

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН
Санкт-Петербургский государственный университет

ФЕНОМЕН ГОГОЛЯ

Материалы Юбилейной международной научной конференции,
посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя

Москва – Санкт-Петербург
5–10 октября 2009 года

Под редакцией М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова

Санкт-Петербург, 2011

УДК 82/-1/-9
ББК 80/84

Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя / Под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. — 850 с.

В сборник вошли материалы конференции, проходившей 5–10 октября 2009 г. в Москве и Петербурге. В статьях российских и зарубежных участников конференции рассматриваются различные аспекты биографии и творчества писателя, а также проблемы рецепции его художественных произведений.

УДК 82/-1/-9
ББК 80/84

Сборник издан при финансовой поддержке общества «Пушкинский проект»

ISBN 978-5-9676-0365-5

© Коллектив авторов, текст, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	11
-------------------	----

I

Ю. В. Манн

Парадокс о Гоголе	14
-------------------------	----

В. Е. Багно

Пушкинско-гоголевский период русской литературы	24
---	----

А. С. Янушкевич

Философия и поэтика гоголевского Всемира	33
--	----

М. Н. Виротайнен

Проза Гоголя как поэзия.....	50
------------------------------	----

С. Г. Бочаров

Заколдованное место.....	60
--------------------------	----

Михаил Вайскопф

Гоголь и морфология эротического духовидения в русской романтической традиции.....	71
--	----

II

И. В. Карташова

Традиции романтической иронии в прозе Н. В. Гоголя 1830-х годов..... 86

В. А. Кошелев

«Э, нет, это не моя хата...» (Мотив «хозяева и гости» в произведениях Гоголя) 96

Е. В. Кардаш

Недра Европы: мотив «подземного мира» в риторике Гоголя 112

А. В. Тоичкина

Тема ада у Котляревского и Гоголя («Энеида» и «Вечера на хуторе близ Диканьки») 130

Жива Бенчич

Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (Онейрическая поэтика раннего Гоголя)..... 139

А. А. Карпов

«Афанасий и Пульхерия» — повесть о любви и смерти..... 151

В. Я. Звиняцковский

Историческое ядро «Миргорода» в свете художественно-мифологических установок XVIII – первой трети XIX века и документированной истории Украины. Статья 2. Исторические реалии в «Вие»..... 166

Михал Оклот

Истерия, бесконечность и глупость. Испытание святого Хомы..... 179

И. В. Александрова

«Нет повести печальнее...» («Повесть о том,
как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»
Н. В. Гоголя и комедия А. А. Шаховского
«Ссора, или Два соседа») 193

Светлана Евдокимова

Слово и значение: «Повесть о том, как поссорился
Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» 204

Л. В. Дерюгина

Гоголь и Батюшков: мотивы «Опытов в прозе»
в «Арабесках» 217

В. Д. Денисов

К творческой истории «Нескольких слов о Пушкине» 231

Г. А. Тиме

«Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге...» (Ганзейские
реминисценции в творчестве Гоголя) 242

Н. И. Михайлова

О возможном источнике повести Н. В. Гоголя «Нос» 253

Л. И. Сазонова

Повесть Гоголя «Портрет» и средневековая легенда
о художнике 256

О. Г. Дилакторская

Н. В. Гоголь и А. А. Иванов (к вопросу об эстетической
концепции)..... 270

И. П. Смирнов

У Петровича..... 282

Евгений Сошкин

Диалог «Федон» как метасюжетный
источник «Шинели»..... 299

<i>К. Г. Исупов</i> Сравнительная урбанистика Гоголя	313
<i>Л. Н. Полубояринова</i> Николай Гоголь и Вальтер Беньямин: к эстетике собирательства.....	332
<i>Е. И. Анненкова</i> Записные книжки Гоголя: материя жизни и творчества	345
<i>П. В. Михед</i> Гоголь и сен-симонизм	359
<i>В. М. Маркович</i> Некоторые парадоксы книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»	373
<i>И. В. Лукьянец</i> Автобиографическая проза Гоголя и Руссо как речевое высказывание, или Диалог двух исповедей	388
<i>Ю. В. Балакшина</i> «Авторская исповедь» Н. В. Гоголя: парадоксы жанра.....	399
<i>Л. А. Орехова</i> Гоголь и Князевичи.....	411

III

<i>С. А. Фомичев</i> «Мертвые души»: инерция замысла и динамика откровений	430
<i>В. И. Тюпа</i> Хлестаков и Чичиков в отношении к романтическому концепту «Я»	446

<i>Витторио Страда</i>	
Гоголь и поэтика путешествия	457
<i>Карла Соливетти</i>	
Динамика и статичность в кривом зеркале «Мертвых душ»	469
<i>В. Ш. Кривонос</i>	
Символическое пространство в «Мертвых душах» Гоголя.....	483
<i>А. Х. Гольденберг</i>	
Архетипические сюжеты в экфрасисе Гоголя.....	494
<i>Чинция Де Лотто</i>	
Заметки о танатологии Гоголя.....	509
<i>Джакома Страно</i>	
Герой и антигерой, роман и антироман (по поводу XI главы «Мертвых душ»)	520
<i>С. А. Кибальник</i>	
Криптопародии Гоголя и Достоевского на «письмо Белинского к Гоголю»	532
<i>И. А. Зайцева</i>	
«Немногие исключения» (о некоторых особенностях черновых автографов «Мертвых душ»)	543
<i>Н. Л. Виноградская</i>	
«...Выше всякой грамматики» (из истории второго издания «Мертвых душ»)	553
<i>Г. В. Самойленко</i>	
Неизвестный список второго тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.....	559

IV

Е. Г. Падерина

Современные проблемы изучения драматургии Гоголя 574

Ясмينا Войводиц

Мужская роль — женское исполнение

(постановка «Ревизора»

в загребском театре Гавелла) 589

Е. Е. Дмитриева

«Мертвые души *инсценировать нельзя*» (проблема

инсценировок «Мертвых душ») 601

V

В. В. Иванцов

«Официальный шаг к существенной и серьезной
действительности» («Женитьба» в «Обломове»: формы
присутствия) 620

С. Д. Титаренко

Мистические аспекты жизни и творчества Гоголя

в интерпретации русских символистов 630

А. М. Грачева

Гоголевский концепт красоты и русский модернизм 644

О. Н. Кулишкина

Розанов о Гоголе: содержание vs форма 657

О. С. Муравьева

Два юбилея (Пушкин, Гоголь и русское общество) 667

Н. Ю. Грякалова

XX век открывает Гоголя (Гоголевские дни 1909 года) 681

<i>Н. А. Карпов</i> Гоголевские традиции в творчестве сатириконцев.....	696
<i>О. Р. Демидова</i> «Гоголевский текст» Бориса Зайцева.....	710
<i>Н. А. Гуськов</i> Смерть Гоголя и ранняя советская литература	722
<i>Ю. Я. Барабаш</i> «Гоголевское эхо» в творчестве украинских писателей «Расстрелянного возрождения» (1920–1930-е годы).....	738
<i>Рита Джулиани</i> «Рим, человек, бумага»: Гоголь и Бродский.....	749
<i>Клод де Грев</i> Восприятие Гоголя во Франции на рубеже XX и XXI веков (1980—2009).....	766

VI

<i>Е. А. Шрага</i> Гоголь в прочтении Тынянова: научное описание и художественная практика.....	784
<i>А. Н. Неминуций</i> «Телесная поэтика» Гоголя в интерпретации Ю. Н. Тынянова.....	795
<i>М. К. Наенко</i> Творчество Гоголя в немецкоязычных работах Дмитрия Чижевского	803
<i>А. С. Киченко</i> Творчество Гоголя в наследии Ю. М. Лотмана: проблемы семиотической интерпретации	811

VII

А. С. Шолохова

«Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя в английских
и немецких переводах: безэквивалентная лексика 822

О. А. Светлакова

Два испанских перевода «Записок сумасшедшего»:
преимущества и потери разных переводческих стратегий 835

Клара Страда

Клементе Ребора и Томмазо Ландольфи как переводчики
«Шинели»..... 845

ОТ РЕДАКЦИИ

Сборник «Феномен Гоголя» подготовлен на основе материалов Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Организованная Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Санкт-Петербургским государственным университетом, конференция проходила в Москве и Петербурге с 5 по 10 октября 2009 года.

В публикуемых статьях рассматриваются вопросы творческой биографии Гоголя, его связи с предшествующей литературной традицией и влияние на авторов XIX–XX вв. Первый раздел сборника посвящен общим проблемам осмысления гоголевского художественного мира. Во втором разделе в хронологическом порядке помещены статьи, обращенные к отдельным периодам творчества писателя и отдельным его произведениям. Особое внимание участников конференции было уделено поэме «Мертвые души». Посвященные ей материалы объединены в третьем разделе сборника. В статьях четвертого раздела рассматриваются проблемы театрального освоения гоголевского наследия. В пятый раздел вошли статьи, в которых освещены различные аспекты рецепции творчества Гоголя. Его исследовательская интерпретация такими учеными, как Ю. Н. Тынянов, Дм. Чижевский и Ю. М. Лотман, анализируется в статьях шестого раздела. Последний, седьмой раздел посвящен простым проблемам перевода гоголевских произведений.

Тексты Гоголя цитируются по изданию: *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. [М.; Л.]: Издательство АН СССР, 1937–1952 (ссылки на него даются в тексте, с указанием тома римской цифрой и страниц — арабской). Исключение составляют тексты, вошедшие в тома нового академического Полного собрания сочинений Гоголя (*Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М.: Наследие, 2001. Т. 1 (часть тиража — М.: Наука, 2003); М.: Наука, 2009. Т. 3; М.: Наука, 2003. Т. 4). Ссылки на него приводятся полностью.

Редакторы выражают искреннюю благодарность А. М. Аширметовой за помощь в подготовке сборника к печати.



Ю. В. Манн
(Москва)

ПАРАДОКС О ГОГОЛЕ

1

При жизни Гоголя, да и в течение многих десятилетий позднее, никто бы не подумал, что двухсотлетие со дня его рождения будет отмечаться как культурное событие мирового значения. В России, впрочем, писатель был признан буквально с первой своей прозаической книги, «Вечеров на хуторе близ Диканьки», но только для России. В полемике с К. С. Аксаковым В. Г. Белинский писал: «Где, укажите нам, где веет в созданиях Гоголя этот всемирно-исторический дух, равно общее для всех народов и веков содержание? Скажите нам, что бы случилось с любым созданием Гоголя, если б оно было переведено на французский, немецкий или английский язык?»¹ С этими словами перекликается мнение Ивана Киреевского, человека других, чем у Белинского, убеждений и философской ориентации: «Если бы и можно было перевести Гоголя на чужой язык, что, впрочем, невозможно, то и тогда самый образованный иностранец не понял бы лучшей половины его красот»².

¹ Белинский В. Г. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 258.

² Киреевский И. В. [Введение к библиографии] // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 213.

В этом противоречии — признании великого значения Гоголя для России и непризнании такового для западного мира (как видим, непризнании не оправдавшемся) — скрыт один из величайших парадоксов, или секретов, русского писателя. Почему Белинский считал Гоголя неинтересным для Запада? Потому что Запад значительно опередил Россию в социально-экономическом развитии; потому что на Западе кипит общественно-политическая мысль, кстати, не обязательно социалистического толка (к социалистическим теориям отношение Белинского в конце жизни заметно изменилось); Гоголь же вырос на почве феодальной, крепостной России, на почве традиционализма. Иван Киреевский так не считал, первенство Запада он признавал не во всем и далеко не безоговорочно; напротив, именно Россия, по Киреевскому, сохранила животворное начало христианской цивилизации (впоследствии получившее название «русская идея»), которое взрастило Гоголя, но именно поэтому его творчество мало что говорит западному читателю.

Гоголь разрушил привычное представление о прямой зависимости эстетической ценности и художественной значительности от прогресса социальных отношений и общественных идей. Эта значительность вырастает из всей целокупности человеческих связей, в том числе из ее, как говорил Гоголь, низких рядов, «сора и дрязга», из жизненной пошлости, которая (какой неожиданный парадокс!) не только может служить питательной почвой высокого искусства, но даже усиливать его воздействие.

Недавно в Лондоне я видел книгу, название которой в переводе на русский звучит так: «Тысяча и одно произведение, которые вы должны прочесть, прежде чем умрете». В этой книге энциклопедического типа присутствуют (в виде кратких разборов) два произведения Гоголя — «Мертвые души» и «Нос»³. С «Мертвыми душами» все более или менее понятно. Но «Нос»... Почему каждый, прежде чем умереть, должен прочитать «Нос»? Потому что эта немудреная с виду вещь таит в себе огромный философски-художественный потенциал.

³ См.: 1001 Books you must read before you die. London, 2008. P. 107, 114.

Самое главное в том, что в повести устранен персонифицированный носитель злого начала (черт, дьявол, люди, вступившие с ними в связь и выступающие их «агентами»), или, если рассуждать в категориях поэтики, устранен носитель фантастики, но сама «чертовщина», сама фантастичность остаются. На фоне традиций, особенно романтических (Гофман, Тик, Шамиссо, В. Одоевский, Антоний Погорельский и т. д.), это преобразование равносильно революции в сфере художественного мышления, революции, значение которой можно было оценить только в наше время, после произведений Кафки или, скажем, лауреата Нобелевской премии португальского писателя Жозе Сарамага⁴.

В сущности, «нефантастическая фантастика» или, иначе, неевклидово начало пронизывает все гоголевское творчество, например, комедию «Ревизор», где в ситуации подмены (*qui pro quo*) переосмыслены все возможные, явленные жизнью и литературой варианты. Ведь на месте Хлестакова мог быть действительно важный чиновник, до поры до времени скрывающий свою цель, чтобы, в конце концов, наказать порок (Правдин в «Недоросле»). Это мог быть заведомый проходимец, выдававший себя за важное лицо (Пустолобов в «Приедем из столицы...» Квитки-Основьяненко). Это мог быть, наконец, случайный человек, которого ошибочно приняли за инспектирующего чиновника, но который не собирался воспользоваться создавшейся ситуацией (случай с Пушкиным в Нижнем Новгороде). Три варианта, четвертого не дано. Но только не для Гоголя. Человек, который не строил никаких планов и даже смутно представлял себе все происходящее, с таким успехом сыграл роль «уполномоченной особы», которая была бы не под силу ни сознательному обманщику, ни действительному ревизору. Он поставил на грань кризиса не только нескольких чиновников, но и весь «город»; он вовлек всех в атмосферу напряженного ожидания — расправы, наказания, вознаграждения, наконец, восстановления справедливости; он создал обстановку страха и тревожно-радостного возбуждения, не

⁴ См. подробнее: Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 54–116.

имея для всего этого каких-либо психологических качеств. Хлестаков, по словам Гоголя, — «лживый, олицетворенный обман» (IV, 118), и то действие, которое разворачивается с его невольным участием, приобретает миражный, гротескный отсвет. Отметим, кстати, тонкость гоголевской формулировки: есть «обман», но нет «обманщика», есть «ложь», но нет «лжеца» («Хлестаков вовсе не надует» — IV, 99). Тем самым Гоголь переосмыслил и давнюю традицию пикарески, плутовского романа, перечеркнув ее сюжетную схему, принятый типаж, но многократно усилив конечный эффект.

«Неэвклидово начало» ощутимо и в поэме «Мертвые души», которая возникла при российской общественно-политической отсталости, вопреки или даже благодаря ей, вновь демонстрируя гоголевский парадокс об отсутствии прямой зависимости художественного прогресса от социального. «Чичиков, — писал Рудольф Касснер, — вовсе не продукт кризисов (Storungsprodukt), как его современники на Западе, он не вышел ни из какой революции и потому — вне всякой романтики и дара красноречия»⁵. Да, вне романтики и красноречия, но *не вне* человеческих эмоций и побуждений.

Источник парадокса Гоголя в том, что он всегда предоставляет возможность двойного прочтения — и комически-сатирического, и драматически-трагичного. Известны слова Гоголя: «Герои мои все не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому из них, читатель помирился бы с ними всеми» (VIII, 293; «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»). Но все дело в том, что такие «черты» (о чем писатель умалчивает) скрывают гоголевские герои уже в *наличном, сегодняшнем состоянии*. Отсюда возможность двойного прочтения. Покажем это на примере «Женитьбы», которую Достоевский причислял (наряду с «Мертвыми душами») к «глубочайшим произведениям» Гоголя⁶.

⁵ Kassner R. Das neunzehnte Jahrhundert: Ausdruck und Grösse. Erlenbach; Zürich, 1947. S. 202.

⁶ Подробнее см. в моей работе «Грани комедийного мира» (Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. С. 587–615).

2

Как правило, персонажи «Женитьбы» иначе и не характеризовались, как с помощью таких определений: «моральная и духовная деградация» «паразитизм», «праздность», «безделье» и так далее в том же духе. Правда, в последние десятилетия наметилась другая тенденция (прежде всего в знаменитой постановке Анатолия Эфроса), которую можно назвать, так сказать, очеловечением, гуманизацией персонажей пьесы. («Не надо “оводевиливать” “Женитьбу”, — любил повторять Эфрос, — надо ее “ошинелить”!»⁷)

Обе точки зрения, если быть кратким, сводятся к следующему. С одной стороны — лишенное духовности прозябание, механическая, кукольная, марионеточная жизнь. С другой — мир человеческих надежд, стремлений, поисков. С одной стороны — он, они. С другой — я, мы.

Вначале о механической жизни. Действительно, чего стоит одна только реплика Кочкарева: «...я тебя женю так, что и не услышишь» (V, 16)! То, что должно совершаться с максимальным участием душевных сил, редуцируется до кратчайшего мига. Как удаление больного зуба.

Но, пожалуй, кульминация такого рода снижения — знаменитый монолог Агафьи Тихоновны: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась» (V, 37). На чем основан комизм этого монолога? Любят человека не «по частям», а как единое, живое, неделимое существо. Агафья Тихоновна же видит в каждом претенденте на ее руку какую-то одну выгодную «часть» и путем комбинации «частей» составляет оптимальную модель. Облик будущего жениха подвергается механической формовке. На этом фоне мы ощущаем неподражаемый ко-

⁷ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 267.

мизм последующей реплики Агафьи Тихоновны: «Такое несчастное положение девицы, особливо еще *влюбленной*» (V, 37; здесь и ниже курсив мой. — Ю. М.). Далее следует эпизод со жребием: «Остается только положить их в ридикуль, зажмурить глаза, да и пусть будет, что будет. <...> ...какой выберется, такой пусть и будет» (V, 37). Духовная жизнь приобретает механический характер: вместо свободного волеизъявления — механика жребия.

Как видим, в поэтике комедии есть мощный слой образов товарных отношений, который в целом снижает высокий образ любовного союза, *образ женитьбы*.

Казалось бы, все ясно: художественная организация, фактура комедии понята, уловлена в формулах. Однако здесь-то и начало коллизии.

Прежде всего, как всегда у Гоголя, сложна и чревата противоречиями сама ситуация. Ведь в женитьбе всегда присутствует выбор, идея выбора. В выборе же такого рода есть момент неотменяемости и однократности, вносящий рациональное начало в то, что, казалось бы, должно руководствоваться только порывом, только чувством. «Лучше *выбирать*: один не придется, другой придется»; «...возьми Ивана Павловича. Уж лучше нельзя выбрать никого» (V, 22). Само словечко «выбор» принадлежит двум противоположным рядам значений: выбирают товар, но выбирают и жену или мужа.

С этой точки зрения открывается драматизм упоминавшегося монолога Агафьи Тихоновны. Да, она не любит, *еще* не любит. Но она мечтает, а мечтанию свойственно комбинирование различных черт в поисках идеального образа. Мечтание Агафьи Тихоновны есть вид реакции на сложную ситуацию, в которой она оказалась, — ситуацию выбора (этим словечком, собственно, и начинается монолог: «Право, такое затруднение — выбор! Если бы еще один, два человека, а то четыре — как хочешь, так и выбирай» — V, 37).

И тут напрашивается знаменательная параллель. Исследователи уже обратили внимание на сходство мечтаний Агафьи Тихоновны («Если бы губы Никанора Ивановича...» и т. д.) и рассуждений само-

го Гоголя о том, каким должен быть настоящий историк: «...если бы глубокость результатов Гердера <...> соединить с быстрым, огненным взглядом Шлёцера и изыскательною, расторопною мудростию Миллера, тогда бы вышел такой историк, который бы мог написать всеобщую историю» (VIII, 89; «Шлёцер, Миллер и Гердер»).

