздано «его трудам». Но в будущем ему суждена расплата — он познает, что все его «дары» окажутся «подобны горсти пыльной, Что с камня моет дождь обильный, Исчезнут, господом отверженная дань».



ловеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии. Ему ни до кого не было дела. Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим чутьем: смотрите, как прекрасно творение бога! и, не прибавляя ничего больше, перелетать к другому предмету затем, чтобы сказать также: смотрите, как прекрасно божие творение». Наметившийся отход Гоголя от собственных оценок творчества Пушкина, данных в статье «Несколько слов о Пушкине», с особой наглядностью проявился, как мы видели, в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

В «Портрете» 1842 года есть, как я уже сказал, и освоение близкого Гоголю пушкинского открытия. В этом наглядно проявились сложность и противоречивость позиции Гоголя в его отношении к Пушкину и его творчеству после катастрофы 19 апреля 1836 года (премьеры «Ревизора» в Петербурге). Важнейшая задача дальнейшего исследования историко-литературной проблемы «Гоголь и Пушкин» и состоит в том, чтобы учитывать эту сложность в отношениях Гоголя к Пушкину уже после смерти поэта. История творческих связей Гоголя и Пушкина не написана, но уже ясно сейчас, что она разделяется на два неравных этапа — до и после премьеры «Ревизора» в 1836 году. В этот период эти отношения исполнены особого драматизма. Мы обязаны в исследовании этих связей быть максимально историчными.

Вернемся к рассмотрению повести «Портрет» 1842 года.

Перерабатывая повесть о судьбе современного художника и его конфликте с «железным веком», Гоголь соотнес и сюжет, и образы художника и ростовщика с той европейской традицией, которая была канонизирована Гёте в его «Фаусте», в создании им образов антагонистов — Фауста и Мефистофеля. Изучение традиции привело Гоголя к «Сцене из Фауста» Пушкина.

Пушкинская «Сцена...» привлекала внимание Гоголя, он читал ее и размышлял о ней, она много открывала ему нового в развитии европейской традиции. Вот почему он о ней и писал, и рассказывал своим друзьям. Вот его мнение: «Гётов Фауст навел его (Пушкина. — Г. М.) вдруг на идею сжать в двух-трех страничках главную мысль германского поэта — и дивисься, как она метко понята и как сосредоточена в одно крепкое

ядро, несмотря на всю ее неопределенную разбросанность у Гёте».

Еще определеннее Гоголь высказывался устно. Он утверждал, что в «Сцене...» Пушкина близкая ему, Гоголю, мысль о трагизме судьбы художника в торгашеском веке высказана с наибольшей полнотой и трагической ясностью. Один из таких разговоров Гоголя записал П. В. Анненков. Он засвидетельствовал, что Гоголь «объявил однажды, что известная пушкинская «Сцена из Фауста» выше всего «Фауста» Гёте, вместе взятого». <sup>1</sup>

К этому суждению Гоголя П. В. Анненков отнесся скептически. Гоголь, в сущности, был прав. Конечно, речь не должна идти о том, какое произведение «выше», — дело в другом: в пушкинской «Сцене...» была точнее, «сосредоточеннее» высказана мысль о губительности для художника, человека философии индивидуализма.

Фауст желал знаний и наслаждений. Он заключил кабальный договор с дьяволом — Мефистофелем — на 24 года. «Сцена...» у Пушкина показывает Фауста после того, как он уже шестнадцать лет наслаждался всеми благами жизни, обещанными Мефистофелем. Он получил все, к чему стремился, все, чего желал, он пользовался всеми плодами своих знаний и желаний. Содержание «Сцены...» и определено Пушкиным как первое подведение итогов прожитой новой жизни. Итог трагический — жизнь оказалась пустой и бессмысленной. Фауст признается Мефистофелю: «Мне скучно, бес».

Народная легенда о докторе Фаусте, а затем ее интерпретации различными писателями, и прежде всего Гёте, запечатлели в образе Фауста переломную эпоху перехода от средневековья к Возрождению, когда личность высвобождалась от сковывавших ее сознание пут церкви и религии, мятежно отстаивала свою свободу, вставала на путь самопознания, руководствуясь знаниями, науками. Фауст — носитель веры в человека, в его способность познать мир и найти истину.