Трудно сказать, помнил ли писатель, работая над монологом Агафьи Тихоновны, это место из давней статьи, но ход мысли в обоих случаях одинаковый: отвлечение, абстрагирование искомым достоинств и соединение их в идеальную модель. В первом случае (в статье) комизм не столь явен, так как комбинируются духовные свойства (глубокость, мудрость и т. д.), то есть более подходящая материя для умственных операций; во втором же случае комизм обнажен тем, что Агафья Тихоновна комбинирует детали и свойства человеческого лица и фигуры — то есть буквально режет по живому. Зато автор статьи, то есть сам Гоголь, превосходит Агафью Тихоновну по количеству «претендентов»: выбирает не из четырех, а из шести, да еще из каких претендентов: Гердер, Шлёцер, Миллер, Шиллер, Вальтер Скотт, Шекспир... Но в обоих случаях существует своя, неотменяемая важность решения.

Теперь бросим новый взгляд на сцену со жребием. Ее механический марionеточный оттенок в том, что на произвол механики отдается глубоко человеческое волеизъявление. Но тот же поступок можно толковать по-другому — в связи с единственной в своем роде ситуацией выбора (словечко «выбирать» вновь тут как тут: «какой выберется, такой пусть и будет»). И отказ от собственной воли, нерешительность Агафьи Тихоновны в таком случае проистекают из жизненной важности и однократности дела, превышающего выбор товара. Товар можно поменять или приобрести новый, мужа так легко не поменяешь.

Тут можно заметить, что стимулы Агафьи Тихоновны сложнее: она до конца не отказывается от собственной воли, колеблясь между желанием положиться на жребий и в то же время остаться свободной в выборе («Ах, если бы Бог дал, чтобы вынулсЯ Никанор Ивано-

вич; нет, отчего же он? Лучше ж Иван Кузьмич» (V, 37) и т. д.). Через жребий ей хотелось проявить свою волю; но Агафья Тихоновна не знает, какова ее воля, безошибочна ли она, и поэтому ей необходимо, чтобы ее желанию была придана безапелляционность фатума. Комизм — от стремления совместить несовместимое, а последнее — от сознания важности ситуации.

Объемность, стереоскопичность гоголевского текста особенно видны на примере Подколесина.

Аполлону Григорьеву принадлежит смелое сравнение Подколесина с Гамлетом. «В “Женитьбе” даже колоссальный лик Гамлета сводится в сферы обыкновенной, повседневной жизни, ибо, говоря вовсе не парадоксально, безволие Подколесина родственно безволию Гамлета, и прыжок его в окно — такой же акт отчаяния, бессилия, как убийство короля мечтательным датским принцем»⁸. Через двенадцать лет критик повторил сопоставление: Гоголь «говорит беспрестанно человеку: ты не герой, а только корчишь героя... <...> Ты — не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом...»⁹

Кажется, что эти два высказывания исключают друг друга. Первое устанавливает сходство Подколесина с Гамлетом. Второе — это сходство отменяет («Ты — не Гамлет»). Но на деле — перед нами два варианта одной мысли. Подколесин терзаем противоречиями, поэтому он *Гамлет*; но вместе со всеми своими колебаниями, порывами и так далее Подколесин низведен в другую, низкую, повседневную сферу жизни; именно поэтому он *не* Гамлет. Аполлон Григорьев поворачивает свою мысль то одной, то другой стороной.

Для понимания Подколесина важны обе части слагаемого — и се-

⁸ Григорьев Ап. Гоголь и его последняя книга // Московский городской листок. 1847. № 62. С. 249. См. также: Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 113.

⁹ Григорьев Ап. И. С. Тургенев и его деятельность // Русское слово. 1859. № 4. Отд. 2. С. 32. См. также: Григорьев А. А. Литературная критика. М., 1967. С. 269.

рзность проблемы, и особая, низкая сфера ее проявления; вместе они составляют контуры гоголевского комедийного мира. В той или иной степени мы, вероятно, всегда соотносим эти разные уровни, и чем соотношение полнее, тем более наше восприятие соответствует поэтическому строю произведения.

Можно спросить себя: а не закроет ли соотнесенность двух уровней возможности новых толкований комедии? Опасения беспочвенны, так как речь идет об идеальной перспективе. Иначе говоря, исчерпывающая интерпретация комедии — идеал, вечно недостижимый, как искомый жених Агафьи Тихоновны. И это можно сказать о любом гоголевском произведении.

3

Необъятное значение Гоголя раскрывалось постепенно, в течение длительного времени, и это вполне соответствовало бесконечно сложной природе этого писателя. Для ближайших его последователей, представителей так называемой натуральной школы главное значение имели мотивы социальной критики, всемерное внимание к темным сторонам жизни, — как говорил Гоголь, к ее «прозаическому дрязгу», наконец, гуманистическая трактовка темы «маленького человека». В тени еще оставалось гротескно-фантастическое начало гоголевской поэтики. Но уже в 1861 году Достоевский писал о «смеющейся маске Гоголя», «с страшным могуществом смеха, — с могуществом, не выразившимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля»¹⁰. Позднее, на рубеже XIX и XX веков, усилилось внимание к философско-религиозной природе гоголевской художественной мысли, к ее моральной и религиозной проблематике, — в это время русский писатель постепенно становился уже действенным фактором мировой литературы.

¹⁰ Достоевский Ф. М. Ряд статей о русской литературе. III. Книжность и грамотность. Статья первая // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 12.

Этот процесс хорошо виден на одном примере — отношении к «Мертвым душам». Н. И. Коробка полагал, что эта «дивная картина, по силе изображения напоминающая кисть Микель-Анджело», тем не менее «имеет мало общечеловеческого значения и вряд ли способна тронуть европейца»¹¹. Собственно, Коробка повторял то положение, которое нам известно по Белинскому или И. Киреевскому. Но времена уже менялись, и невольным ответом Коробке прозвучали слова одного из «европейцев», французского литератора Мельхиора де Вогюэ: «Наш Мериме сравнивал Гоголя с английскими юмористами; но его следует поставить выше, недалеко от бессмертного Сервантеса. <...> Как Сервантес, Гоголь вложил в свои чисто национальные картины столь широкое, столь глубокое знание человека, что эти местные образы заставляют биться сердца повсюду, где только есть люди»¹². Мельхиор де Вогюэ высказывал надежду, что в будущем у каждого образованного читателя рядом с «Дон Кихотом» Сервантеса будет стоять том «Мертвых душ».

Кажется, это время уже наступает...

¹¹ Цит. по: Николай Васильевич Гоголь: Его жизнь и сочинения / Сост. В. Покровский. М., 1915. С. 276.

¹² Гоголевские дни в Москве. М., [б. г.]. С. 144.

В. Е. Багно

(Санкт-Петербург)

ПУШКИНСКО-ГОГОЛЕВСКИЙ ПЕРИОД РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сформулированная полтора столетия тому назад вначале В. Г. Белинским¹, а позднее — Н. Г. Чернышевским² точка зрения, согласно которой с Гоголя начинается новый период русской литературы, поскольку предшествовавший ему, пушкинский, благополучно завершился³, в известном смысле (в том смысле, который они в него вкладывали) вполне убедительна. Если следовать иерархии ценностей, на которых она основывается, то нетрудно прийти к выводу, что Гоголь — поэт социальный в значительно большей степени, чем Пушкин, и по этой причине он имеет большее значение для русского общества. Концепция В. В. Розанова, сыгравшая огромную роль в переосмыслении представлений о Гоголе и Пушкине, в интересующем нас плане продолжает предшествоующие: один гений был *вытеснен* другим, «равнозначным»⁴. Между тем можно высказать и другую гипотезу — о едином — *пушкинско-гоголевском* периоде русской лите-

¹ См.: *Белинский В. Г.* Несколько слов о поэме Гоголя: «Похождения Чичикова, или Мертвые души» // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 259.

² См.: *Чернышевский Н. Г.* Очерки гоголевского периода русской литературы // *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 1947. Т. 3. С. 19.

³ См.: *Белинский В. Г.* Русская литература в 1841 году // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 565.

⁴ *Розанов В. В.* Пушкин и Гоголь // *Гоголь в русской критике: Антология.* М., 2008. С. 176.

ратуры, можно попытаться по-новому оценить то значение, которое Пушкин и Гоголь, в доводах Белинского и Чернышевского *противопоставленные* друг другу, имели для русской культуры.

Своеобразие пушкинско-гоголевского периода русской литературы заключается в постоянном и плодотворном динамическом напряжении бинарных оппозиций русской культуры: аристократических тенденций и демократических, «эстетического» уклона и «этического», архаистов и новаторов, славянофильства и западничества, консерватизма и либерализма, духовного и светского (в немалой степени связанного с процессом секуляризации культуры и сопротивлением этому процессу донкихотов христианства), реального и идеального, поэзии и прозы, чистой художественности и критического пафоса, всемирной отзывчивости и национальной самобытности, преимущественного интереса к жизни внутренней или жизни внешней, к форме или содержанию, к общественному служению или поиску вечных истин, стремления изображать или преображать реальность, противостояния Москвы и Петербурга как культурного двуединства. Представителями раннего этапа этого периода были Жуковский и Карамзин, Вяземский и Языков, Хомяков и братья Киреевские, семья Аксаковых и князь В. Одоевский. И Пушкин, и Гоголь отдавали должное обоим полюсам оппозиций и при этом в известной мере дистанцировались от тех тенденций, которые в немалой степени ими и были порождены. Гоголь, в частности, признавался, что всегда видел себя участником дела «общего добра» и знал, что без него «не обойдется примиренье многого, между собою враждующего»⁵. С приходом Гоголя произошла не смена одной тенденции другой, как утверждал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы», а их «примиренье», поскольку тенденции были не взаимоисключающими, а взаимообусловленными и взаимообогащающими.

⁵ Письмо С. П. Шевыреву от 13 (25) мая 1847 г. (Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 359).

С течением времени одни из них выходили на первый план, другие уходили в тень, при этом не пресекались и продолжали выступать продуктивным фактором развития культуры. Вполне естественно, что в творчестве великих писателей осуществлялось единство этих полярных тенденций, в то время как деятельность писателей второстепенных демонстрировала их противоборство и противостояние.

На мой взгляд, пушкинско-гоголевский период начался с публикации первых произведений Пушкина и окончательно оформился публикацией последних произведений Гоголя.

С появлением в литературе Гоголя возникла столь необходимая для русской культуры Нового времени вторая ее составляющая, учитывающая существование первой — пушкинской, завершилось формирование системы бинарных оппозиций.

Подобное понимание специфики этого периода как двуполусного динамического культурного пространства, отличающегося тем самым как от периода древнерусской литературы, так и от периода литературы XVIII века, позволяет сделать заключение, что он продолжается до сих пор.

Известно, что именно в 1820-е–1850-е годы гегельянство было влиятельнейшим явлением русской интеллектуальной жизни. Поэтому нелишне заметить, что творчество относящихся к первому этапу пушкинско-гоголевского периода писателей, многие из которых были гегельянами, является прекрасным подтверждением гегелевской идеи о единстве и борьбе противоположностей.

Вскоре после того переворота, который совершил Пушкин, произошли два новых тектонических сдвига, обязанных Гоголю: возникла натуральная школа и чуть позже сформировалась «наднатуральная» школа. Оба события имели огромное значение для русской культуры. Ко второму из этих важнейших в русской литературе Нового времени событий прекрасно применимы строки Ходасевича:

Прорезываться начал дух,
Как зуб из-под припухших десен⁶.

О тех мучениях, которые Гоголь при этом претерпевал, находим немало свидетельств в его письмах. Так, 21 марта 1845 года он писал А. О. Смирновой: «Я мучил себя, насиловал писать, страдал тяжким страданием, видя бессилие, и несколько раз уже причинял себе болезнь таким принуждением — и ничего не мог сделать, и все выходило принужденно и дурно. <...> От болезни ли обдержит меня такое состояние, или же болезнь рождается именно оттого, что я делал насилие самому себе возвести дух в потребное для творенья состоянье, это, конечно, лучше известно Богу; во всяком случае, я думал о лечении своем только в этом значении, чтобы не недуги уменьшились, а возвратились бы душе животворные минуты творить и обратиться в слово творимое, но лечение это в руках Божьих, и ему одному следует его предоставить»⁷.

М. П. Погодину Гоголь писал: «...у меня же предметом был всегда человек и душа человека»⁸. Ни Карамзин, ни Жуковский, ни Пушкин, утверждал Гоголь в письме П. А. Плетневу от 27 апреля 1847 года, не ставили перед собой такой цели⁹. Однако после Гоголя душа стала предметом именно «искусства», а не религиозного трактата или проповеди. Предметом того «искусства», которое Пушкин довел до совершенства. Программный характер имеют конкретные рекомендации, которые Гоголь дал близкому ему по духу Н. М. Языкову в письме от 21 декабря 1844 года. Высоко оценивая стихотворение Языкова «Блажен, кто мудрости высокой...», Гоголь тем не менее советует поэту впредь, обращаясь к духовным стихотворени-

⁶ Ходасевич В. Из дневника // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 138 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁷ Переписка Н. В. Гоголя. Т. 2. С. 149–150.

⁸ Письмо от 26 июня (8 июля) 1847 г. (Там же. Т. 1. С. 427).

⁹ Там же. С. 285.

ям, строить их не столько на «восхвалении», сколько на «упреке», порожденном гневом, «сострадании», порожденном любовью, или «умолении», «исторгнутом силою душевной немощи»¹⁰.

В статье «Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя. Издание второе» Белинский прозорливо отметил то, что оказалось «зерном» нового состояния русской литературы, предвозвестием великого русского романа, по общему признанию, — нового этапа мировой литературы. Впрочем, сам критик был озабочен совсем другим: «зерном, может быть, совершенной утраты его (Гоголя. — В. Б.) таланта для русской литературы». «Важные <...> недостатки романа “Мертвые души”, — писал Белинский, — находим мы почти везде, где из поэта, из художника силится автор стать каким-то пророком и впадает в несколько надутый и напыщенный лиризм... К счастью, число таких лирических мест незначительно в отношении к объему всего романа, и их можно пропускать при чтении, ничего не теряя от наслаждения, доставляемого самим романом»¹¹. Знаменательно, что предложенным методом исправления «недостатков» гоголевской поэмы воспользовались некоторые из первых переводчиков романов Толстого и Достоевского, унаследовавших от Гоголя подобные «недостатки». Многие из них безжалостно вырезали внефабульные лирические, историософские и религиозно-философские рассуждения русских писателей.

Выдвинутое Белинским положение о двух «отделах» поэзии — идеальной и реальной, прежде всего на творчество Гоголя как на творца реальной поэзии, стремящегося «воспроизводить», а не «пересоздавать» жизнь, и опиралось. Поздний Гоголь на новом витке своего духовного и эстетического развития вновь вернулся к идеальной поэзии, однако не в прежнем романтическом, а в еще невиданном, пророчески-исповедальном обличье. Именно поэтому

¹⁰ Переписка Н. В. Гоголя. С. 405.

¹¹ Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя. Издание второе. Москва. 1846 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 51.

столь велико было негодование критика, увидевшего измену Гоголя их в прошлом общим идеалам.

В дополнение к состоявшемуся пушкинскому направлению в литературе поздний Гоголь в одном из последних писем к Жуковскому формулирует своей писательский манифест, который в той же мере, что и поэзия Пушкина, станет символом веры для всей последующей русской культуры. Задача писателя — «прозрачно отразить жизнь в ее высшем достоинстве, в каком она должна быть и может быть на земле и в каком она есть покуда в немногих избранных и лучших»¹².

Любопытно, что именно Гоголю принадлежат проникновенные слова о «гении восприимчивости», которым, с его точки зрения, так силен русский народ и который нашел блестящее воплощение в творчестве Жуковского, умевшего «оправить в лучшую оправу всё, что не оценено, не возделано и пренебрежено другими народами» (VIII, 379). Позднее близкие мысли о всемирной отзывчивости Пушкина выскажет Достоевский, продолжающий в русской культуре скорее гоголевскую «линию». Столь же знаменательно, что когда Жуковский метко определит существо русской поэзии, которая пришла на смену поэзии пушкинской поры, как «безочарование», Гоголь присоединится к оценке своего друга (V, 401). Однако далее, в той же главе «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», включенной в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», добавит, что русская поэзия пробовала все аккорды и добывала всемирный язык затем, «чтобы приготовить всех к служению более значительному» (VIII, 407).

Гоголь отдавал себе отчет, что он едва ли не во всем был отличен от обожаемого им Пушкина — и по типу творческой личности, и по мироощущению, и по тем задачам, которые он перед собой ставил. При этом ему было свойственно сверять с Пушкиным свои действия, свои поиски, свои открытия, сравнивать себя с ним, объясняя себе и окружающим свои от него отличия. Так, в письме к С. П. Шевыре-

¹² Письмо от 16 декабря 1850 г. (Переписка Н. В. Гоголя. Т. 1. С. 231).

ву от 29 августа 1839 года Гоголь признавался: «Меня всегда дивил Пушкин, которому для того, чтобы писать, нужно было забраться в деревню, одному и запереться. Я, наоборот, в деревне никогда ничего не мог делать, и вообще я не могу ничего делать, где я один и где я чувствовал скуку. Все свои ныне печатные грехи я писал в Петербурге и именно тогда, когда я был занят должностью, когда мне было некогда, среди этой живости и перемены занятий, и чем я веселее провел канун, тем вдохновенней возвращался домой, тем свежее у меня было утро...»¹³ То есть, по тонкому наблюдению Гоголя, боготворившего Пушкина и вместе с тем пекущегося о своей независимости, если Пушкину необходимо было одиночество, чтобы разговаривать с вечностью, то ему нужна была суета, чтобы разговаривать с человеком.

Если значительная часть выдающихся деятелей русской культуры может сказать, что они вышли из гоголевской «Шинели», то другая часть, к которой принадлежат не менее выдающиеся писатели и мыслители, может сказать, что они всем обязаны первому русскому донкихоту христианства и что все они вышли из «Выбранных мест из переписки с друзьями». Огромное значение Гоголя в истории не только русской, но и мировой литературы состоит в том, что он предощутил синтез «проповеди-исповеди» и «беллетристики», искусства живых образов и искусства прямого диалога с читателем автора, являющегося одновременно исповедником и исповедующимся. Именно в этом смысле прав П. А. Плетнев, утверждавший, что «Выбранные места из переписки с друзьями» — это «начало собственно русской литературы»¹⁴. Нет никакого сомнения в том, что творчество таких художников, как Толстой и Достоевский, оказалось синтезом как пушкинской линии, так и обеих ипостасей гоголевского наследия. И столь же очевидно, что подобным синтезом явилось творчество самих Пушкина и Гоголя. Кстати говоря, одним

¹³ Переписка Н. В. Гоголя. Т. 2. С. 286–287.

¹⁴ Письмо Гоголю от 1 января 1847 г. (Там же. Т. 1. С. 271).

из подтверждений тому является и разочарование в своих кумирах той части публики, которая была не согласна с их «изменной» идеалам — эстетическим, этическим, политическим, которые ими же и были сформированы. На самом же деле речь шла о творческой эволюции, в результате которой художник оставлял далеко позади своих поклонников и последователей, ожидавших от него усвоенных ими уроков.

По-видимому, Гоголь осознавал, что как вторым томом «Мертвых душ», так и «Выбранными местами из переписки с друзьями» он не только, а может быть, даже не столько совершил открытие, сколько *указал путь*, подобно тому, как указал путь Пушкин, как сам он указал путь своей ранней прозой (что, впрочем, уже в середине 1840-х годов вызывало у него сожаление). «Я ожидаю, — писал он Жуковскому 22 февраля 1847 года, — что после моей книги явится несколько умных и дельных сочинений, потому что в моей книге есть именно что-то, зарывающее на умственную деятельность человека. Несмотря на то, что сама по себе она не составляет капитального произведения нашей литературы, она может породить многие капитальные произведения»¹⁵.

Знаменательно, что Гоголь отрекся не от «пушкинского периода» русской литературы, а от раннего периода собственного творчества. Совершенно очевидно, что неразрешимое противоречие существует именно между «реальной действительностью», которую Гоголь гениально живописал в своих ранних произведениях, и «идеальной действительностью», служению которой он посвятил себя в 1840-е годы. Столь же очевидно, что Пушкин примиряет обе эти противостоящие одна другой несовместимые тенденции.

В письме Н. М. Языкову от 14 октября 1844 года, пытаясь подвигнуть своего друга на новые свершения, считая несовершенной всю современную им литературу, включая как свое раннее творчество, так и поэзию пушкинской поры, Гоголь рассуждал о том, что надо

¹⁵ Там же. С. 209.

изображать жизнь внутреннюю, а не жизнь внешнюю¹⁶. В письме к нему же от 9 апреля 1846 года Гоголь признается, что уже в произведениях современной русской литературы, воспользовавшейся как пушкинскими, так и его собственными открытиями, «проглядывает вещественная и духовная статистика Руси»¹⁷. Пройдет несколько десятилетий, и весь мир признает характернейшей особенностью русской литературы способность русских писателей изображать жизнь внутреннюю сквозь призму жизни внешней с той же глубиной и с тем же мастерством, как и жизнь внешнюю сквозь призму жизни внутренней, их стремление предлагать в образах одновременно «вещественную и духовную статистику». В этом отношении Достоевскому и Толстому не было равных ни в литературе предшествующих эпох, ни в современной им литературе, ни в XX веке. Заложены основы этой литературы были Пушкиным и Гоголем, независимо друг от друга стремившимися к полноте и единству.

¹⁶ Переписка Н. В. Гоголя. Т. 2. С. 390.

¹⁷ Там же. С. 426.

А. С. Янушкевич

(Томск)

ФИЛОСОФИЯ И ПОЭТИКА ГОГОЛЕВСКОГО ВСЕМИРА

Всемир есть тотальность всех миров и всех сфер мышления и бытия <...>. Процесс Всемира есть цикл или возврат в самого себя <...>. Искусство в комплексе Всемира и есть та связка, которая Природу со Словом соключает...

А. В. Сухово-Кобылин. Учение Всемир

I

«Учение Всемир» стало итогом философских штудий замечательного и загадочного драматурга А. В. Сухово-Кобылина. Созданное почти в самом конце XIX века, оно явилось в определенной степени зеркалом, в котором отразились поиски русского художественного сознания на путях осмысления философского синтеза. Принцип системности и романтического универсализма, во многом базирующийся на основаниях «немецкого метода эстетики»¹, определял этапы русской философской эстетики. Но вместе с тем с ним связано и развитие литературы, ее философских оснований.

Идеи художественного синтеза и системности мышления нерасторжимы в философском и эстетическом сознании романтической эпохи. Особенно последовательно эти идеи развивались в Германии. Философские и историософские системы от Гердера до Гегеля способствовали становлению романтического универсализма. По точ-

¹ См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика: 1820–1830-е годы. М., 1969. С. 8–13.

ному выражению исследователя, «монументальное сочинение Гердера как бы пролог к романтически-натурфилософским синтезам, в то время как философия Гегеля — эпилог к ним»; «у них (романтиков. — А. Я.) всё начинает превращаться во всё»; «всё мыслится в некоторой нерасчленимой целостности, слитности»².

Циклические нарративы прозы Гофмана и концепция «Космоса» А. Гумбольдта отразили преломление романтического сознания в художественной практике и натурфилософии.

Русская философская и эстетическая мысль наметила свой путь рецепции этих идей. Путь к синтезу, столь отчетливо проявившийся в поисках русских романтиков, Пушкина и Гоголя, неотделим от «поэтики противоречий»³, «отказа от системы»⁴, диалогического конфликта и «иронического остранения»⁵. Русский синтез отличался «лица необщим выраженьем» как в силу своеобразного пути исторического развития, природы просветительского сознания, так и в связи с особым соотношением философского и художественного начал, с национальным пониманием миссии художника и природы Слова.

«Учение Всемир» Сухово-Кобылина родилось на пересечении философской и эстетической рефлексии, полемики с гегельянством и обоснования собственных художественных принципов. «Сферы мышления и бытия» сопрягаются с искусством, которое в комплексе Всемира и есть «та связка, которая Природу со Словом соключает»⁶. Как справедливо указывает Е. Н. Пенская, «черновые заметки, комментарии свидетельствуют о том, что Сухово-Кобылин строит некую рабочую лаборато-

² Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М., 1989. С. 17.

³ См.: Ильичев А. В. Поэтика противоречия в творчестве А. С. Пушкина и русская литература XVIII – начала XIX века. Владивосток, 2004.

⁴ Манн Ю. В. Русская философская эстетика. С. 119–122.

⁵ Подробнее см.: Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995.

⁶ Сухово-Кобылин А. В. Учение Всемира. Цитируется по: Пенская Е. Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрин и А. В. Сухово-Кобылина. М., 2000. С. 157.

рию, ориентируясь на Гоголя, реконструирует гоголевскую модель»⁷. Исследовательница, привлекая дневники Сухова-Кобылина, отмечает, что впечатление от его встречи с Гоголем в Риме в 1839 году ознаменовалось лаконичной, но характерной записью: «Поражен»⁸.

Разумеется, это замечание ориентировано в основном на традицию гоголевской драматургии, столь важную для поэтики комедийной трилогии А. В. Сухова-Кобылина. Но жанр, понимаемый автором «Учения Всемир» как «формула бытия»⁹, включает и гоголевское мировидение. И в этом смысле небезынтересно посмотреть на данную традицию сквозь призму «Учения Всемир» и ввести понятие Всемира в гоголевскую картину мира и поэтику жанра. Как мы попытаемся показать, для такого подхода имеются философские и эстетические основания, заложенные в природе гоголевского художественного мышления.

II

Все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи...

Н. В. Гоголь. О преподавании всеобщей истории

Друг мой, храни вас Бог от односторонности: с нею всюду человек произведет зло: в литературе, на службе, в семье, в свете, словом — везде...

Н. В. Гоголь. О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности

Гоголевские циклы давно стали объектом исследовательского внимания, что легко понять и объяснить. Авторская воля писателя, стремившегося на протяжении всего творческого пути к орга-

⁷ Пенская Е. Проблемы альтернативных путей в русской литературе... С. 187.

⁸ Там же. С. 214.

⁹ Там же. С. 162.

низации текстов в книги с заглавиями, стимулировала подобный взгляд: анализ в определенной последовательности его сборников и выявление их сквозной идеи. Эта сквозная идея рассматривалась на уровне проблематики, стиля, авторской позиции, но, как правило, не затрагивала сам феномен гоголевского циклообразования, его философско-эстетическую и поэтическую доминанту. Такая исследовательская установка приводила к игнорированию некоторых книг (прежде всего «Арабесок»), к «сотворению» отсутствующих у Гоголя циклов, как это произошло с «Петербургскими повестями».

В истории отечественного гоголеведения накоплен огромный материал для разговора об этом феномене. Книги Г. А. Гуковского, Ф. З. Кануновой, Ю. В. Манна¹⁰ стали точкой отсчета в изучении гоголевских циклов как единых поэтических текстов. «Идея стиля» и проблема автора, природа гоголевского синтеза и поэтика мирообраза — все это позволило всмотреться в гоголевские произведения не только на уровне проблематики, но и поэтики. Плодотворными были появившиеся в последующие годы исследования об «Арабесках» и «Выбранных местах из переписки с друзьями», диссертации и статьи о некоторых тенденциях гоголевского циклообразования.

И все-таки можно констатировать, что феномен Гоголя — великого русского циклизатора, своеобразного короля русского цикла, несмотря на обилие работ о его сборниках, по существу прошел мимо исследователей. Между тем в творческом сознании Гоголя идея циклообразования была всепроникающей и всепронизывающей.

Уже в «Ганце Кюхельгартене» — «идиллии в картинах» — он судьбу героя рассматривал через взаимодействие с картинами мира и своеобразными циклами мировой истории. «Мир великий, необъятный» в идиллии Гоголя складывается из картин, где «глаголят <...> века седые». Греция, «земля классических, прекрасных созиданий»

¹⁰ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959; Канунова Ф. З. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя: О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя. Томск, 1962; Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978.

(I, 69), древний Восток проходят перед мысленным взором героя идиллии и определяют его духовное становление. Человек и мир — в центре гоголевских описаний. Герой и вся человеческая культура определяют его размышления.

Гоголю тесно внутри одного, отдельно замкнутого текста. Он ищет для него контексты истории, культуры, пытается вызвать «цепную реакцию» смыслов, отзвуков через соотношение произведений. Так возникает замысел «маленьких комедий» (видимо, по аналогии с «Маленькими трагедиями» Пушкина); «Ревизор» становится своеобразной театральной космогонией, в которой две редакции, «Театральный разъезд», пояснительные заметки к афише, «Развязка» «очерчивают вокруг “сборного города” все новые и новые круги, стремясь замкнуть его еще плотнее»¹¹. «Мертвые души» — с их ориентацией на трехчастную структуру «Божественной комедии», с анфиладной композицией, фиксирующей передвижение героя и автора как внутри сюжетной аферы, так и в российском пространстве, — впитали в себя традицию циклической организации текста. Циклизация — в генах гоголевского творчества, ибо она не только сопрягает тексты в единство, но и выявляет их мирозидательную суть.

Именно поэтому гоголевские циклы больше, чем циклы и уж тем более сборники; они — *книги* в их изначальном сакральном смысле, книги Бытия. Гоголевское пятикнижие: «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), «Миргород» (1835), «Арабески» (1835), «Повести 3-го тома собрания сочинений» (1842), «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) — художественное единство, синтез повестей и статей, живой творческий организм, когда один текст является продолжением и развитием другого, комментарием к нему. Процесс саморегуляции (отбора, организации, перестановки и перекомпоновки материала, существования текста в разных редакциях и в иных контекстах) естественен в гоголевской художественной системе.

¹¹ *Виролайнен М. Н.* Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие: Сборник к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 231.

Показательно, что Пушкин дважды: в 1831 и в 1836 году, оценивая первое и второе издание «Вечеров на хуторе близ Диканьки», назвал их «книгою» — сначала «истинно веселою»¹², а затем «русской»¹³. Организация художественного пространства текста (деление на части и главы, эпиграфы, примечания, система рассказчиков), а самое главное — единство мирообраза, зафиксированное уже в заглавии, свидетельствует о проницательности этой оценки.

Каждый из пяти циклов созидал не только свою мифологию пространства-города, но и творил мир, выходящий за пределы обозначенного пространства. И хутор близ Диканьки, и Миргород, и Петербург, и Рим, и вся Россия для Гоголя — часть большого мира, всего мира, всемирного космоса. Не случайно последняя художественная повесть, завершающая третий том его повестей, в своем заглавии заключает палиндром: «*Рим*» — *мир*. Именно поэтому в гоголевском пятикнижии последовательно формируется оригинальная философия Всемира, этико-философская и поэтическая категория, сопрягающая в рамках циклического нарратива историософию, антропологию и поэтическую образность.

Гоголевский Всемир — понятие хронотопическое, ибо в нем образы, мотивы строительства, сотворения мира включают историю и географию, космогонию и архитектуру. История топосов и хроносов — в центре размышлений Гоголя, но антропологических космосов: писателя интересуют как творец, зиждитель новых миров, так и обитатели этих новых пространств. Его Всемир — это процесс становления, развития, умирания во всемирной истории: от древнего мира к новому, от языческого к христианскому.

Две гоголевские книги — «Арабески» и «Выбранные места...» — стали обоснованием художественных поисков писателя. В них метафизика его творчества получила свое выражение в форме статей и писем, организованных как циклическое един-

¹² Пушкин. Полн. собр. соч., [М.; Л.]. 1949. Т. 11. С. 216.

¹³ Там же. Т. 12. С. 27.

ство. Созданные в переломные моменты творчества, они формулировали концепцию мира-города и мира России. В координатах всемирной истории Гоголь дает свое понимание циклического времени и пространства, воссоздает хаос и космос национального бытия.

Около 150 раз в тексте «Арабесок» появляется слово-понятие «мир». «Греческий мир», «языческий мир», «ясно образовавшийся мир», «жизнь, как мир», «чувственный мир», «таинственно-высокий мир христианства», «безграничный мир», «весь мир», «новый мир», «наш мир» («Скульптура, живопись и музыка»), «старый мир», «ветреный мир» («О средних веках»), «свой мир», «ветхий мир» («О преподавании всеобщей истории»), «сторонний мир», «ясный мир» («Несколько слов о Пушкине»), «совершенно особенный мир» («Об архитектуре нынешнего времени»), «новый чудесный мир» («Ал-Мамун»), «внутренний мир», «географический мир» («О мало-российских песнях»), «мир искусств» («Последний день Помпеи»), «неведомый мир», «образованный мир», «невидимый мир», «римский мир», «римско-греческий мир» («О движении народов в конце V века») — эти и многие другие определения формируют единое пространство движущегося во времени мира. В поисках этого утраченного мира Гоголь обращается к различным сферам человеческого духа: к искусствам и наукам, чтобы запечатлеть роль творца в воссоздании чувственного мира.

Образ, мотив строительства, сотворения мира — органическая часть гоголевского креативного мифа. Позднее, в «Авторской исповеди», пытаясь определить главный талант писателя-творца, Гоголь не боится тавтологии, так как через нагнетание одного слова формирует суть своего мифа: «...писатель-творец творит творенье свое в поученье людей» (VIII, 455). Эта гоголевская максима в «Арабесках» реализуется без излишнего дидактизма, но достаточно последовательно. Мотив долженствования, особенно развиваемый в педагогических статьях, конкретизируется в образном пространстве «Арабесок» через реалии созидания, строительства, творения сущего мира.

Мысли о зодчестве, архитектуре и географии придают этим реалиям историческую конкретику.

Если в первой статье «Арабесок» — «Скульптура, живопись и музыка» — возникает мощный образ «Зиждителя мириад», «великого Зиждителя мира», то дальше «постройка здания», «строения», «в фундаменте которого улегся свежий, крепкий как вечность гранит», уже связана с деятельностью архитектора-творца, который «должен быть всеобъемлющ», «должен изучить всё в идее, а не в мелочной наружной форме и частях»¹⁴, историка, художника, писателя, Шлёцера, Миллера, Гердера, Брюллова, Пушкина. «Одним взглядом обнять весь мир, всё живущее», открыть «на земле небо», «обхватить все предметы и на всех разлить могучую печать своего таланта», «изучить и вместить в себе все бесчисленные изменения их»¹⁵ — эти гоголевские характеристики художника-творца неразрывно связаны с философией Всемира как активной креативной деятельности.

Суть этой деятельности человека-творца передана через характеристику его преобразований мира. «Украстить и усладить мир», «заключить в себе мир», «погружать его (человека. — А. Я.) в свой мир», «проникнуть весь мир», «овладеть миром», «преобразовать весь мир», «завоевать мир», «повелевать миром», «вобрать в одно все народы мира», «сохранять свой мир», «изменить вид мира», «рассмотреть разом весь мир», «действовать на поприще мира», «описывать мир», «одним взглядом обнять весь мир», «анализировать весь мир», «исследовать всё находящееся в мире», «истолковать дивные иероглифы, которыми покрыт мир наш», «показать всю обширность и колоссальность географического мира», «стараться познакомить сколько можно более с миром», «исправить мир» — такова малая толика гоголевских пожеланий ученым и художникам, политикам и писателям.

Уже неоднократно обращалось внимание на особое пристрастие Гоголя к географии. По точному замечанию А. Д. Синявского, «гео-

¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 9, 13, 16, 110.

¹⁵ Там же. С. 122, 124, 176, 110.

графия в понимании Гоголя это композиция мира, по которой затем разыгрывается история»¹⁶. Анализируя статью Гоголя «Несколько слов о преподавании детям географии», появившуюся в 1831 году в «Литературной газете» (№ 1. 1 янв.; подпись: Г. Янов) и ставшую прологом к статьям «Арабесок», Ю. В. Манн обратил особое внимание на то, что создаваемую географией «постройку», отражающую «идею великого Творца», автор именует «поэмой», так же как пушкинского «Бориса Годунова», о котором написал статью-дифирамб. «“Поэма”, — замечает исследователь, — обозначает высшую степень совершенства, то есть как бы боговдохновенность произведения и искусства, и научной мысли»¹⁷. И это гоголевское определение в своей перспективе предвосхищает замысел «поэмы жизни» — «Мертвые души», а в контексте поисков начала 1830-х годов отражает органическую связь философии и поэтики гоголевского Всемира. Его пространственная модель обладает огромным историософским потенциалом (он стремился «доискиваться мирообъемлющей осмысленности событий»¹⁸ и тяготеет к поэтической космогонии: «вдруг стало видимо далеко во все концы света»¹⁹). Циклизация стала адекватной формой этого сотворения мира. Гоголь — архитектор своего поэтического космоса исходит из сознательного миромоделирования, где неразделимы история, география и социология.

В лексиконе миротворчества естественно возникает определение «всемирный»: «*всемирное* преобразование»²⁰, «*всемирные* события и эпохи», «*всемирная* история». «*всемирные* мысли», «*всемирный* гений», «*всемирное* создание», «*всемирная* слава», «*всемирный* переворот» и т. д. Эта всемирная прописка человеческой деятельности

¹⁶ *Абрам Терц* (Синявский А.). В тени Гоголя // Абрам Терц (Синявский А.). Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 235.

¹⁷ Манн Ю. Гоголь: Труды и дни: 1809–1845. М., 2004. С. 208.

¹⁸ *Абрам Терц*. В тени Гоголя. С. 237.

¹⁹ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 211.

²⁰ Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой. — А. Я.

обретает свой масштаб через два любимых гоголевских слова: «всё» и «все». Они расширяют пространство мысли и сотворчества. В каждой статье «Арабесок» от 50 до 70 случаев употребления этих слов, что способствует сцеплению звеньев единого цикла человеческой истории, ибо, по мнению Гоголя, «все события мира должны быть так тесно связаны между собою и цепляться одно за другое, как кольца в цепи»²¹. Производные определения «вселенная», «всесветная», «всемогущая», «всеобщая», передающие «движение народов во вселенной», «всеобщее устремление», «всеобщий взрыв», «всеобщий хаос» дополняют картину гоголевского Всемира.

Причудливые узоры гоголевских «Арабесок» вплетены в целостную картину мира. Философия Всемира как целокупности бытия и единения народа сталкивается с мотивами грешного света, суетной светской жизни, миража. В трех повестях, прославляющих гоголевский Всемир в «Арабесках», на смену понятию «мир» приходит «свет». В «Невском проспекте» происходит своеобразное крушение, разрушение мира: «...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе»²². На протяжении трех петербургских повестей, включенных в «Арабески», светское заметно превалирует над всемирным.

Гоголевское «всё» в петербургских повестях «Арабесок» уже лишено универсальности и синтетичности. В нем — отрицание целостности и позитивного смысла. Около 40 раз появляется это слово-образ в «Невском проспекте», более 50 в «Портрете», около 30 в «Записках сумасшедшего», и в абсолютном своем большинстве фиксирует распад человеческих связей, разрушение единства мира, тотальную ложь и фальшь, символику миражной жизни. Вот лишь некоторые примеры: «Где *всё* мокро, гладко, ровно, блекло, серо, туманно», «*всё* перед ним окинулось каким-то туманом», «Но не во сне ли это *всё*?», «но *всё* это было так глупо, так пошло», «*всё* в каком-то неясном виде», «ох, ох!

²¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 33.

²² Там же. С. 137.

суета, всё суета!», «всё происходит наоборот», «всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется», «всё дышит обманом», «чтобы показать всё не в настоящем свете» («Невский проспект») ²³, «выразилось всё глубокое его унижение», «всё еще в душе оставалось всякий раз невольно неприятное чувство», «погубить всё это, погубить без всякой жалости», «всё представляло какой-то хаос искусств», «всё это, кажется, усиливает еще более странное, неприятное впечатление» («Портрет»)(III, 80, 96, 113, 118), «всё было передо мною в каком-то тумане», «всё засутилось», «только я всё не могу понять», «всё засутилось», «и всё кружится предо мною» («Записки сумасшедшего»)(III, 208, 213, 214).

В этом крушении Всемира гоголевский герой становится изгоем и носителем социального мышления. «Этот свет», «наш свет» — в центре его размышлений. «Дивно устроен свет наш!» — звучит в «Невском проспекте» ²⁴. «Черт побери! гадко на свете!» — заявляет герой «Портрета» (III, 83). «...несите меня с этого света!», «ему нет места на свете!» — кричит герой «Записок сумасшедшего»(III, 214). «Скучно на этом свете, господа!» — финальная реплика «Миргорода» получает свое продолжение и развитие в ином пространстве и в другом историческом времени.