Но легенда и литературные произведения о Фаусте («Жизнь, деяния и гибель Фауста» Клингера, «Манфред» Байрона, «Фауст» Гёте и др.) запечатлели и трагедию человека XVII и XIX веков, понявшего несбы-

---

<sup>1</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания, с. 82—83.

точность овладения таким всемогущим знанием даже при помощи сверхъестественных сил. Это разочарование испытывает и Фауст Гёте. С наибольшей остротой это разочарование проявилось у Манфреда, неверие которого в разум и знания повергло его в крайнее отчаяние. «Древо Знания — не Древо Жизни», — с тоской и горечью провозглашает он.

Пушкину чужд скептицизм. Преодолевая романтизм, он не утратил светлой веры в величие и могущество разума, в способность человека познать мир и овладеть его тайнами. Поэт ставит совершенно другую и крайне важную проблему — объяснить причину идейной и нравственной катастрофы Фауста, причину его разочарования в знаниях. Знание, по Пушкину, могучая творческая сила, когда оно вдохновляет и подвигает человека на деятельность, нужную людям, но знание ложно, призрачно, когда оно подчинено целям эгоистического существования, погоне за наслаждениями.

Трагедия Фауста, по Пушкину, в сосредоточенности на себе, в погоне за знаниями для себя, для утоления своих желаний и страстей, в отделении от мира всеобщего, в презрении к людям, к их судьбам, к их жизни.

В «Сцене...» Мефистофель напоминает Фаусту, что он выполнил все принятые на себя обязательства:

Желал ты славы — и добился,  
Хотел влюбиться — и влюбился.  
Ты с жизни взял возможную дань,  
А был ли счастлив?

Фауст сам констатирует горький итог своей шестнадцатилетней жизни во всеоружии достигнутых знаний, подчиненных утолению своих страстей и желаний:

В глубоком знаньи жизни пет —  
Я проклял знаньи ложный свет,  
А слава... луч ее случайный  
Неуловим. Мирская честь  
Бессмысленна, как сон...

Крах своих идеалов Фауст и выражает в формуле — «скука»! Скука — вот к чему привела его философия индивидуализма. Скука выражает трагедию идеала, трагедию бесплодной жизни, бессмысленности свободы и тщетности знаний, обращенных на себя. Пушкинская «Сцена...» оказалась важнейшим произведением в пору начавшегося кризиса романтизма, она открывала пути к преодолению губительной для личности философии эгоизма. Оттого-то и обратился к ней Гоголь, когда решал

важнейшие для него проблемы взаимоотношения художника и торгашеского века, в котором он живет. Ее хорошо знал и помнил Лермонтов, когда в 1838 году создавал новую и кардинально измененную редакцию своей поэмы «Демон». Там тоже был раскрыт трагизм индивидуалистической философии, бессмысленность самоценной свободы, и характерно, что трагедия Демона выражена тем же пушкинским афоризмом: «Жить для себя, скучать собой...»!

Жизнь для себя рождает не только скуку, но и ожесточение. Фауст оказывается способным учеником Мефистофеля. Поэт психологически точно и правдиво изображает неминуемый переход от скуки, равнодушия и презрения к людям к яростной, жестокой ненависти к ним. И его герой ставит новую и гнусную цель перед Мефистофелем: увидев в море белеющий парус приближающегося к берегам Голландии корабля, он требует выражая свое желание: «Все утопить» Этим приказом и кончается «Сцена...». Эволюция героя, прослеженная аналитически, — от страстного желания знаний и наслаждений к страшной скуке, до зловещего приказа «Все утопить» — и объясняет неминуемость катастрофы человека, доверившегося философии индивидуализма, увидевшего в ней оружие и средство самоутверждения и самореализации.

В этом и проявлялась всемирность Пушкина: он свободно обращался к мировому образу, к Фаусту, объясняя его судьбу. Протеизм, помогая перевоплощению, позволял Пушкину давать ответы на общественные, философские и нравственные вопросы и проблемы, стоявшие перед человечеством нового века, опираясь на опыт исторического, социального и общественного развития России.