Мир и этот свет, «большой свет» антиномичны в пространстве «Арабесок». Креативный миф приобретает эсхатологический отсвет. Гоголь поверяет сотворенный им Всемир не утопическим хутором близ Диканьки, не Миргородом, где большой мир истории и находящийся под «корой земности» город ведут сражение за живую душу, а безжизненным социумом Петербурга. Настойчиво начинает звучать на этой поверке мотив современного русского мира, его оживотворения и возрождения.

«Выбранные места из переписки с друзьями» стали итогом размышлений о России и ее месте во Всемире. В лексиконе «Выбранных мест...» слово-понятие «мир» утрачивает свои позиции. По сравне-

²³ Там же. С. 132, 133, 134, 135, 140, 147, 154, 155.

²⁴ Там же. С. 154.

нию с меньшей по объему книгой «Арабесок» оно и его производные в «Выбранных местах...» возникают всего около 60 раз и заключают в себе не столько пространственный, историко-культурный смысл, сколько отражают размышления Гоголя о нравственном мире: «всякой отходящий от *мира* брат наш», «весь *мир* для него учитель», «можно много сказать *миру* добра», «друг мой! мы призваны в *мир* не затем, чтобы истреблять и разрушать...», «идите же в *мир* и приобретите прежде любовь к братьям», «призваны в *мир* мы вовсе не для праздников и пирований» (VIII, 221, 265, 268, 277, 300, 368). Образ миротворца, ситуация примирения и смирения («А миротворцу у нас поприще повсюду» — VIII, 304; «всё примирит и распутает наша церковь» — VIII, 285; «не бойтесь, примирять не трудно» — VIII, 305; «но христианское смирение спасет вас повсюду», «христианское смирение заставит вас и здесь не предаваться» — VIII, 350; «должно быть кончено полюбовно и миролюбиво в высоком христианском смысле», «нет здесь никакой мирской приманки человеку» — VIII, 356) актуализирует в гоголевском сознании образ России как особого суверенного мира.

Это сужение пространства Всемира до образа России вносит особые интонации в «Выбранные места...», которые соотносятся с мелодикой «Слова о полку Игореве» и «Слова о погибели земли Русской». Эпический топос Русской земли, православной Русской земли в «Выбранных местах...» освещен светом христианства и православной Церкви. Именно поэтому на первый план выдвигается в лексиконе «Выбранных мест...» слово «свет», включающее многообразие значений.

Заглавия трех писем: «Женщина в свете», «Просвещение», «Светлое Воскресенье» концентрируют в себе полисемантическую природу слова. Развивая общественно-социальную природу образа света и светской жизни, обозначившуюся в петербургском топосе повестей и статей («Петербургские записки 1836 года», «Театральный разъезд»), Гоголь говорит о том, что «служит к развращению света» (VIII, 275). И «среди вялой и бабьей светской жизни» («Предметы

для лирического поэта в нынешнее время»), и в искусстве автор «Выбранных мест...» ищет прежде всего «света Христова» и «света просвещения». «...душа человека дороже всего на свете», «в России еще брезжит свет», «Свет Христов освещает всех», «светлеет духом», «пугающее отсутствие света»²⁵, «стремление к свету стало нашим элементом, шестым чувством русского человека», «всякого благородного русского делает уже невольно ратником света» (VIII, 323, 344, 286, 366, 294, 370, 400) — эти и другие гоголевские формулы-афоризмы вносят в пространственную характеристику «света» в значении «вселенной, мира, земли нашей, шара земного» символику религиозную: «свет веры-истины». Определения «всесветный», «общесветский» закрепляют масштаб этой символики.

Однако в двух последних статьях книги: «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» и «Светлое Воскресенье» вновь дает о себе знать гоголевская философия Всемира. Из общего количества употреблений слова «мир» и его производных в «Выбранных местах...» (около 60) 23 приходится именно на финальные письма. Русская поэзия становится для Гоголя выражением особой миссии России и ее всемирного значения. «Поэзия наша <...> добывала какой-то всемирный язык», «откликнуться на всё, что ни есть в мире», «это чуткое создание, на всё откликающееся в мире», «стремившийся обнять всё, как в мире природы», «подвиг <...>, который доставит Жуковскому значение всемирное» (VIII, 407, 383, 381, 382, 379) и т. д. — в этих гоголевских определениях звучит ответ на вопросы: зачем мы призваны в мир? каково предназначение России?

Русский мир, «вся Россия как один человек» в гоголевском Всемире становятся воплощением света. Заключительная глава «Светлое Воскресенье» — вера в возрождение России: «У нас прежде, чем во всякой другой земле, воспряднуется Светлое Воскресенье Христово!» (VIII, 418). Пространство Всемира расширяется до масштаба всего Божьего света, но одновременно мерилом «общечеловеческой

²⁵ Курсив Н. В. Гоголя. — А. Я.

отзывчивости» становится Россия, в которой «еще брезжит свет». Дважды в конце книги Гоголь как заклинание произносит слова: «...вся Россия — один человек», «...и в такие минуты, — говорит автор «Выбранных мест...», рассуждая о русском братстве, — всякие ссоры, ненависти, вражды — всё бывает позабыто, брат повиснет на груди у брата, и вся Россия — один человек» (VIII, 417). Эти слова возвращают читателя к самым истокам гоголевского творчества и его циклообразования, к «Сорочинской ярмарке», «когда весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит...»²⁶ Идея человеческого единения перерастает в концепцию национального и христианского братства, но философия миромоделирования остается стержнем гоголевского циклического нарратива.

Гоголевский Всемир в своем генезисе опирался на принципы романтического универсализма. Появление в «Арабесках» имен Вальтера Скотта, Шлегеля, Шиллера, Гумбольдта, Шлёттера, Миллера, Гердера свидетельствует о том, что философская основа этой книги питалась идеями и образами предромантической и романтической историографии. Когда в письме М. П. Погодину от 1 февраля 1833 года Гоголь сообщал, что им задуман большой труд — «всеобщая история и всеобщая география в трех, если не в двух томах, под названием *Земля и Люди*» (X, 256. Курсив Н. В. Гоголя. — А. Я.), он, безусловно, опирался в своем замысле на космогонию А. Гумбольдта, идеи «органического строения» и народознания Гердера. Его влекли к себе шиллеровские картины из «Истории Тридцатилетней войны», «занимательность рассказа» Вальтера Скотта и «шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах»²⁷. В статье «Шлёттер, Миллер и Гердер», предвосхищая знаменитый пассаж Агафьи Тихоновны об идеальном женихе, Гоголь дает формулу идеального историка: «...если бы глубокость результатов Гер-

²⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 80.

²⁷ Там же. Т. 3. С. 125.

дера, нисходящих до самого начала человечества, соединить с быстрым, огненным взглядом Шлёцера и изыскательною, расторопною мудростию Миллера, тогда бы вышел такой историк, который бы мог написать всеобщую историю»²⁸. К этому великий универсалист добавляет еще «высокое драматическое искусство», которое находит у Шекспира, Шиллера, Вальтера Скотта.

«Земля и люди» — в центре гоголевского Всемира и философии его циклической книги. Осмысляя историю разнообразных миров, путь от язычества к христианству, Гоголь всматривается в «движение народов». Уже в первой статье «Арабесок», повествующей о «трех чудных сестрах», посланных «украсить и усладить мир», — скульптуре, живописи и музыке, — писатель проникает в мир людей: «на площадь, кипящую живым, своенравным народом», под «бесконечные, темные своды катедраля, где тысячи поверженных на колени молельщиков...»²⁹ Во второй статье книги — «О средних веках» — «все события мира», «преобразование всего мира» Гоголь живописует через «историю человечества»: «...народы достигли состояния управлять собою», «народы текут с крестами со всех сторон Европы», «владычество одной мысли объемлет все народы», «народы сами всею своею массою приходят за образованием <...>, удерживают свою самобытность», «век вперед — и уже он исчез, этот необыкновенный народ»³⁰ — за всеми этими картинами приоткрывается гоголевская страсть к народознанию.

В третьей статье книги — «О преподавании всеобщей истории» он уже прямо формулирует пафос народознания через задачи и идеи всеобщей истории, которая «должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму», чтобы «народ со всеми своими подвигами и влиянием

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 9, 12.

³⁰ Там же. С. 17–18.

на мир проносился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком был он в минувшие времена»³¹.

И далее, говорит ли Гоголь об истории Малороссии, ее песнях, о знаменитом правителе Ал-Мамуне, о географии, о картине Брюллова или поэзии Пушкина, о движении народов в конце V века, он всегда размышляет о характере, духе, динамике народного бытия. «...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 глядит 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»³² — эта хрестоматийная характеристика истинной национальности из статьи «Несколько слов о Пушкине» вызревала в недрах гоголевского Всемира и теории народознания. Общечеловеческое и национальное неразделимы в его сознании. В недрах своего Всемира он мучительно ищет живую душу России и русского народа.

Романтический универсализм Гоголь оплодотворил идеями «органической теории» и принципами народознания Гердера, космогонией «великого Гумбольта», «истолковавшего дивные иероглифы, коими покрыт мир наш»³³. Он сделал объектом художественного исследования в книге-цикле «Арабески» землю-мир и людей-народ. И в этом смысле показательно, что завершил он «Арабески» не «Записками сумасшедшего музыканта» (как было первоначально задумано), своеобразным аналогом гофмановской «Крейслерианы», а «Записками сумасшедшего» — сумасшедшего человека, одного из многих, прорвавшегося из тесного мирка пред-рассудков и социального поприща в мир подлинных человеческих ценностей. «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я

³¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 33. 34.

³² Там же. С. 92.

³³ Там же. С. 163.

требую пищи, той, которая бы питала и услаждала мою душу...» (III, 204). Испания, Италия, Китай, Германия, Англия, Франция, Россия мелькают в сознании сумасшедшего, и за всем этим стоит уже не образ романтического мученика, испытывающего «блаженство безумия», а судьба человека, история живой души русского человека в пространстве Всемира.

М. Н. Виролайнен

(Санкт-Петербург)

ПРОЗА ГОГОЛЯ КАК ПОЭЗИЯ

В этой статье речь пойдет не о поэтизации действительности в прозе Гоголя и не о ее близости поэзии как таковой. Речь пойдет о родстве гоголевской прозы с одним-единственным исторически конкретным видом поэзии, существовавшим совсем недолго — в эпоху Золотого века, которую Гоголь еще успел застать в ее цветущем состоянии и финал которой он стремительно приблизил собственным творчеством.

Сколь бы часто ни говорилось о поэзии Золотого века, ее почти никогда не пытались определить как целостное явление, не разложенное на направления, стили и жанры. Между тем по отношению к Гоголю важна именно такая целостная характеристика, а потому попытаемся дать ее хотя бы в самой сжатой тезисной форме.

Золотой век уникален тем, что это единственная и очень краткая эпоха, когда поэзия не стремилась выполнять никаких служебных функций, — черта, уникальная для русской словесности, которая с XI по XX век неизменно была направлена на некие цели, внеположные слову как таковому. Цели могли быть разными: формирование исторического предания или государственного мифа, нравственное воспитание, развлечение, отражение реальности, связь с трансцендентным — но в любом случае слово было обращено на служение тому или иному независимо от него существующему фрагменту мира и жизни. Только с учетом этого обстоятельства можно в должной мере оценить значимость хорошо известных слов: «Цель поэ-

зии — поэзия — как говорит Дельвиг»¹. Существенно, что формула Дельвига—Пушкина совершенно не совпадает по своему смыслу с позднейшим пафосом искусства для искусства, который в некотором смысле тоже был утилитарным, поскольку предполагал, что искусство создается для наслаждения им. И эта цель, как бы близко она ни лежала к самому творчеству, все-таки тоже была внешней по отношению к нему самому.

Многочратно заявленные в текстах Золотого века отказы от морализации и прочих служебных задач означали не бесцельность словесного творчества, но его сосредоточенную направленность на самое себя, на созидание самого себя. Не случайно в поэтических текстах той эпохи так часто встречаются самописание и рефлексия творческого акта, а строительство художественного мира становится частью сюжета. Поэтический мир, сам себя имеющий своей целью, изнутри себя взращивающий собственное бытие, по отношению к другим областям бытия автономен и самодостаточен. Автономия его подтверждается тем, что он обладает собственным языком, не совпадающим с языком общеупотребительным. Поэтический язык Золотого века имеет собственную систему значений, которая вбирает существующие символы культуры и создает собственные, переходящие из текста в текст и теряющие свой специфический смысл за пределами поэтического мира. Поэтическая лень, поэтический пир, поэтическое сладострастие, поэтическое бессмертие имеют совершенно иное значение, чем те же слова, употребленные во внепоэтическом контексте. Античная атрибутика, имена поэтов-предшественников и текстов-предшественников, которые достаточно упомянуть вскользь, чтобы активизировать целую семантическую область, — все это свидетельства самостоятельной жизни того особого наречия, которое именуется языком поэтов

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 167 (письмо к В. А. Жуковскому от 20-х чисел апреля (не позднее 24) 1825 г.).

и которое не переводимо на внепоэтический язык. В позднейшую, некрасовскую эпоху мы уже не встретим ничего подобного этому явлению, которое в терминологии Б. А. Успенского определяется как диглоссия — наличие в рамках одной культуры двух языков, не поддающихся эквивалентному взаимному переводу². Именно на такую неперево­димость поэзии указывал Вяземский, когда писал, что ее природа является «не переносной», «а особливо в прозу»³. Нечто подобное возродит символизм, но он будет экспансивно направлен на выходящие за пределы поэзии цели.

В связи с Гоголем, быть может, еще важнее, что поэтический язык (по преимуществу язык лирических жанров) формирует не только собственную систему значений, — он создает и собственную область денотатов, которые не существуют ни до, ни помимо поэтических текстов, которые действительны только внутри текста, вместе с ним. Но зато это их сотворенное поэзией бытие достоверно, онтологично не в меньшей мере, чем любой другой участок мировой реальности. И. В. Киреевский писал, что в «Руслане и Людмиле» Пушкин «созидает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир, населяя его существами новыми, отличными, принадлежащими исключительно его творческому воображению»⁴. Здесь слышна пере­кличка со словами про новое небо и новую землю, но ясно, что речь идет о совсем другой, однако не менее достоверной реальности.

Онтологический статус миров, созидаемых поэзией, имеет еще одно основание, казалось бы, неосязаемое, но тем не менее пря-

² См.: Успенский Б. А. Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: Восприятие церковнославянского и русского языка // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1994. Т. 2. С. 26.

³ Вяземский П. А. Сонеты Мицкевича // Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 127.

⁴ [Киреевский И. В.] Нечто о характере поэзии Пушкина // Московский вестник. 1828. Ч. 8, № 6. С. 175–176; то же: Пушкин в прижизненной критике: 1828–1830 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб., 2001. С. 75.

мо связанное с основаниями самой физической реальности. Это музыкально-математическая природа поэтической формы, которая позволяет ей быть малым космосом, организованным с участием тех законов, которые еще пифагорейцы считали лежащими в основе населенного нами мира.

Когда поэтический мир размыкает свои границы, начинает говорить на одном языке с остальной культурой и, утрачивая собственную автономию, обретает свои предметы и значения во внеположном поэзии мировом пространстве, эпоха Золотого века кончается. Остаются лишь островки, на которых продолжают действовать его законы, — как, скажем, в поэзии Тютчева или Мандельштама. Но пока эта эпоха еще в силе, законы поэзии частично питают и прозу. Показательно, например, что русская фантастическая повесть, то есть повесть, рисующая независимый от эмпирической реальности мир, возникает в эпоху Золотого века и сходит со сцены вместе с его закатом.

И все же прозаические тексты эпохи в массе своей жили совсем не по тем законам поэзии Золотого века, о которых сейчас шла речь. Исключение составляет ранняя проза Гоголя.

Поздний Гоголь не случайно корил себя за то, что первые его произведения не осуществляли никакого служения. Они действительно были свободны от этой задачи и так же, как поэзия Золотого века, целиком были направлены на себя — на созидание того особенного гоголевского мира, «нового» мира, аналога которому во внеположной ему действительности не имеется. Этот мир назывался мало-российским, он содержал признаки этнографизма и фольклоризма, но по сути своей был не менее условен, чем, скажем, Русь «Руслана и Людмилы». Читая «Ночь перед Рождеством», мы видим, что морфологию волшебной сказки Гоголь знал, можно сказать, не хуже Проппа, но читая другие повести «Вечеров» с тем же свадебным сюжетом, мы убеждаемся в том, что эту фольклорную структуру он сознательно трансформировал, создавая собственный ярко-мрачный инвариант свадебного сюжета, противопоставленный инварианту фольклорному. Когда Гоголь приглашал петербургских читателей

посетить Диканьку, юмор заключался не столько в том, что вряд ли кто-то из них отважился бы последовать предложенному маршруту, сколько в том, что физической дороги в этот мир, существующий лишь в стихии слова, нет и быть не может. Но зато тем более убедительным было существование словесной дороги.

Точно так же, как и поэзия Золотого века, гоголевская проза говорила совершенно особенным языком — настолько особенным, что для его понимания действительно требовались словарики, которые, впрочем, создают лишь иллюзию того, что в общеупотребительном языке есть эквиваленты гоголевской речи. Вернее сказать, эквиваленты существуют, но они сразу выносят нас за пределы гоголевской вселенной. Стоит назвать, например, гоголевского парубка юношей или молодым человеком, и мы сразу окажемся за чертой Диканьки. Гоголевская ранняя проза дает тот самый пример диглоссии — наличия в культуре второго языка, не имеющего эквивалентов и резко выделенного на фоне любого другого.

Но главное, что связывает гоголевскую прозу с поэзией Золотого века, это сотворение в ней денотатов, имеющих автономный онтологический статус. Обсуждая театральную природу «Вечеров», Ю. М. Лотман писал: «Действительность сначала преобразуется по законам театра, а затем превращается в повествование»⁵. Надо полагать, здесь все-таки не было такой последовательности преобразований, имеющих своим отправным пунктом действительность, — так же как не было ее и в поэзии Золотого века. (Трудно себе представить, что Батюшкову или Пушкину для того, чтобы построить лирический сюжет, нужно было предварительно переодевать героиню в античные одежды, — этот словесный покров возникал вместе с сюжетом.) И если эпизоды «Вечеров» больше похожи на сценическую реальность, а пейзажи словно ограничены рамой, то это лишь значит, что проза Гоголя не воспроизводит

⁵ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 421.

реальность, а создает ее — и она возникает как новая, рукотворная реальность, обладающая соответствующими этой ее природе приметам. Задач миметических, связанных с иллюзией правдоподобия, эта проза себе не ставит. Гоголевский пейзаж насквозь риторичен, ритмично-музыкален, и из этой музыки и риторики он извлечен быть не может, представить его себе как доступный глазу фрагмент природного мира — значит совершенно разрушить его. И потому здесь не соблюдаются физические законы природы. Потому то, что здесь движется, одновременно стоит: «стоят подблачные дубы», «будто гуляющие без цели»; «станом» стоят в поле «кочующие по его неизмеримости» «снопы хлеба»⁶. Потому «нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр»⁷, и все звезды, какие только есть на небе, отражаются в нем, потому воды Днепра оказываются стеклянными, буквально воплощая мотив зеркального отражения. Примеры бесконечны и всем хорошо известны. Все это — не тот мир, в котором мы физически обитаем, и персонажи Гоголя — это не те люди, среди которых мы живем. Но так произошло не оттого, что Гоголь не умел изобразить реального человека или намеренно искажал черты природы. Он создавал в своем слове другой мир, и все предметы, все денотаты этого мира созданы вместе с ним. Они не преобразованы, не деформированы словом — их просто не существовало до того, как слово их воплотило.

Когда мы говорим: «другой мир», «иной мир», мы, как правило, попадаем в плен дихотомии земного и небесного или же реального и потустороннего. Другой мир, создаваемый поэтической культурой Золотого века — а также и гоголевской прозой, — это третье измерение, которое надо добавить к подобной дихотомии.

Может быть, самый показательный пример онтологичности гоголевского слова, его способности творить денотат, обретающий

⁶ Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 74.

⁷ Гоголь Н. В. Страшная месть // Там же. С. 205.

собственное, независимое от реальности бытие, можно найти даже не в украинских, а в петербургских текстах Гоголя. Ведь это именно в них создана репутация Петербурга как выморочного пространства. Поразительно, что зоркий глаз Гоголя как будто не хотел замечать красоты города. Архитектурные реалии практически отсутствуют в «петербургских повестях», а если и появляются, то в виде рта «величиною в арку Главного штаба»⁸ или улыбки, от которой «вы <...> почувствуете себя выше Адмиралтейского шпица»⁹. Архитектура, вовлеченная в абсолютно чуждую ей сферу комического, это уже не архитектура, она становится частью другого, гоголевского, словом созданного Петербурга. Яркие краски «Вечеров» гаснут в петербургском пространстве не потому, что здесь действительно не имеется цветовой гаммы, а лишь потому, что цветопись Гоголя семантична, она отталкивается не от реальной раскраски предметов, а от символизируемых ею значений. Скудость петербургской цветовой палитры — результат вполне умышленной авторской скупости, в «Шинели» даже специально подчеркнутой Гоголем: ведь сколь жарко ни обсуждают герои, какого цвета сукно следует подобрать для новой шинели, цвет ее так и остается не названным. Смрад, грохот и блеск составляют естественную среду обитания гоголевских петербуржцев. Занятия, которым предаются люди в гоголевском Петербурге, неестественны и подозрительны. Дьяволиада бюрократической жизни — далеко не единственное проявление этого. Мелкий люд петербургских повестей — фонарщик, цирюльник, портной, повивальная бабка — тоже выстраивается в вереницу подозрительных персонажей.

Примеры эти опять-таки всем прекрасно известны. Но часто ли мы отдаем себе отчет в том, что гоголевский Петербург — это «другой» Петербург, живущий собственной жизнью, иной, чем реальный город? Во всяком случае, весь послегоголевский петербург-

⁸ Гоголь Н. В. Невский проспект // Там же. Т. 3. С. 154.

⁹ Там же. С. 129.

ский текст в этом, как кажется, себе отчета не отдавал — по двум, по крайней мере, причинам. Первая заключалась в той самой онтологичности гоголевского мира, в том, что созданные им денотаты обладают не менее убедительным бытием, чем реальность, и гоголевский Петербург уже два века более чем успешно конкурирует с Петербургом реальным. Вторая причина такой веры в созданный Гоголем образ — в том, что эпоха, пришедшая на смену Золотому веку, уже не могла себе представить, что денотаты художественного мира располагаются в какой-то иной плоскости, чем плоскость действительности, что они пишутся отнюдь не с натуры. Ведь еще в 1835 году Белинский объявил Гоголя поэтом жизни действительной. А между тем даже в 1846-м Гоголь писал: «У меня никогда не было стремленья быть отголоском всего и отражать в себе действительность, как она есть вокруг нас» («О Современнике: (Письмо к П. А. Плетневу)» — VIII, 427).

Не удивительно, что в мире сотворенных денотатов власть автора над предметом поистине безгранична. Достаточно вспомнить знаменитый пример, когда лица Собакевича и его жены, уподобленные огурцу и тыкве, низводятся в ранг овощей, в дочеловеческое растительное царство и тут же, через упоминание балалайки, возводятся к стихии музыки, соответствующей, согласно эстетическим воззрениям эпохи, высшей степени одухотворенности. Сотни аналогичных примеров на памяти у всех. Не удивительно, что романтическая идея преобразования столь властно захватила Гоголя, — тому способствовала эта ничем не ограниченная возможность преобразовать предмет повествования. Но здесь-то Гоголь и переступил черту, нарушил границу, за которой поэтическая культура Золотого века, а вместе с ней и ее возможности уже не могли существовать.

Назвав «Мертвые души» поэмой, Гоголь действительно собирался строить свой текст по описанным здесь законам поэтического мира. Но замысел его простирался, как известно, и дальше. Он был связан с преобразованием самой русской жизни, а

это значит, что он обратился на те денотаты, которые лежали за пределами поэтической онтологии. Желание благодетельного и действенного вторжения слова в жизнь предполагало, как писал поздний Гоголь, использование «полного арсенала орудий поэта» («Выбранные места из переписки с друзьями» — VIII, 382). Но с этими орудиями надлежало выйти за пределы поэтического мира, вынести их оттуда. Гоголь сетовал, что после Пушкина «еще никто не может вырваться из этого заколдованного, им очерченного круга...» (там же — VIII, 401). Как показал М. Вайскопф, говоря о Пушкине, поздний Гоголь постоянно повторяет Белинского с его пафосом жизни действительной¹⁰. Конечно, тому способствовали и социальные, и религиозные побуждения писателя, и принцип пользы, выдвинутый новой эпохой. Но в том, что касается собственно природы творчества, решающим оказалось желание разрушить ту автономию поэтического мира, ту обращенность его на самое себя, с которыми был неразъемлемо связан его самостоятельный онтологический статус. Это случилось не в 1847 году, а гораздо раньше. Показательно, что готовя собрание сочинений 1842 года, Гоголь попросил Прокоповича истребить в его текстах украинизмы — то есть нивелировать его речь, сравнять ее с общеупотребительным языком. Это был отказ от того двуязычия, которое было свойственно Золотому веку. Конечно, Гоголь до самого конца не мог выпростаться из собственной языковой манеры — но знаменательно здесь само намерение. Отвечая такого рода желаниям, проза Гоголя должна была перестать быть поэзией, а переставая быть ею, она постепенно истощилась.

Возникшее задолго до создания «Выбранных мест из переписки с друзьями» желание вынести «арсенал всех орудий поэта» за пределы поэтического мира предопределило катастрофу гоголевского

¹⁰ См.: Вайскопф М. «Зачем так звучно он поет?»: Гоголь и Белинский в борьбе с Пушкиным // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 255–271.

творчества: за рамками автономной поэтической сферы этот арсенал оказался бездейственным, а сами «орудия» Золотого века обратились, подобно золоту, вынесенному из «заколдованного места», в «сор, дрязг»¹¹. Действенным оказалось другое: рывок Гоголя за пределы поэзии стал одним из решающих усилий, положивших начало эпохе прозы.

¹¹ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 245.

С. Г. Бочаров

(Москва)

ЗАКОЛДОВАННОЕ МЕСТО

Эту цитату из Гоголя в заглавии нашей темы надо понять расширительно. Речь пойдет не специально о повести «Заколдованное место», хотя и о ней в том числе, а вообще о *месте*, о понятии, категории, этом образе — «место», в самом деле присутствующем у Гоголя *повсеместно*, не побоимся здесь каламбура, и в самом деле заслуживающем эпитета *заколдованное*. Вот майор Ковалев прибыл в имперскую столицу «искать приличного своему званию места» (III, 54), а своей заколдованной отделившейся части указывает на ее законное место на своем лице: «Мне кажется... вы должны знать свое место» (III, 55), а та в ответ указывает на другое служебное место — на пуговицы другого мундира. Путаница со словом «место» полнейшая.

Это уже Петербург, но ведь и «Заколдованное место», и вообще весь ранний малороссийский Гоголь возник в Петербурге, что точно отмечено в одной недавней статье (Л. В. Дерюгиной) — «“Вий” как петербургская повесть»¹. Сошлемся и на другого исследователя, Ю. М. Лотмана, автора известной статьи о гоголевском художественном пространстве. Природа заколдованного места в одноименной повести, по Лотману, та, что в нем у Гоголя пересекаются и совпадают пространства бытовое и волшебное. «Сказочный мир

¹ Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 2009. С. 308–332.

“надевает на себя” пространство обиденного. Но оно явно не по его мерке: разрывается, морщится и закручивается². Но то же самое станет вскоре происходить с человеческой личностью персонажа, которому ведь недаром присвоена фамилия Поприщин (произносить фамилию с ударением на первом слоге! Мои знакомые — читатели досоветских еще поколений, М. М. Бахтин в том числе, только так произносили ее: Пбприщин). В поисках своего места среди людей он будет примеривать разные *поприща*, и все будут ему не по мерке, и *разрываться, морщиться и закручиваться* будет сам текст безумных записок. Как деду *не вытанцовывается* на заколдованном месте, так заколдованное слово о самом себе *не выговаривается* в записках сумасшедшего.

Значит, на переходе от малороссийских к повестям петербургским меняется наполнение образа и понятия «место»: пространство внешнее и физическое обращается в пространство внутреннее человеческое, и фантастические свойства украинского баштана повторяются в речевом пространстве петербургского чиновника и в гоголевском литературном тексте. В дальнейшем диапазон значений будет в большом тексте Гоголя разворачиваться, и эволюция *места* и *поприща* составит один из его центральных сюжетов — вплоть до сакрального места в поздней идеологии и до авторитарного тезиса, что «все места святы» (VIII, 292).

Место — одна из тем мировой философии от Платона и Аристотеля до Хайдеггера и А. В. Михайлова. «У Аристотеля, — читаем в статье Михайлова «Судьба вещей и натюрморт», — не было понятия пространства, а было понятие “места”». Свое место — *топос* — имеет всякая вещь, в свое место она заключена, как в футляр, и носит его с собой³. Пространство состоит из мест — *пространство мест*, так и видит его поэт, Державин,

² Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 420.

³ Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 49.

которого так любил читать Гоголь: «Задумчиво, один, широкими шагами / Хожу и меряю пустых пространство мест»⁴. *Пустых* — это слово здесь появилось недаром, но, скорее, оно должно относиться к *пространству*, а не к местам. Геометрическое, нейтральное, абстрактное, равномерное, бескачественное, пустое пространство — приобретение главным образом XIX века, место — наполненная точка в этом пустом пространстве. По Михайлову — бытийное место вещи или же человека. Или, по Хайдеггеру, — истины, или, точнее, сама истина есть сущностное место того, что от ее имени говорится: *не высказывание есть место истины, а истина есть место высказывания*⁵. Место как основание, основание всякого существования. Лоно и корень, мать и кормилица («хора» Платона⁶), вместитель «вещей-личностей»⁷. Здесь можно вернуться к Гоголю и к нашей литературе.

Вопрос о *месте* перейдет от Гоголя к Достоевскому с полным переключением во внутренний, человеческий план, и уже в «Двойнике», который в общем движении нашей литературы наследовал «Носу», господин Голядкин будет отстаивать «свое место» в существовании, с которого его и вытеснил двойник: «...а я здесь у себя, то есть на своем месте...», «ибо смею уверить вас, милостивый государь мой, что идеи мои <...> насчет *своих мест*, чисто нравственные»⁸. Эта идея «насчет *своих мест*» и эта формула — «*свое место*» — будет у Достоевского повторяться, как, например, в разговоре Подростка с Крафтом:

⁴ «Задумчивость», 1808 (перевод 22-го сонета Петрарки): *Державин Г.* Стихотворения. Л., 1935. С. 230 (Б-ка поэта. Малая сер.).

⁵ *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. В. В. Бибихина. М., 1997. С. 226.

⁶ «“Хора” — это место, и всякая вещь находится в какой-нибудь “хоре”; но она неотделима от вещи и составляет часть ее сущности; <...> вне своей “хоры” вещь не существует; ее эпитеты — “мать” и “кормилица”; <...> границы “хоры” совпадают с границами находящейся в ней вещи» (*Бородай Т. Ю.* Рождение философского понятия: Бог и материя в диалогах Платона. М., 2008. С. 130).

⁷ *Михайлов А. В.* Обратный перевод. С. 55–56.

⁸ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 136, 184.

«— Все порвать и уйти к себе!

<...> Он как-то любопытно посмотрел на меня.

— А у вас есть *это место*: “к себе”?

— Есть», — отвечает Подросток⁹.

Платоновская «хора» у Достоевского — но к Достоевскому она перейдет от Гоголя.

В статье «К проблеме двойника» в 1929 году Д. И. Чижевский набрасывал очерк этой проблемы «своего места» в философии XIX века, упоминая Фихте, Штирнера, Ницше, и прежде всего Достоевского: «Судорожные искания “места”, своего места героями Достоевского являются выражением той бесконечной жажды конкретности, своей реализации в живом “где-то”, человека, утратившего свою онтологическую сущность»¹⁰.

Это *живое «где-то»* ведь тоже встречается у Гоголя повсеместно, начиная с «Сорочинской ярмарки». «На ярмарке случилось странное происшествие: все наполнилось слухом, что где-то между товаром оказалась *красная свитка*»¹¹. Сорочинская ярмарка происходит тоже на заколдованном, «*проклятом месте*», и по сюжету повести «*где-то между товаром*» как будто бы означает *нигде*: одновременно мистический слух и ловкий обман. Ловкая проделка, устраивающая счастье молодых людей, но мистической версии и фантастического события по-гоголевски она не снимает. Событие все-таки в том, что «*где-то между товаром оказалась красная свитка*». Мистический факт поверх или глубже простой интриги, глубже или поверх анекдота.

А немного спустя такое же фантастическое *где-то* рисует портрет человека, утратившего, по Чижевскому, свою онтологическую сущность, свое живое *где-то*: «Государство не может быть без Короля. Король есть, да только он *где-нибудь* нахо-

⁹ Там же. Т. 13. С. 60 (курсив мой. — С. Б.).

¹⁰ О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема. М., 2007. С. 69.

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 87.

дится в неизвестности»¹². Повесть Гоголя — на сюжет Паскаля, за двести лет до того рассказавшего притчу о человеке, попавшем на остров, где люди не могут найти куда-то затерявшегося короля, и человеку приходится исполнять его роль, и он попадает в трещину, в провал между королем и человеком в себе¹³. Кто-то из них двоих в самом себе и для себя самого — *инкогнито* («инкогнито проклятое!») — как по другому случаю воскликнет в сердцах Городничий)¹⁴.

Внутреннее пространство, текст разрывается, морщится и закручивается, как это было на заколдованном месте, в итоге же, как до этого в «Страшной мести» безумная Катерина, человек *вылетает из мира*: «Как птица, не останавливаясь, летела она, размахивая руками и кивая головой, и казалось, будто обессилев или грянется наземь, или вылетит из мира»¹⁵. Текст «Записок сумасшедшего» морщится и закручивается, но итог имеет прямой и чистый — «ему нет места на свете!»: «...взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!»¹⁶

Притча Паскаля вряд ли могла быть известна Гоголю, но по воздушным путям в глубокой литературной истории сюжеты передаются на расстоянии, бесконтактно.

Человеческое место в существовании или просто топографическое место в городе — то и другое объединяется общим вопросом — «где?» — экзистенциальным гоголевским вопросом, на который он обычно не знает ответа. Где именно жил пригласивший Акакия Акакиевича чиновник, автор не может сказать: все улицы и дома в Петербурге смешались в его голове (III, 158). Тем не менее место, где сняли шинель, в петербургской топографии, кажется, узнаваемо:

¹² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 216 (курсив мой. — С. Б.).

¹³ См.: Тарасов Б. Паскаль. М., 1979. С. 313.

¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 14.

¹⁵ Там же. Т. 1. С. 209.

¹⁶ Там же. Т. 3. С. 222.

«Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью...» (III, 161)¹⁷.

Сам человек тем временем исчезает и по себе оставляет *гладкое место*: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было» (III, 169). Мистика и семантика — семантика-мистика *гладкого места* — один из любимых и постоянных топосов Гоголя, не важно, возникло ли оно после исчезновения целого человека или только дурацкого носа. «В самом деле, чрезвычайно странно! <...> место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин. Да, до невероятности ровное!» (III, 62). *Блин*, можно сказать на нынешнем языке, которого Гоголь еще не знал.

Гладкое, ровное место, пространство — отрицательный признак многих пейзажных, архитектурных, географических описаний у Гоголя. «Неужели найдется такой смельчак или, лучше сказать, несмельчак, который бы ровное место в природе осмелился сравнить с видом утесов, обрывов, холмов, выходящих один из-за другого?»¹⁸ Это из ранней статьи об архитектуре.

Рельефная антитеза — живописная антитеза крутого рельефа «ровному месту в природе» — она у Гоголя никуда не денется и на первых страницах второго тома поэмы возобновится в контраст пространству первого тома, описанному такими словами, как *ровнем-гладнем*.

«...не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы <...> не опрокинется назад голова посмотреть на гроздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы...» (VI, 220). Вот описанное сплошь отрицательными частицами положительное пространство Руси в завершающем апофеозе первого тома — но ландшафт деревни Тентетникова, открывающий том второй, сразу можно читать обратным образом, разом снимая все эти «не»; там именно *опрокинется назад голова*... «Как бы исполинской вал какой-то бесконечной

¹⁷ Садовая улица, где она перерезывается бесконечной Покровской площадью, — сердце Коломны (догадка В. Н. Топорова).

¹⁸ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 110.

крепости, с наугольниками и бойницами, шли, извиваясь, на тысячу слишком верст горные возвышения. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин <...>. На отдаленном небосклоне лежали гребнем меловые горы, блиставшие белизною даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце» (VII, 7–8).

На смену *ровнем-гладнем* вдруг — *горы* и вечное солнце. Ландшафт, как будто автором вывезенный со второй родины, из Италии, во исправление родного пространства и в запоздалое подтверждение основной и любимой его рельефно-пространственной антитезы. Но теперь она строит пейзаж утопический. Пейзаж, возможно, не без Данте у Гоголя здесь родившийся, — не без Данте в его описании перехода из пропасти ада «к открытой солнцу горе чистилища». Там, у Данте, земной рай на вершине этой горы — а у Гоголя здесь, как в свое время заметила Е. А. Смирнова, деревня Тентентикова названа земным раем (VII, 19)¹⁹.

Но все-таки это несостоявшийся том второй, а последним словом художника Гоголя стал финальный апофеоз тома первого. Апофеоз Руси *ровнем-гладнем* — и вот для нашей темы заколдованного места в этом апофеозе мы находим в «сюжете Гоголя» место, не убоимся здесь тавтологии, место центральное: «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» (VI, 221).

Свято место пусто не бывает, а Гоголь скажет, комментируя поэму, что *все места святы*. Но место есть, а где богатырь? Наверное, это Чичиков, которому будет говорить Муразов: «Да вы, мне кажется, были бы богатырь» (VII, 114). Именно так — *был бы* Чичиков богатырь. В апофеозе же первого тома покажется Мокий Кифович — «был он то, что называют на Руси богатырь», и плечистая натура его «так и порывалась развернуться» (VI, 244), что у него означает — все разломать и всех избить.

Свято место все же пусто пока, но нет — оно *заколдовано*, оно словно занято наперед неизвестным богатырем, пока не явившимся. Нет богатыря, но для него *есть место*, и доказательной, убедительной силы этой странной, но столь гоголевской логики и автору

¹⁹ См.: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 189.

самому, и читателям, нам, достаточно: здесь действует «само слово Гоголя — неумирающий логос его поэмы»²⁰.

После «логоса» у последнего Гоголя *место*, *поприще*, *должность* становятся ключевыми словами. *Место* при этом сакрализуется и смыкается с *должностью* как синоним. Художник Гоголь переходит на язык чиновника то ли земного, то ли небесного государства — в позднегоголевской риторике они переходят тоже одно в другое и смешиваются. «Место и должность сделались для меня, как для плывущего по морю пристань и твердая земля <...> не имея определенного места и должности, идешь через кусты и овраги, как попало...» (VIII, 460–461). Так шел через кусты и овраги Хома Брут, пытаюсь выбраться с заколдованного хутора «Вия». Урок, который художник извлек из этого гибельного опыта, — *прикрепить себя к месту*: «Трудней всего на свете тому, кто не прикрепил себя к месту, не определил себе, в чем его должность...» (VIII, 462). Тут нас ожидает вопрос о «Шинели».

Что-то происходит с «Шинелью» в наше нынешнее последнее время, от чего у нас впечатление, как говорит В. Ш. Кривонос, что перед нами не то же самое, а совсем другое произведение²¹. Новый взгляд сформулирован С. А. Гончаровым: «С “Шинели” начинается прямой ход Гоголя к ключевым идеям 40-х гг.»²². То есть, видимо, прямой ход к той самой позднегоголевской программе — *прикрепить себя к месту*. Герой «Шинели», как известно, уже намертво прикреплен к нему с рождения — родился готовым, в вицмундире и с лысиной на голове. Но сюжет «Шинели» состоит, мы знаем, напротив, в нарушении этой предустановленной гармонии человека с местом. И новая, получившая популярность и оснащенная выписками из священных текстов, оценка сюжета в том, что он у Гоголя говорит о наказании Акакию Ака-

²⁰ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 419.

²¹ Кривонос В. Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 364.

²² Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 157.