Пушкинская мысль, концепция «Сцены из Фауста» оказались близкими и нужными Гоголю в момент, когда он стал работать над новой редакцией повести «Портрет». О. Дилакторская, бывшая моя аспирантка, в своей диссертации, посвященной петербургским повестям Гоголя, в частности, установила непосредственную связь «Сцены из Фауста» с «Портретом» 1842 года. Она пишет, что характер Чарткова — это еще одна вариация фаустовской темы, решавшейся уже с позиций пушкинской концепции мирового образа.

В «Портрете» Гоголя повествуется об испытаниях жизнью, торгашеским веком, которые не выдерживает

талантливый художник Чартков. Еще в Академии проявился его талант. Учитель, профессор, наставлял ученика бережно относиться к своему дару, таланту: «...у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь. Но ты нетерпелив. Тебя одно что-нибудь заманит, одно что-нибудь полюбится — ты им занят, а прочее у тебя дрянь, прочее тебе ни по чем, ты уж и глядеть на него не хочешь. Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец».

Профессор предупреждает своего ученика Чарткова, на пути которого жизнь развертывала свой свиток соблазнов: «Берегись; тебя уж начинает свет тянуть; уж я вижу у тебя иной раз на шее щегольский платок, шляпа с лоском... Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги...».

Предупреждение было пророческим, но безрезультатным. Чартков потенциально был готов на компромисс — искушения жизни подтачивали основы искусства, которому учили в Академии... И здесь решающую роль сыграл портрет ростовщика, купленный Чартковым за двугривенный...

Встреча Чарткова с дьяволом дана опосредственно — через образ ростовщика, запечатленный на купленной им картине. Используя традиционные приемы романтизма — явление человеку во сне сверхъестественной силы — дьявола, — Гоголь описывает сон Чарткова, в котором он видит, что ростовщик выходит из рамы и показывает ему свертки золотых червонцев.

Чартков просыпается — золота нет, но... через несколько часов сверток с золотыми червонцами выпадает из рамы портрета ростовщика. Сон становится явью — Чартков становится обладателем богатства, которое кардинально и меняет его судьбу. Простые искушения жизнью, где все решали деньги, обернулись реальностью — солидная сумма денег, полученная как бы с помощью сверхъестественной силы, сделала возможным жить по законам соблазнов.

Деньги, золото — это и есть образ бесчеловечной сверхъестественной силы современного общества, которая губит талант художника Чарткова. Между Чартковым и ростовщиком-дьяволом устанавливается связь. Данное художнику золото помогает исполнить все желания, все страсти его — деньги в данном случае играют роль рокового договора Мефистофеля и Фауста. Чартков при помощи дьявольских денег добивается

славы, купается в наслаждениях и... в конце концов терпит крах, понимает, что счастье было иллюзорно, что не было чувства всеполноты бытия, что свой талант он разменял на славу и наслаждения...

Встреча с великолепной, истинно талантливой картиной выпускника Академии рождает в Чарткове (закономерно, по Пушкину) ненависть к людям, к истинно человеческому, к настоящему таланту. В Чарткове ненависть к людям рождает стремление разрушать лучшие создания человеческого духа... (вариант пушкинского «Все утопить»). Эгоизм как центральная черта обоих героев определяет их личность в целом. Чартков Гоголя и Фауст Пушкина искали наслаждений и славы для себя, в итоге оба нравственно опустошены и бездуховны.

Катастрофа обоих героев в том, что они, обладая святым беспокойством духа, творческой одаренностью, пренебрегли путем исканий и самопожертвования во имя всеобщих целей, подчинив свой дар эгоистическому служению. В этой связи даже в характере пушкинского Фауста ощущается едва уловимый мотив пошлости жизни, который заметил Гоголь и усилил в характере своего слабого духом героя.

У Пушкина и у Гоголя в создаваемых ими характерах видна одна художественная логика раскрытия несостоятельности и гибельности для человека, для художника романтического индивидуалистического сознания. Оттого осознается близость характера Чарткова характеру центрального героя «Сцены из Фауста», русскому Фаусту двадцатых годов XIX столетия.

Гоголь сознательно свое понимание личности и судьбы Чарткова соотносит с пушкинским, выделяя социально-историческое, психологически-реальное, конкретное и одновременно извечное общечеловеческое, которое и открывается в фаустовской теме его повести.