киевичу за измену «своему “месту”» и о возмездии за отступничество²³. Наиболее резко и грубо эта оценка высказана в статье 1984 года Михаила Эпштейна о том, что повесть о потенциальном герое жития «переворачивается в антижитие» и рассказывает о «страшном моральном и мистическом падении» Акакия Акакиевича и даже о продаже души дьяволу, о чем свидетельствует сам факт оживления мертвеца в фантастическом эпилоге²⁴. Надо сказать, что С. А. Гончаров, излагая этот нынешний поворот в понимании вечной повести, допускает иные «автономные возможности прочтения», какие бы разрушали чистоту столь прямолинейного чтения²⁵.

Открылся же этот путь прямолинейного чтения этапной в целом ряде отношений статьей Д. И. Чижевского в 1938 году в «Современных записках». Чижевский был одним из философов «места» в XX веке и свое новое чтение «Шинели» также вывел из этой темы. Чижевский стал читать «Шинель» на фоне «Добротолюбия», но и сам имманентный анализ повести у него ведет к святоотеческим проблемам «духовной борьбы». В христианской мистике есть *centrum securitatis*: Бог указывает человеку «свое место», которое есть у каждого, и потеря связи с этим центром есть потеря себя. Это и происходит в «Шинели», в которой Чижевский открыл сюжет искушения. Герой «Шинели» гибнет от «ничего», от устремленности на ничтожный, негодный объект, и в сюжете повести критик видит обращенную евангельскую притчу о лепте вдовицы: «как лепта, грош может быть великою жертвою, так и мелочь, шинель, великим искушением (мысль из “Добротолюбия”). Не только Бог, но и черт ценит такую лепту». Для сюжета искушения надо черта найти в «Шинели», и критик-философ находит: портной Петрович, которого «словно сам черт толкнул», и так далее до фанта-

²³ Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 168.

²⁴ См.: Эпштейн М. Н. Князь Мышкин и Акакий Башмачкин: (К образу переписчика) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 74.

²⁵ Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 176.

стического финала, означающего для бедного героя «полную потерю себя, потерю и в загробной жизни»²⁶.

Чтение, какое снимает то героическое, лирическое и мистическое — позволим себе такие слова, — что есть в сюжете «Шинели». Согласимся при этом — да, сюжет искушения, но он и есть сюжет героический и лирический, сказать же крупнее и проще — *поэтический* сюжет вечной повести. Рассказанный притом словами предельного и жестокого юмора, но среди них, по закону беспрестанных и нескончаемых перебоев, каким организована музыкальная речь «Шинели», словами прямыми и чистыми: «Сердце его, вообще весьма покойное, начало биться» (III, 155). Собственно, повесть об этом: как у человека впервые начало биться сердце, как он впервые начал жить и перестал совпадать с предустановленным (Богом или канцелярией?) ему «местом» и тем самым, не зная, конечно, о том, искать то самое философски описанное Д. И. Чижевским неведомое герою и нам «свое место» в существовании, — что тот же самый философ затем вменит ему в грех.

Линия сочувственных слов от автора, каких идеологически нацеленные интерпретации не слышат, не прекращается и нарастает: «пожалел ли он о горемычной своей жизни», «ожививший на миг бедную жизнь»; и, наконец, загробное приключение, «как бы в награду за непримеченную никем жизнь» (III, 168–169).

И здесь мы читаем фразу бездонного смысла, подводящую итог всему, в том числе и сюжету искушения. О том, как чиновник-мертвец 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» (III, 169; курсив мой. — С. Б.).

Демонически-волшебная фраза о тонком различии между куницей и лучшей кошкой (III, 155) составляла центр сюжета искушения. И вот это тонкое различие мгновенно теряет значение перед лицом основ-

²⁶ Чижевский Д. И. О «Шинели» Гоголя // Современные записки. 1938. № 67. С. 187–194.

ного и, скажем так, *голо*го факта *равенства* всех под всякого рода мехами и кожами. Все уравнины скрытой под ними *собственной* кожей каждого. Это равенство, установленное единым для всех предвечным рождением и для всех единою смертью. Вот настоящий итог сюжета «Шинели» в его несводимой к идеологическим толкованиям полноте. Акакий Акакиевич для того, похоже, и прошел свое грехопадение и вступил на путь приобщения к миру мнимых значений (пиком такого приобщения и была виртуозная фраза про куницу и кошку), чтобы обрести основания для своего загробного страшного суда над этим миром, и в том числе над огромным миром одежды, комфорта и моды (в котором, кстати, мы знаем, что Гоголь знал толк). А что загробная акция здесь есть суд, о том нам скажет новозаветное параллельное место, в котором речь идет о последнем суде:

Только бы нам и одетым не оказаться нагими (2 Кор. 5: 3).

Разве не то же в точности сказано Гоголем здесь, его бездонной апокалиптической и поэтической фразой?

Вот гоголевская эсхатология, объясняющая и безусловно оправдывающая сюжет «Шинели», в том числе и оправдывающая сюжет искушения.

Нет, не была прямым путем «Шинель» к поздней гоголевской идеологии, а скорее была ей художественным гоголевским различием и даже противочтением. «С самого начала повести он тренируется для своего сверхъестественного прыжка в высоту, и такие безобидные с виду подробности, как хождение на цыпочках по улице, чтобы сбросить башмаки, или его смятение, когда он не знает, где находится — посреди улицы или на середине фразы, — все эти детали постепенно растворяют чиновника Акакия Акакиевича, и в конце повести его призрак кажется самой осязаемой, самой реальной ипостасью его существа»²⁷. Поэтическое чтение Гоголя «растворяет» как позднюю идеологию самого поэта, так и в куда большей степени идеологические подходы истолкователей.

²⁷ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 128.

Михаил Вайскопф
(Иерусалим, Израиль)

ГОГОЛЬ И МОРФОЛОГИЯ ЭРОТИЧЕСКОГО ДУХОВИДЕНИЯ В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Предпосылкой эротического визионерства в романтических текстах предстает обычно земное одиночество героя или героини, побуждающее их мечтать о «восполнении» своего земного удела. Чаемый партнер, как происходит в письме пушкинской Татьяны, возводится при этом чуть ли не в ранг божества или идеального прообраза человека. Это пришелец из сакрального небесного мира, памятный сердцу и опознаваемый при встрече: «Давно... нет, это был не сон! / Ты чуть вошел, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала, / И в мыслях молвила: *вот он!*»¹

Тут впору напомнить, что грезам героини предшествовала и сопутствовала огромная мистическая или, скорее, псевдомистическая традиция, актуализированная александровской эпохой. Пиетизм 1810–1820 годов подхватывал, среди прочего, молитвенно-эротические темы, заданные в четвертой книге знаменитого «Подражания Христу», которое принято было атрибутировать Фоме Кемпийскому. Это сочинение оставалось востребованным и в пушкинско-гоголевский период². Романтическая лирика приспособо-

¹ Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 6. С. 66–67. Здесь и во всех последующих цитатах курсив мой. — М. В.

² В 1834 г. журнал Греча и Сенковского напоминает, что «превосходная эта книга, утешившая столько миллионов христиан <...> имела уже с лишком тысячу изданий и около трехсот сорока раз была переведена на разные языки»; «Уже

била религиозную стилистику к собственным потребностям, спроецировав мистическую любовь к Господу на взаимоотношения своих героев.

Между тем этому усвоению препятствовали серьезные трудности, так сказать, технического порядка. Дело в том, что любая — и католическая, и православная — мистическая традиция относилась весьма настороженно к зрительному восприятию сакрального объекта, поскольку такая визуализация могла оказаться кощунственной и профанной³. Эта бескомпромиссная установка, однако, разительно противоречила мистической практике, озаменованной встречами с Сыном Божиим, Богородицей, ангелами и т. п. Характерно, что, например, знаменитой Терезе Авильской, одержимой любовным вожделением к Иисусу, пришлось затратить немало усилий на попытки убедить своего духовника, что ее видения не были пустой иллюзией или дьявольским наваждением. По существу, однако, весь ее многолетний мистический опыт представлял собой по-разному дозированное и компромиссное сочетание невидимого и визуального компонентов.

Заслуживает внимания сама морфология этого визионерства на раннем его этапе. Пламенное *влечение* св. Терезы к Иисусу увенчалось тем, что она — внутренним, духовным слухом — услышала Его *голос*, и с тех пор ей часто доводилось внимать Господним речениям. В другой раз она абсолютно отчетливо ощутила Его *незримое присутствие* рядом с собой. Позднее св. Тереза сподобилась узреть Его прекрасные, сияющие белизной *руки*, а еще через несколько дней — «Божественное *лицо*» Спасителя; и лишь затем ей предстал, наконец,

пятнадцать лет читаем мы ее и по-русски» (О подражании Христу Фомы Кемпийского // Библиотека для чтения. 1834. Т. 4. Отд. 5. С. 8, 9). Подробнее о связи религии и эротики в поэзии романтической эпохи см. в моей статье: «Вот эхаристия другая...»: Религиозная эротика в творчестве Пушкина» (*Вайсконф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов*. М., 2003. С. 25–46).

³ См.: Foster G. The World was flooded with Light: A Mystical Experience Remembered. Pittsburg, 1985. P. 169.

целостный облик Богочеловека, воскресшего во плоти, каким Он явился в момент Преображения⁴.

Современный комментатор выказывает недоумение по поводу «странного, фрагментарного» характера этой теофании⁵. Знаменательно, однако, что такая же фрагментарная последовательность известна была и немецкому романтическому визионерству, с образчиками которого русский читатель знакомился в переводах. Герой рассказа Гофмана «Пустой дом», опубликованного в 1830 году «Литературной газетой», увидел в состоянии магической полудремы сперва *руку*, сияющую драгоценными украшениями; затем «появилось, как будто бы медленно выходя из тонкого седого тумана, одно только прелестное *лицо* <...> а потом и *целая женская фигурка* во всей цветущей красоте»⁶. Ср. в русском сочинении — романе И. Лажечникова «Басурман» (1838): «Сперва мелькнула белая *ручка* <...> а потом обрисовалось *лицо* женщины (он в жизни своей ничего прекраснее не видывал), и потом пал на все его существо тяжкий, волшебный взор карих очей. И мигом исчезло прекрасное видение». Герой, сумевший различить цвет этих глаз с их «волшебным взором», не успел, однако, разглядеть само лицо возлюбленной, уловив только его абрис: «Что видел он? Земное ли существо или жителя неба?.. Он помнит чудный *очерк лица* и вспышку румянца на нем, и томный, огненный взгляд»⁷.

Неодолимая любовь Терезы к Спасителю, предшествующая Его явлению, находит четкое соответствие в страстном эротическом влечении русских романтических героев и героинь, предворяющем их встречу с сакрализуемым партнером; правда, само это влечение носит у них поначалу еще несколько размытый характер, поскольку не сразу подыскивает для себя конкретного адресата: «Давно ее воображенье,

⁴ The Autobiography of St. Teresa of Avila: The Life of St. Teresa of Jesus Written by Herself. Rockford, Illinois, 1997. Ch. 25:1; 27:3–8; 28: 1–2.

⁵ *Clissold St.* St. Teresa of Avila. London, 1982. P. 57.

⁶ Литературная газета. 1830. № 31. С. 249.

⁷ Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 467.

/ Сгорая негой и тоской, / Алкало пищи роковой; / Давно сердечное томлень / Теснило ей младую грудь. / Душа ждала... кого-нибудь»⁸.

Эротическое визионерство испанской монахини было известно русским романтикам, среди прочего, по так называемому Сонету святой Терезы, переведенному в 1828 году И. Козловым («Любовный дух кипит к Тебе, Спаситель мой...»)⁹. Однако уместнее, мне кажется, говорить все же не о прямой их зависимости от жития Терезы, а, скорее, о типологических сближениях, стимулированных религиозным климатом александровской эпохи, которой датируется и само становление романтизма.

Св. Терезе, как она ни старалась, так и не удалось заприметить цвет глаз Иисуса — при том, что она совершенно явственно ощущала Его властный *взгляд*, исполненный сострадания. В качестве одной из русских романтических параллелей к этому парадоксу (*взгляд* отчетливый, но неуловимый) позволю себе привести показ мгновенно исчезающей потусторонней «невесты» из одноименного стихотворения Надежды Тепловой: «Речь ее, как арфы звуки, / *Ясный взор неуловим*»¹⁰.

Что касается этих самых «звуков», то, судя по книге св. Терезы, к акустической стороне своего опыта — к *голосу* Божьему — мистики относились в общем все же менее опасливо, чем к визуальной. Русский романтический канон включает в себя не менее парадоксальное, чем у св. Терезы, сочетание *голоса* со *взглядом*, глядящим как бы ниоткуда, из магической ауры, лишенной очертаний. Ср. в «Славянке» Жуковского:

Мой слух в сей тишине приветный голос слышит,
 Как бы эфирное там веет меж листов,
 Как бы невидимое дышит;
 <.....>

⁸ Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 54.

⁹ См.: Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 145.

¹⁰ Теплова Н. Стихотворения. М., 1860. С. 60.

Душа незримая подъямлет голос свой
С моей беседовать душою.

И некто урне сей безмолвный приседит;
И мнится, на меня *вперил он темны очи*;
Без образа лицо, и зрак туманный слит
С туманным мраком полуночи¹¹.

Столь же загадочное сочетание голоса, незримого присутствия и взгляда дано в послании Татьяны:

Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой *голос* раздавался...¹²

В ряде романтических текстов, как то было в процитированных выше строках Тепловой, этот чарующий голос (зов, отзыв) заменяется песней или музыкой — струнами либо колокольным звоном как отголоском гармонии сфер. Американский исследователь романтизма Майер Х. Абрамс давно указал на то, что сигналом романтической эпифании обычно становится ветер или дуновение, которое, в частности, актуализирует библейскую тему сотворения Вселенной, вдыхания души в человека и пробуждает память о Духе Божьем, веявшем над миром (автор привлекает ряд примеров из различных языков с тождественной этимологией: дух = ветер). Музыка — эолова арфа и те или иные ее аналоги — предстает, согласно Абрамсу, эстетическим эквивалентом этого ветра¹³.

¹¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 24.

¹² Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 66.

¹³ Abrams M. H. The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism. New-York, 1984. P. 25–26, 33–34.

У многих романтиков голос либо музыка и мерцающий визуальный контур поначалу существуют порознь и только потом сливаются в сознании влюбленного в опознаваемый им целостный образ. Так происходит, например, в «Черной женщине» (1834) Н. Греча, в одной из «аллегорий» Ф. Глинки, в рассказе Н. Бестужева «Отчего я не женат» (ок. 1830–1832), в том же «Басурмане» И. Лажечникова, а в повести Н. Полевого «Колыбель и гроб» (1840) герой, напротив, так и не успевает увидеть девушку, которую он уже узнал по голосу. Сакрализуемый партнер постепенно выступает из светлой магмы неясных предощущений, «сердечного томления»; его образ вырисовывается из полунамёков, полупредчувствий; как некая головоломка, он складывается из вздохов, шорохов, размытых контуров. Ему могут предшествовать все тот же неуловимый взгляд, смутный абрис лица, белое платье, мелькнувшее в вечернем сумраке, лунный силуэт в церковном притворе. Если угодно, это улыбка Чеширского кота, только предшествующая его появлению, а не зависающая после его ухода. В любом случае вымечтанному партнеру придаются черты фрагментарности, недопроявленности, летучести и мимолетности, предваряющей искомое его воплощение (подлинное или мнимое). Предугадываемые возлюбленные — это люди тумана, обретающие явь в момент судьбоносной встречи, которая всегда выглядит своего рода *демиургическим воссозданием образа из его составных элементов*. Сам порядок подобного собирания может быть обратным, чем у св. Терезы, т. е. начинаться с лица, а не завершаться им, как было в ее видениях. Как, например, в повести Л. Тика «Бокал», переведенной на русский язык в 1828 году: «И вдруг начало что-то чудиться Фердинанду, какое-то прелестное *личико* выглядывало из туманной пелены; на этой головке, казалось, будто золотые кудри вились и упали... еще несколько минут, и нежный румянец разлился по шатким теням, и Фердинанд узнал улыбающийся образ своей возлюбленной, ее милые черты, ее голубые очи, ее розовые уста, ее нежные щечки. *Глова* колебалась на белоснежной *шее* и все явственнее выходила из прозрачного покрова, и с улыбкою глядела на восхи-

ценного юношу. Старик с прежнею неутомимостью продолжал описывать круги по краям покала, и вот... показалась из нее по самые плечи. Еще немного, и прелестное видение все больше и больше выставлялось из золотой глубины, — освободились и нежные *руки*, и *высокая грудь* белизны ослепительной»¹⁴.

Примерно тот же порядок выстраивания образа в «аллегории» Ф. Глинки «Явление незабвенной»: «Вдруг явилась она... Мгновенно предстало, но медленно развилось это чудесное явление. Сперва нарисовалось в воздухе *лицо*, украшенное всеми прелестями юности, красоты и приятностей. <...> Потом взор скользнул по прелестной *шее* и *грудь*, которые скромно и густо были закутаны живописно вьющимися покровами, тонкими и волнистыми, как мысли поэта»¹⁵. Сходно обстоит дело в романе Н. Греча «Поездка в Германию» (1831): «...и вдруг в этом мраке зардеет искорка, больше, светлее, еще больше, еще светлее, и ангельское *лицо* с милою улыбкою меня приветствует. Я останавливаю на нем взоры, и вот оно облекается прозрачным покровом, его придерживают беленькие *ручки*; вот и локотки явились, вот и *плечи*, вот *бюст* ее — вот и вся она — вот, летит на встречу — и я умираю в восторге!»¹⁶

Бывает, что такими составными элементами оказываются собственные чувства героя (слух, зрение и др.) — из них тринадцатилетний подросток в повести Л. Бранта (1836) конструирует образ своей еще более юной возлюбленной¹⁷. Впрочем, его любовь носит не только

¹⁴ Тик Л. Покал // Славянин. 1827. Ч. 4, № 46. С. 252.

¹⁵ Глинка Ф. Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. М., 2009. С. 163 (Приложение 1). «Явление незабвенной» должно было войти в переиздание «Аллегорий» (впервые появившихся в 1826 г.), а до того печаталось в «Галатее». В своей републикации «Аллегорий» Ю. Орлицкий указывает, что не смог отыскать этот текст в журнале, и потому дает его в Приложении по архивным материалам.

¹⁶ Поездка в Германию. Роман в письмах, изданный Николаем Гречем. СПб., 1831. Ч. 1. С. 5.

¹⁷ Брант Л. Любовь в тринадцать лет // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1836. № 32. С. 251.

спиритуальный, но и весьма плотский характер; герой как бы инвентаризирует весь ее облик, охватывая его своим сексуальным устремлением: «Мне приятно смотреть на вас, еще приятнее мне было бы целовать вашу руку, ваши уста, щечки, обнять ваш стройный стан»¹⁸.

Однако столь откровенные позы не слишком показательны для большинства романтических текстов, написанных в России. Если в них преобладает итоговое стремление к целостному восприятию эротического объекта, то полное его воплощение, как правило, оказывает разрушительное действие на сюжет, заряженный матриониальными импульсами. Материализация идеала в романтизме всегда чревата его дискредитацией и разочарованием; в других случаях соединение героев пресекается теми или иными внешними обстоятельствами. Уже исходная аморфность эротической грезы способствует последующим недоразумениям и печальным ошибкам наподобие тех, жертвой которых становится юная Татьяна, обоже- ствившая достаточно прозаического Онегина.

Идеалу нередко противопоставляется его шокирующе профанная инкарнация (см., к примеру, рассказ Е. Ган «Идеал», 1837). Но еще чаще само воплощение остается незавершенным, как бы утрачивает свою земную опору. Романтические героини с покорной готовностью отступают в то предрассветное марево, откуда они вышли: «Я хотел следовать за нею; она остановилась: как белый призрак, отразился легкий стан ее на темной зелени дерев, и быстрое движение руки, отделившейся от общей массы, дало мне знать, чтобы я остался»¹⁹.

Вскоре после своего посюстороннего явления эротический партнер (обычно партнерша) умирает, чтоб вернуться на небесную родину, где ему предстоит воссоединиться с тоскующим другом. Такой расклад, значительно более употребительный, чем свадебный хеппи-энд, предопределен исходной идеологической двойственностью

¹⁸ Брант Л. Любовь в тринадцать лет. С. 253.

¹⁹ Жукова М. Падающая звезда // Жукова М. Повести: В 2 ч. СПб., 1840. Ч. 2. С. 79.

стью русского романтизма, который всякий раз колеблется между желанием восславить чудесный «мир Божий» и стремлением как можно скорее покинуть эту ненавистную юдоль скорби, оставив ее во владении рока или демонической суеты. В конечном итоге преобладает вторая тенденция. Для романтика этот свет и прежде всего его социальное устройство есть горестный итог грехопадения, ужасающая деградация божественного начала.

Но и в падшем земном бытии просвечивает его благая основа. Она различима в природе, когда та раскрывается в своей первозданной красе и величии, либо в тех или иных эстетических и сакрализованных оазисах мира. Именно этот утраченный рай сквозит для романтического героя в облике его возлюбленной (я, конечно, не говорю тут о демонических версиях эротики и о персонажах из разряда *femme fatale*). Зачастую это *genius loci* райских пространств — Аспазия, персонифицирующая Италию в «Преступлении» (1835) А. Тимофеева, Антигона как символ нетленной Эллады в «Черной женщине» Н. Греча, гоголевская Аннунциата (1842), запечатлевшая в себе обаяние Рима и вместе с тем суммарный идеал всемирной красоты. В женском своем варианте эротический партнер наделяется чертами Мадонны, новой Евы, Софии или души мира; в мужском — Христа как Жениха Небесного, нового Адама либо библейского Творца, владыки вселенной. Это одновременно и первоначало, и итог всего творения. Но это странные Софии и странные космократоры. Одухотворяя мир, они зачастую пребывают все же за его пределами. Иногда их портрет вообще ускользает от сколь-нибудь отчетливой фиксации и проступает лишь в эпифаниях природы. Таков герой стихотворения Н. Тепловой «К чародею» (1832). Вбирая в себя все стихии и все времена дня, он словно группируется из них в целостный образ, который, однако, так и не достигает законченного, осязаемого воплощения:

Давно знакома я с тобой.

Когда-то, в редкие мгновенья,

Не наяву, не в сновиденьи
Видала светлый образ твой.
Когда с денницею румяной
Я шла тропинкою лесной,
Не ты ли веял надо мной
В одежде сизого тумана?
Не ты ль, как дух, в горах блуждал
В тот страшный час, при громах бури,
Не ты ли тучи гнал с лазури?
Не ты ли в молниях блистал?
Не ты ль мне веял теплотою,
Когда покоилась земля,
Когда пришла я на поля,
Опустошенные грозой?
Не твой ли голос по реке
Порой вечерней раздавался,
Не твой ли образ в ручейке
С сияньем вечера сливался?..
И этот светлый образ, ах!
С тех пор и в грезах, и мечтах,
И в тайне сердца молодого
Не знаю образа иного!²⁰

Сходную космогоническую модель запечатлел в своей *Anima mundi* М. Погодин в повести «Адель» (1830): «Ночь, синий свод, осыпанный сверкающими алмазами, полный, светлый месяц, дробящийся между древесными ветвями, воздух благоухает, дорога покрыта тенью, тишина в природе, а душа всего — Адель»²¹.

Однако, несмотря на весь этот пафос, русский романтизм, фатально лишенный простой жизнерадостности, как уже говорилось,

²⁰ Московский телеграф. 1832. Ч. 44, № 4. С. 458–459.

²¹ Погодин М. П. Повести. Драма. М., 1984. С. 272.

предпочитал негативные решения матримониальной темы. В большинстве известных мне романтических текстов брак между возлюбленными оказывается невозможным, и герои уповают лишь на посмертное воссоединение в загробном мире²². Так обстоит дело и в «Адели», а еще до того — в одном из самых ранних романтических, если не преромантических прозаических сочинений — в «Марьиной роще» Жуковского, героиня которого, явившаяся возлюбленному после своей смерти, молча указывает ему на небо — место грядущей встречи. И тот же понурый настрой доминирует на излете романтической эпохи.

Поздний романтизм, сломленный усталостью, словно цепенеет на распутье между двумя этими идеалами — загробным и посюсторонним, между эросом смерти и эросом всей полноты земного бытия, который на деле сулит ему одни лишь разочарования и невзгоды. Недоумение часто разрешается компромиссом — возобновлением того полусна-полубоддрствования, из которого когда-то возникал чашеобразный лик. Утомленный, пресыщенный тщетой и соблазнами жизни романтик ностальгически отступает в детскую ночь подсознания, в тот нежный хаос, из которого выходили сладостные видения.

В сущности, именно такое межумочное зависание между жизнью и смертью запечатлено в знаменитом предсмертном стихотворении Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». При всей гениальной емкости лермонтовского произведения, завораживающего своей таинственной амбивалентностью, необходимо все же помнить, что он созвучен этой общей тяге позднего романтизма к возвращению в дремотно-эмбриональное состояние неразвернутости жизненных потенциалов, в стадию томления и предощущений, еще не обретающей профанной реализации. Из этого общеромантического настроения вырастает и сам лермонтовский текст. Достаточно будет указать на один пример такой преемственности. В 1838 году, за три года до гибели Лермонтова, его приятельница графиня Е. Ростопчина публи-

²² Об этом см. также статью А. А. Карпова в настоящем сборнике.

кует в «Сыне Отечества» повесть «Поединок». Ее герой — человек, изнуренный тщетными страстями, говорит: «Я желал ослепнуть душою, забыться умом и заснуть неизведанным сном этой легкой любви; я желал, чтобы сладкий голос женщины ублажал мое неразлучное сомнение»²³.

Ср. в лермонтовском стихотворении, датированном 1841 годом:

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел²⁴.

Но чаще всего общим знаменателем для земной и потусторонней версий эротического союза предстает почти обязательная прозрачность романтических героинь — родовой знак их ангельской недо- воплощенности или эфемерности. Нежным фантомам романтизма противостоит косная тяжесть обступающего их суетного бытия. В светской повести его излюбленным обозначением становится бал как вакханалия суетности и парад мелкой бесовщины. Своей густой и пестрой массой он заслоняет подлинный облик полупризрачной девушки, к которой пытается пробиться герой. Именно такой вариант романтического сюжета использует Гоголь в портрете юной институтки — дочери губернатора, к которой сквозь ряды танцующих проталкивается Чичиков на провинциальном балу. Она почти столь же прозрачна, как русалки в «Майской ночи», но вместе с тем, как

²³ Ростопчина Е. П. Соч.: В 2 т. СПб., 1890. Т. 2 С. 73.

²⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 488.

сказано несколько раньше, этой своей прозрачностью напоминает «свежеснесенное яичко» — универсальный символ первотворения.

В «Невском проспекте» проститутка, приснившаяся Пискареву в виде царицы бала, окутана «тайной» — и этот мотив с подачи Гоголя станет сквозным для неоромантической поэзии, в частности для А. К. Толстого:

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты²⁵.

Идеальные красавицы у Гоголя, как и у других русских романтиков, всегда готовы раствориться в соприродном им сакральном или магическом мороке, в той платоновской идее прекрасного, которой они обязаны своим существованием. Их модальный статус зыбок, индивидуальность — эфемерна. В конце повести «Рим» Аннунциата упраздняется тем самым, подвергнутым спиритуализации, римским ландшафтом, который она до того олицетворяла. В «Мертвых душах» субтильная институтка, заморожившая было Чичикова, тоже отстраняется за ненужностью. В последней главе поэмы ее образ вытеснен показом феминизированной «Руси», поданной в ореоле духовидения и возносящейся в небеса. Сама неброскость, бесцветность страны («ничто не обольстит и не очарует зора» — VI, 220) выполняет ту же символическую функцию, что и незримость сакрального объекта в мистическом трансе.

У Гоголя духовный контакт означен акустически, причем *голос* Божества заменяет здесь призывная *песня* Руси, столь же тоскливая и томительная, как ночные мелодии «Вия». Как то было и у других романтиков в их псевдомистических описаниях, а до них — у св. Терезы, вслед за голосом появляется *взгляд* —

²⁵ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1. С. 78.

взгляд, лишенный сфокусированного центра, лишенный лица: «Русь! <...> Что *глядишь* ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания *очи?*..» (VI, 221). И, как в мистико-эротическом трансе, голос и взгляд сменяются эротическим соединением с сакральным объектом — в данном случае с бесконечным пространством Руси: «И грозно *объемлет* меня могучее пространство...» (VI, 221) («объемлет» — глагол, имеющий четкие сексуальные коннотации не только у Гоголя, но и у других авторов той эпохи). А само это пространство становится внезапно столь же светозарным, как непостижимый эротический партнер в оргиастических грезах св. Терезы. Русь отрывается от земли, оборачиваясь «сверкающей, чудной, незнакомой земле далью» (VI, 221). Тем самым Гоголь сумел адаптировать мистико-эротическую традицию, усвоенную романтизмом, к национальной идее, создав образ отечества — образ притягательный и иллюзорный.



И. В. Карташова

(Тверь)

ТРАДИЦИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИРОНИИ В ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ 1830-Х ГОДОВ

Среди многообразных философско-эстетических и художественных традиций романтизма, преломившихся в произведениях Гоголя, находится и такое чрезвычайно значительное явление, как романтическая ирония¹. Научные исследования последних лет убедительно доказали ее философско-эстетическое и историко-литературное значение и роль в формировании художественного мышления Нового времени².

Известно, что романтическая ирония имела многообразный и богатый смысл. С одной стороны, она выражала самую суть миропонимания романтиков, а также их «универсальную эстетическую

¹ Вопрос об отношении творчества Гоголя к романтической иронии ставился Е. Е. Дмитриевой (Стернианская традиция и романтическая ирония в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» // Известия РАН. Сер. лит.-ры и языка. 1992. Т. 51, № 3. С. 18–27). См. также: *Карташова И. В.* 1) Гоголь и романтизм. Спецкурс. Калинин, 1975; 2) Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего» и романтическая традиция // Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986. С. 52–58.

² См., например: *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 68–70; *Behler E.* Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt, 1972; *Габитова Р. М.* Романтическая критика и диалектический метод познания // Проблемы методологии исследования в философии и конкретных науках нового времени. М., 1989; *Соловьев А. Э.* Истоки и смысл романтической иронии // Вопросы философии. 1984. № 12. С. 97–105; *Карельский А. В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992.

программу» (Э. Белер). С другой — являла собой диалектический способ философского и художественного мышления в романтизме, особенности и закономерности «внутренней жизни духа». «Понятие, доведенное до иронии», Ф. Шлегель определял как «постоянно воспроизводящую себя смену двух борющихся мыслей»³.

Романтическая ирония могла содержать острый и дерзкий смысл. Она разрушала привычные представления, бросая вызов мещанскому укладу жизни, обывательским вкусам, бюрократическим порядкам. По словам Э. Т. А. Гофмана, она «издевалась над человеком и его жалкою суетою»⁴. Но при этом она не была лишь осмеянием и отрицанием, не была «злой», она принципиально амбивалентна и соотносит, соединяет снижение и возвышение, смешное и серьезное, насмешку над внешним миром и самоиронию, самопародирование, энтузиазм и сдерживающий его скепсис. Мироотношение, которое открывается в романтической иронии, в своих истоках было светлым; по утверждению самих романтиков, то был некий «эфир радости», которая рождалась в результате чрезвычайно интенсивного и яркого чувства личности, ощущения ее свободы и раскованности, убежденности в ее прекрасных возможностях и созидательных способностях. Показательно, что Ф. Шлегель называл «терпкую и горькую иронию», которая выливается в язвительную насмешку и основывается на всеобщем отрицании, «ложной иронией», и противопоставлял ее романтической иронии как истинной, полной любви, устремленной к «полноте божественного»⁵.

Для современного гоголеведения характерно прочтение творчества писателя преимущественно в трагическом, религиозном, мистическом ключе; блистательный же гениальный юмор Гоголя порой явно приглу-

³ Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 296. В дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы.

⁴ Гофман Э. Т. А. Жак Калло // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 176.

⁵ См.: Попов Ю. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 34.

шается. На современные представления о Гоголе накладывает печать наше тревожное, чреватое катастрофами, «разорванное» время. Кажется, мы уже разучились весело смеяться, во времена же Гоголя смеяться умели и смеялись от души. Читающая Россия в XIX веке испытывала огромное эстетическое наслаждение и духовно-нравственное возвышение, погружаясь в атмосферу гоголевского смеха. Современники писателя, знавшие его в юности, восхищались его «неистошимою веселостию», «бывшей в нем постоянно струей неодолимого комизма»⁶. Стихия гоголевского комизма со временем претерпела большие изменения, но она долго не иссякала. У раннего же Гоголя, при всей противоречивости и многогранности его духовной жизни, она была преобладающей. «Вы знаете, какой я охотник до всего радостного? Вы одни только видели, что под видом иногда для других холодным, утрюмым таилось кипучее желание веселости (разумеется, не буйной) и часто в часы задумчивости, когда другим казался я печальным, когда они видели или хотели видеть во мне признаки сентиментальной мечтательности, я разгадывал науку веселой, счастливой жизни, удивлялся, как люди, жадные счастья, немедленно убегают его, встретясь с ним» (X, 83; из письма к матери от 26 февраля 1827 г.).

Думается, есть некое соответствие между открывающимся в этом письме «чувством жизни» (если пользоваться термином В. М. Жирмунского) юного Гоголя и романтиков. «Наше первоначальное существование есть радость», — утверждал Новалис. По словам Ф. Шлегеля, свободная «прекрасная радость», являющаяся «символом доброго», — «естественное и исконное состояние высшей природы человека» (с. 53, 52). Считая наиболее отвечающей «идеалу комического» древнегреческую комедию, Шлегель видел в ней слияние «легчайшего с высочайшим, веселого с божественным» (с. 51). Многие из этих представлений об античной комедии вошло в теорию романтической иронии.

⁶ См.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 72, 77 (воспоминания М. Н. Лонгинова и В. А. Соллогуба).

Конечно, было бы неверным сводить юмор Гоголя исключительно к романтической иронии; в его смехе, так же как и во всем его творчестве, совершался великий синтез различных традиций, литературных и фольклорных. Бесконечное очарование гоголевского юмора, разумеется, связано и с национальным, украинским, менталитетом, с унаследованной писателем национальной смеховой культурой⁷. Необходимо иметь в виду и глубокие изменения, произошедшие в позднем мировоззрении и творчестве писателя, отразившиеся в его юморе. Но, обращаясь к произведениям Гоголя первой половины 1830-х годов, нельзя не видеть преломления в них главных аспектов и принципов романтической иронии. К ней во многом восходит мирозерцательная глубина гоголевского юмора, его «примиряющая» природа, универсальность и подвижность авторского взгляда, способного деформировать и преображать обычную жизнь, бесконечно подниматься над нею и устремляться к вечным трансцендентным ценностям. Это, конечно, не означает, что Гоголь изучал работы теоретика романтической иронии Ф. Шлегеля, хотя ироническая художественная проза и поэзия немецкого романтизма, так же как и произведения русских писателей, активно обращавшихся к иронии (А. Погорельский, В. Одоевский), были ему, скорее всего, известны. Но речь должна прежде всего идти о *типологических* соответствиях и схождениях, которых было так много и которые были так характерны для романтической эпохи.

Близость к романтической иронии открывается в самом способе юмористического мышления раннего Гоголя, его простодушном лукавстве, притворстве, искусстве мистификации, самопародийности, комичности фантастического («Вечера...», особенно «Ночь перед Рождеством», «Пропавшая грамота»), слиянии смешного и серьезного, трогательного, даже грустного («Старосветские помещики»), парадоксальности стиля, резких смещениях аспектов изо-

⁷ Впрочем, теоретики романтической иронии предполагали закономерность ее обращения к традициям народного, фольклорного юмора.

бражения. Очень показательна в этом отношении концовка «Вия». Захватывающе-чудесная, даже трагическая, история Хомы Брута завершается неожиданно комическим аккордом — глубокомысленными рассуждениями одного из его друзей: «А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не побоялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только перекрестившись плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже всё это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, — все ведьмы» (II, 218). Авторская позиция совмещает контрастные, трагические и комические аспекты видения жизни. В повести остается вся серьезность, необыкновенность фантастических приключений Хомы, остается весь ужас пережитого им за три ночи в церкви и «реальность» его гибели от злобы нечистой силы, и в то же время подо все это подводится иронический «подкоп». Происходит стремительное переключение в иное, комедийное, измерение, возникает то самопародирование, о котором писал Ф. Шлегель.

Наиболее ярким выражением романтической иронии в творчестве Гоголя первой половины 1830-х годов, на мой взгляд, является повесть «Нос». О ее «загадке» написано очень много. Исследователи указывали на жутковатое разъятие человеческой целостности в повести, усматривали в ней то зашифрованный эротический смысл, то сакральный подтекст, в том числе — травестийные параллели к евангельским сюжетам, отыскивали архетипические значения образа Носа и других персонажей и т. д. Но в связи с вопросом об авторских интенциях в повести, кажется, еще не отмечалась сложность и ассоциативность семантики ее заглавия, его возможные латинские источники — латынь Гоголь, как и все его образованные современники, конечно, знал достаточно хорошо. В латинском языке слово «нос» (*nasus*) одновременно означает тонкое чутье, пронизательность, а также остроумие, колкую насмешку, издевку, подтрунивание, розыгрыш. А прилагательное *nasutus* — носатый, и вместе с тем остроумный, насмешливый. При этом величина носа оказывалась прямо пропорциональной степени остроумия его обладателя. Хочется обратить особое

внимание на соотношение остроумия и утонченного мироощущения, «чутья» жизни. По ассоциации с носом возникало представление о яркой интеллектуальной деятельности, изошренно остром восприятии жизни. Не случайно Ф. Шлегель, размышляя об античных источниках романтической иронии и остроумия, заявлял в одном из своих «Критических фрагментов»: «Римляне знали, что остроумие — пророческая способность; они называли его носом» (с. 289). Отсюда более понятной становится хорошо известная необычайная популярность «носологических» мотивов и сюжетов в европейской и русской литературе конца XVIII – первой трети XIX века, начиная с «Тристрама Шенди» Л. Стерна. Весьма показательно замечание Стерна, что «ученые люди <...> не пишут диалогов о длинных носах зря»⁸.

Если латинские ассоциации действительно присутствуют в заглавии гоголевской повести, то они проясняют авторские намерения. Смысл «Носа» оказывается заключенным в субъективной сфере. Утверждая «бесконечную ценность остроумия», Шлегель считал, что оно — «само по себе цель, подобно добродетели, любви и искусству» (с. 284, 283). А по мысли Жан-Поля, в самой способности шутить, смеяться проявляется драгоценное качество и величие человеческой личности, «поэтическая раскованность» рассудка, который здесь как бы «отпускается на свободу»⁹. Гоголевская повесть имеет принципиально комическую, комедийную природу, она призвана продемонстрировать блистательное остроумие автора, его полнейшую творческую свободу, его право самому создавать законы для собственного искусства. Иронический авторский взгляд организует художественный мир, «играя» героями и перипетиями сюжета. Вместе с тем в «Носе» царит та «подлинно трансцендентальная буффонада» (с. 183), в которой Шлегель видел суть романтической иронии и остроумия. Исходя из какой-то бесконечно высокой, «вечностной»

⁸ *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие. М., 1968. С. 206.

⁹ *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 140, 146.

точки зрения, в «Носе» приводятся к комическому ничтожеству не отдельные, частные, но все явления жизни, ее надменные притязания и мнимая значительность, обнажается вся жалкая существенность и пустая суета человеческого бытия.

В повести воцаряется атмосфера всеобщего тупого недоумения от «необыкновенно странного происшествия» (III, 47) — «целый мир бессмыслицы» (если использовать выражение Жан-Поля). Смех в «Носе» универсален, и он становится единственным положительным героем (непосредственное предварение «Ревизора»). Ироническая позиция автора, бесконечно возвышаясь над изображаемым миром, выходит за пределы произведения, подвергая язвительной насмешке «благородного читателя».

В. В. Виноградов в своем известном анализе сюжета и композиции «Носа» убедительно показал, что архитектоника повести представляет собой нарочитый лабиринт несообразностей. Действительно, Гоголь убирает все сколько-нибудь разумные объяснения происходящего, отказывается от его мотивировки сном или сумасшествием героя, а также от обвинений Ивана Яковлевича и штаб-офицерши Подточиной в пропаже носа. В повести оборваны логические связи и сцепления между явлениями. Сюжет движется отрывками, толчками, отклоняющимися от прямого развития действия и заводящими в «тупик». Он дважды набирает все большую остроту, загадка окончательно запутывается, герой приходит в полнейшее отчаяние, и все разрешается «ничем»: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия: вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шуму в городе, очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева» (III, 73). Таким образом, само построение повести становится *сознательно ироничным*, нацеливаясь на читательские вкусы, привычки, литературные шаблоны. Прозаическому «здравому смыслу», «нормально» организованному миру автор противопоставляет созданный им странный, «вывернутый» мир, некий антимир, где царит абсурдная логика.