Соотнесение «Портрета» 1842 года со «Сценой из Фауста», осуществленное О. Дилакторской, выявление пушкинского начала и в этой гоголевской повести, помогает увидеть и понять ее идейное богатство, до сих пор не замеченное.

Так происходит всегда, когда отношения Гоголя с Пушкиным рассматриваются на подлинно историческом основании. Именно историзм помогает понять место Пушкина в литературном процессе 1830-х годов и в свою очередь объясняет закономерность взаимоотноше-

ний Пушкина и гениальных писателей нового поколения (Гоголя и Лермонтова прежде всего), проявляет их реальное содержание как творческое освоение художественных открытий Пушкина. На примере творчества Гоголя мы стремились показать, как практически осуществлялся закон преемственного развития литературы. Иначе, индивидуально складывались отношения Лермонтова к творчеству Пушкина. Но это требует специального тщательного исследования. Если удастся это осуществить, то результаты будут изложены в книге «Лермонтов и Пушкин».

«Отчего *напрягаться*? Отчего вы сказали такое слово? Я очень хорошо знаю это чувство, — писал Лев Толстой, — даже теперь последнее время его испытываю: все как будто готово для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения; земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя. И нельзя начинать. Если станешь *напрягаться*, то будешь неестественен, не правдив, а этого нам самим нельзя».<sup>1</sup> Хочется верить, что достанет нужной и важной энергии заблуждения и смогу написать и эту, последнюю, книгу — «Лермонтов и Пушкин»...

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 томах, М., 1953, т. 62, с. 410—411.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Объяснение с читателем . . . . .	3
Глава первая	
«ЕГО СЛЫШАЛ ОДИН ТОЛЬКО ПУШКИН» . . . . .	23
Глава вторая	
ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ РЕАЛИЗМА ПУШКИ- НЫМ И ГОГОЛЕМ . . . . .	52
Глава третья	
ТЕМА ПЕТЕРБУРГА У ПУШКИНА И ГОГОЛЯ . . . . .	102
Глава четвертая	
ПЕРВЫЙ СПОР С ПУШКИНЫМ . . . . .	135
Глава пятая	
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ У ПУШКИНА И ГОГОЛЯ . . . . .	173
Глава шестая	
ПУШКИНСКОЕ НАЧАЛО В КОМЕДИИ ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»	206
Глава седьмая	
ПОСЛЕ «РЕВИЗОРА» . . . . .	254
Глава восьмая	
ПОВЕСТЬ «ШИНЕЛЬ» И ЕЕ ИСТОЛКОВАНИЕ . . . . .	304
Заключение . . . . .	338



Макогоненко Г.

М-16 Гоголь и Пушкин: Монография. — Л.: Сов. писатель, 1985. — с. 352.

В настоящей книге исследуются творческие связи Гоголя и Пушкина, которые рассматриваются не столько в биографическом плане, сколько в конкретных формах литературной преемственности. В ряде глав анализируется пушкинское начало в повестях «Невский проспект» и «Нос», дальнейшее развитие у Гоголя пушкинских образов-символов Петербурга и фантастика нового типа. Анализ повести «Записки сумасшедшего» вскрывает полемику Гоголя с «Медным всадником». Выяснению пушкинской мысли в «Мертвых душах» и «Ревизоре» посвящена специальная глава.

М  $\frac{4603010101-18}{083(02)-85}$  454-85

ББК 83.3Р7

*Георгий Пантелеймонович Макогоненко*

ГОГОЛЬ И ПУШКИН

---

Л. О. изд-ва «Советский писатель». 1985. 352 стр.  
План выпуска 1985 г. №: 454

Редактор Л. А. Николаева  
Худож. редактор М. Е. Новиков  
Техн. редактор Л. П. Полякова  
Корректоры Е. Я. Лапинь и Е. А. Омеляненко  
ИБ № 4818

Сдано в набор 24.08.84. Подписано к печати 31.01.85. М29911 Бумага тип. № 1. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 18,48. Уч.-изд. л. 16,87. Тираж 20 000 экз. Заказ № 960. Цена 1 р. 40 к.

Ордена Дружбы народов изд-во «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191104, Ленинград, Литейный пр., 36.

Отпечатано с матриц типографии им. Котлякова издательства «Финансы и статистика» Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли в ордена Трудового Красного Знамени Ленинградской типографии № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.