Вместе с тем авторская ирония захватывает и «настроенность умов» «к чрезвычайному». Фантастика в повести подчеркнута не-серьезна, лишена смысла и «оправдания», пародийна. Гоголь мистифицирует, морочит, дурачит читателя, с важным видом рассказывая ему явную нескладницу, напускает ему в глаза «тумана» и не дает никакого разъяснения загадки. Как представляется, все это сближает гоголевскую повесть не только с новеллами Гофмана, но и с романтическими комедиями Л. Тика, явившимися ярчайшим выражением романтической иронии. В «Носе» налицо та художественная *провокация*, которую немецкая исследовательница М. Тальман считает главным элементом в тиковских комедиях и которая составляет «неотъемлемую часть комического эффекта»¹⁰.

И у Тика, и у Гоголя эффект провокации находит особое выражение во взрыве негодования, раздражающемся «внутри» произведения против предложенного автором сюжета. В прихотливой, многомерной организации художественного мира гоголевской повести оказываются и ее читатели, и даже «зрители», во множестве стекающиеся, чтобы видеть нос майора Ковалева, который якобы прогуливается по Невскому проспекту и Таврическому саду. Таким образом в повести создается некая зрелищная ситуация и предстает разнообразная реакция публики на «необыкновенное происшествие»: от праздного, бессмысленного любопытства и недоумения до «чрезвычайного недовольства», которое испытывают и выражают «почтенные и благонамеренные люди». «Один господин говорил с негодованием, что он не понимает, как в нынешний просвещенный век могут распространяться нелепые выдумки, и что он удивляется, как не обратит на это внимание правительство» (III, 72).

С эффектом провокации (и вместе с тем некоего самоограничения) связана и ироническая самопародия, которая была особенно явственной в концовке первой публикации повести в журнале

¹⁰ См.: *Thalman M. Provokation und Demonstration in der Komödie der Romantik*. Berlin, 1974. S. 25.

«Современник» (1836 г.). В сферу универсального авторского смеха попадает и собственное произведение. Проведенный иронический самоанализ должен якобы показать полнейшую абсурдность созданной повести и выразить искреннюю растерянность автора, не сумевшего связать концы с концами и написавшего «чепуху»: «Несообразность и больше ничего! — И цирюльник Иван Яковлевич вдруг явился и пропал, неизвестно к чему, неизвестно для чего. — Я, признаюсь, не могу постичь, как я мог написать это?» (III, 400). Авторская ирония становится самостоятельной по отношению к собственному произведению, происходит свободная эстетическая игра. Мнимое самоуничижение содержит издевку над представлениями консервативной публики и критики, требующих от литературы назидательно-моралистической, педагогической цели и жизненного правдоподобия. «К чему всё это ведет? Для какой цели? Что доказывает эта повесть? Не понимаю, совершенно не понимаю» (III, 400).

Ироническая концовка редакции 1842 года усложняется тем, что здесь авторский голос неуловимо сливается с голосами недоумевающих и недовольных «благонамеренных» читателей. «Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...» (III, 75).

Как известно, Гоголь считал свою повесть «шуткой». Так же именовал ее Пушкин, представляя «Нос» читателям «Современника». Наряду с «Коляской» это, собственно, последняя веселая шутка Гоголя, последнее непосредственное проявление его «неодолимого комизма». В конце 1834 и в 1835 году, когда, по-видимому, происходила основная работа на «Носом», для Гоголя было принципиально важным обретение радостного, даже мажорного расположения духа, которым писатель стремился преодолеть, победить уныние и пережитые разочарования (неудачу с получением профессорства в Киевском университете, разочарование в преподавательской дея-

тельности в Петербургском университете): «...мы все страшно отдалились от наших первозданных элементов. Мы никак не привыкнем <...> глядеть на жизнь, как на трын-траву <...> у нас на душе столько грустного и заунывного, что если позволять всему этому выходить в наружу, то это чорт знает что такое будет. Чем сильнее подходит к сердцу старая печаль, тем шумнее должна быть новая веселость» (X, 356–357; из письма к М. А. Максимовичу от 22 марта 1835 г.). Как справедливо считает Ю. В. Манн, Гоголь в это время «свободно, нескованно отдавался комической стихии, полагая, что она в конце концов “выведет”»¹¹. Принципиальную авторскую установку на веселый смех и остроумный розыгрыш писатель, думается, и выразил в заглавии повести «Нос».

Вместе с тем Гоголь, как и другие творцы романтической иронии, предполагал возможность многозначного, в том числе «серьезного» прочтения своей «шутки». Выше уже указывалось, что свободная игра романтического остроумия заключала, по словам Шлегеля, «пророческое» мирозерцание. В этом аспекте характерны самые последние строки гоголевского «Носа» в редакции 1842 года: «А однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей? — А всё однакоже, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают» (III, 75).

Таким образом, грустные ноты, слышимые уже в юморе раннего Гоголя и все более громко звучащие в его позднем творчестве, дают основания вспомнить об эволюции романтической иронии, проделавшей путь от раннего упоенного чувства свободы и могущества личности до признания горькой и отрезвляющей власти реальности. Романтическая ирония, таким образом, сыграла свою роль и в формировании знаменитого гоголевского «смеха сквозь слезы».

¹¹ Манн Ю. В. Синдром «Ревизора» // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 171.

В. А. Кошелев
(Новгород Великий)

«Э, НЕТ, ЭТО НЕ МОЯ ХАТА...» (Мотив «хозяева и гости» в произведениях Гоголя)

Одним из определяющих в эволюции Гоголя-художника, одним из «сцепляющих» его художественные произведения литературных мотивов оказался мотив «гостевания». Уже в предисловии к первому тому «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь, представляя развернутую литературную маску «пасичника Рудого Панька», прямо соотносил фигуру старого пасичника с этим мотивом, выводя прежде всего образ радушного хозяина (а заодно и хозяйки): «Да вот было и позабыл самое главное. Как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге на Диканьку. <...> Приехавши же в Диканьку, спросите только первого попавшегося навстречу мальчишку, пасущего в запачканной рубашке гусей: “А где живет пасичник Рудый Панько?” — “А вот там!” — скажет он, указавши пальцем, и если хотите, доведет вас до самого хутора. Прошу однако ж не слишком закладывать назад руки и, как говорится, финтить, потому что дороги по хуторам нашим не так гладки, как перед вашими хоротами. <...> Зато уже, как пожалуете в гости, то дынь подадим таких, каких вы отроду, может быть, не ели; а меду, и забожусь, лучшего не сыщете на хуторах. Представьте себе, что как внесешь сот — дух пойдет по всей комнате, вообразить нельзя, какой: чист, как слеза или хрусталь дорогой, что бывает в серьгах.

А какими пирогами накормит моя старуха! Что то за пироги, если б вы только знали: сахар, совершенный сахар! А масло, так вот и течет по губам, когда начнешь есть. Подумаешь, право: на что не мастерицы эти бабы! Пили ли вы когда-либо, господа, грушовый квас с терновыми ягодами, или варенуху с изюмом и сливами? Или, не случилось ли вам, подчас, есть пугрю с молоком? Боже ты мой, каких на свете нет кушаньев! Станешь есть — объеденье, да и полно. Сладость неопи-санная! <...> Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному, и поперечному¹.

Воссозданный на первых страницах гоголевской книги образ радушного хлебосола-хозяина конструировал нетривиальную литературную ситуацию: а что если вдруг наивные «читатели» всерьез воспримут это приглашение — да все разом и пожалуют к пасичнику в гости — отведать «лучшего» меду, мастерски испеченных пирогов и всяких кушаньев, «каких на свете нет»? Добраться до хутора, если верить издателю книги, не так уж и сложно (смуцает разве что «негладкость» дороги, да на Руси это дело привычное!). А так — почему же не заехать, коли так усиленно зовут?

При этом соблазняют не «литературными», а собственно «гастрономическими» соблазнами. Не какую-то особенную «историю» рассказать обещают — а накормить особенно вкусно. Ситуация «хозяин — гости» предстает в этом предисловии в ее «чистом» виде, без всякой примеси условной «литературности». Этой ситуации в том же предисловии предшествует рассуждение о деревенских *вечерницах*, сменяющееся рассказом о почетных гостях диканьского хутора, рассказчиках всяких «диковин»: «дьячке Фоме Григорьевиче» и «гороховом паниче из Полтавы», о взаимоотношениях между этими, очень разными, людьми — и об умении хозяев уладить возникающие конфликты (поставив, например, вовремя на стол «горячий книш с маслом»). Всякого рода «словесные» распри легко побеждаются столь понятным «гастрономическим» и «хлебосольным» единением.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 71–72.

Ко всему прочему для «любезных читателей» уже в самом именовании «издателя» вычислялся интимный подтекст. Еще в конце XIX века историк А. И. Маркевич заметил, что люди, знавшие Гоголя и украинские традиции именованья, могли легко идентифицировать его с «пасичником» уже по имени: «Если у какого-либо Афанасия, или по-малорусски Панаса, есть сыновья, то по отчеству они будут зваться *Панасовичи*, а дети их будут иметь заменяющее фамилию прозвище *Панасенка*, а сокращенно — *Панька*». А поскольку деда Гоголя звали Афанасием, то сам писатель «именно был таким Паньком», и при том «рудым», то есть «рыжим». (Как известно, волосы Гоголя, особенно в молодости, имели рыжеватый оттенок.) «Что же касается до прозывания внуков именем деда, — добавлял Маркевич, — это столь обычное в Малороссии явление, что оно не нуждается в доказательствах. Приведу в пример хотя бы самого себя, тоже уроженца Полтавщины. Меня и моих братьев наши же крестьяне, конечно, хорошо знавшие нашу фамилию, тем не менее заочно всегда называли Петренками и Петриченками, так как деда моего звали Петром». Сам Маркевич подписывал некоторые свои статьи псевдонимом «Петриченко» — по тому же принципу, что и «Панько»².

Правда, 22-летний Гоголь в 1831 году значительно «состарил» своего литературного двойника. В предисловии к первой части «Вечеров...» пасичник указал: «волосы, кажется, у меня теперь более седые, чем рыжие», а хозяйку обозначил как «моя старуха»³. В предисловии ко второй части посвятил своему возрасту специальное отступление: «Уже есть пятидесятый год, как я зачал помнить свои именины. Который же точно мне год, этого ни я, ни старуха моя вам не скажем. Должно быть, близ семидесяти. Диканьский-то поп, отец Харлампий, знал, когда я родился; да жаль, что уже пятьдесят лет, как его нет на свете»⁴.

² Маркевич А. И. Заметка о псевдониме Гоголя «Рудый Панько» // Изв. Отд. рус. яз. и словесности Имп. Академии Наук. 1898. Т. 3, кн. 4. С. 1270–1272.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 70, 71.

⁴ Там же. С. 145.

Кажется, что из двух основных «персонажей» этих предисловий родились образы будущих «старосветских помещиков»: щирый украинский «дід», хитрый, опытный, хлебосольный; его «старуха», умелая, хозяйственная, рачительная. Оба — добрые соседи и радушные хозяева. Никуда они со своего хутора не выезжают — даже в недалеком Миргороде пасичник не бывал «вот уже пять лет»: зачем же уезжать из такой идиллии?

Детей у них как будто нет, зато гостей полон двор: «Захар Кирилович Чухопупенко, Степан Иванович Курочка, Тарас Иванович Смаченький, заседатель Харлампий Кирилович Хлоста» и другие прочие; иные очень важные, как «панич из Полтавы», который «обедал раз с губернатором за одним столом»⁵. Ко всем старый пасичник относится по-отечески, несколько даже покровительственно, о чем заявляет с самого начала, утверждая свой непринужденный стиль: «... вы, может быть, и рассердитесь, что пасичник говорит вам запросто, *как будто какому-нибудь свату своему, или куму...*»⁶ Но это — изначально заданный, естественный стиль «гостеванья»...

«Гостеванье» становится организующим сюжетным мотивом первого цикла гоголевских повестей: основные события их происходят именно «в гостях». В отличие от героев пушкинских «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», которые ориентированы на «изолированное» бытие, все свои поступки персонажи «Вечеров...» непременно совершают, что называется, «прилюдно».

А прием гостей, как и поход в гости, предполагает выполнение некоторых правил и установлений. Вот в хату Головы (из «Майской ночи...») ввалился пьяный Каленик, гость совсем не жданный и не желанный. Ввалился — и «распоряжается, как дома». Хозяин торопится «выпроводить его по добру по здорову», — но сидящий у него в гостях винокур останавливает: «Винокур верил всем приметам, и

⁵ Там же. Т. 1. С. 145, 146.

⁶ Там же. С. 69; здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой. — В. К.

тотчас прогнать человека, уже севшего на лавку, значило у него накли-
кать беду». Тут же — ряд других примет: «Как не накормить голодно-
го человека», нельзя «поблагословить» худой «побранкою» недоброго
гостя⁷ и т. д. — все это может привести к «беде» для самих хозяев.

«Гостеванье», которое проводится по заданным установлениям,
отделяется от «свиданья» — это совсем не одно и то же. Попович,
пришедший на «свиданье» к Хавронье Никифоровне, благосклон-
но принимая «гостевые» угощения, замечает тут же: «...сердце мое
жаждет от вас кушанья послаще всех пампушечек и галушечек»
(«Сорочинская ярмарка»)⁸. А красавица Оксана при «свиданьи» с
Вакулой, пришедшим в гости, и вовсе не заботится какими-либо
«пампушечками», позволяя кавалеру разве что «говорить», «гля-
деть» и «сидеть» («Ночь перед Рождеством»)⁹. При этом первое
«свиданье» носит запретный характер («любезнейшая Хавронья
Никифоровна» замужем) — и при стуке в дверь «вареник оста-
новился в горле поповича»¹⁰, не знающего, где бы спрятаться; при
втором «свиданьи», вполне целомудренном и дозволенном обще-
ственной нравственностью, кузнец не только не собирается пря-
таться, но идет отворять дверь и даже прогоняет от этой двери хо-
зяина дома...

Замужняя женщина («жинка») становится своеобразной по-
мехой для «гостевых» установлений — и поэтому оценивается как
существо «нечистое»: попросту *ведьма*: «Господи, Боже мой, за что
такая напасть на нас, грешных! и так много всякой дряни на све-
те, а Ты еще и жинок наплодил!»¹¹ При этом «ведьма» может быть
и хорошей, домовитой хозяйкой, что вовсе не мешает ее «ведьми-
ной» роли (жена Черевика или «веселая вдова» Солоха). Преодолеть

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 123, 124.

⁸ Там же. С. 86.

⁹ Там же. С. 155.

¹⁰ Там же. С. 86.

¹¹ Там же. С. 84.

«ведьмины» козни довольно просто: надо просто обнаружить ее, «идентифицировать» как ведьму — и потом уже не обращать на нее внимания: «Нет! нет! этого-то не будет!» — кричала Хивря, но *никто не слушал ее...*¹²

Но подобное «преодоление» нечистых проказ возможно только на людях — и «при гостях». Черевик, и без того «привыкнув издавна к подобным явлениям», предпочитает «сохранять упорное молчание и хладнокровно принимать мятежные речи разгневанной супруги»¹³. Но одно дело — «сохранять молчание», и совсем другое — «не слушать» и не обращать внимания в значимых матримониальных делах. Атмосфера «гостеванья» вообще предпочитает «карнавальное поведение», отличное от обыденного.

Художественная мифология «карнавального поведения» декларируется уже в предисловии к первому тому «Вечеров...» — издатель прямо противопоставляет петербургские *балы* диканьским *вечерницам*. Везде — разные «гости», но дело не только в «гостях»:

«Это у нас *вечерницы!* Они, изволисте видеть, они похожи на ваши балы; только нельзя сказать, чтобы совсем. На балы, если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только нагрянут в хату парубки с скрипачем — подымется крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся *такие штуки, что и рассказать нельзя*»¹⁴.

На городских балах никому не придет в голову вытворять «такие штуки» — между тем в этих-то, несвойственных обыденному поведению «штуках», совершаемых прилюдно, и состоит вся соль деревенских «вечерниц». Вот в «Майской ночи...» парубки собрались

¹² Там же. С. 97.

¹³ Там же. С. 79.

¹⁴ Там же. С. 69. Слово «*вечерницы*» выделено Гоголем.

«побесить хорошенько Голову»: «Гуляй, козацкая голова! — говорил дюжий повеса, ударив ногою в ногу и хлопнув руками. — Что за роскошь! Что за воля! Как начнешь беситься — чудится, будто поминаешь давние годы. Любо, вольно на сердце; а душа как будто в раю. Гей, хлопцы! Гей, гуляй!..» И толпа шумно понеслась по улицам. И благочестивые старушки, пробужденные криком, подымали окошки и крестились сонными руками, говоря: “ну, теперь гуляют парубки!”»¹⁵

Подобным же образом «гуляют» и дивчины в «Ночи перед Рождеством»: «В одном месте парубки, зашедши со всех сторон, окружали толпу девушек: шум, крик, один бросал комом снега, другой вырывал мешок со всякой всячиной. В другом месте девушки ловили парубка, подставляли ему ногу, и он летел вместе с мешком стремглав на землю. Казалось, всю ночь напролет готовы были повеселиться»¹⁶. Как уже многократно замечено, человек в системе «карнавального поведения» резко меняется, освобождаясь от множества условностей поведения и внезапно замечая истинные ценности бытия: «роскошь ночи», «волю», «бешенство» молодой жизни, уже недоступные ни «благочестивым старушкам», ни современным завсегдаям «ваших балов».

Всё это оказывается возможным в атмосфере «массового гостеванья», которая, как представляется Гоголю, сохранялась разве что в малороссийском селе — да и то во времена, более или менее хронологически отдаленные от современных: по крайней мере, «лет тридцать будет назад тому»¹⁷. Двадцатилетний Гоголь, намечая это время действия для «Сорочинской ярмарки» (помеченной во втором издании 1829 г.), сознает, что подобный «карнавал» был возможен «до его времен», — и готов излить свою лирическую грусть в неожиданном финале, апеллирующем уже к современности, к новому времени,

¹⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 121.

¹⁶ Там же. С. 165.

¹⁷ Там же. С. 74.

внутри которого человек оказывается таким одиноким — «оставленным». Обратим внимание, как нагнетаются слова и понятия, обозначающие состояние *одиночества*: «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно *одинокий* звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он *грусть и пустыню* и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной и вольной юности, *по одиночке*, один за другим, теряются по свету и *оставляют* наконец *одного* старинного брата их? Скучно *оставленному!* И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему»¹⁸.

В границах же повествовательного сюжета странным образом получается так, что *оставленным* чаще всего оказывается именно *хозяин*. «Майская ночь...» завершается, как и «Сорочинская ярмарка», картиной наступления тишины после свершившегося «карнавала». И — заключительный аккорд: «...долго еще пьяный Каленик шатался по уснувшим улицам, отыскивая свою хату»¹⁹. На протяжении всей повести этот «пьяный Каленик» только тем и занимается, что ищет и не может найти «свою хату», попадая все время в хаты чужие, укоряя неведомую «бабу» за незаботливость («козаку спать пора!»), не в состоянии отыскать, где бы преклонить голову.

Или козак Корний Чуб из «Ночи перед Рождеством». Несмотря на то что «ленив», он имеет справное хозяйство: «Чуб был вдов; восемь скирд хлеба всегда стояли перед его хатою. Две пары дюжих волов всякий раз высовывали свои головы из плетеного сарая на улицу <...> В сундуках у Чуба водилось много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами: покойная жена его была щеголиха. В огороде, кроме маку, капусты, подсолнечников, засевалось еще каждый год две нивы табаку»²⁰. Этот степенный козак, в отличие от Каленика, вовсе не пьяный, а только еще собирается с доброй компанией распробовать дивную варенуху и водку, «пере-

¹⁸ Там же. С. 97–98.

¹⁹ Там же. С. 135.

²⁰ Там же. С. 157.

гонную на шафран», на «доброй попойке» в новой хате у дьяка, к которому собирается в гости...

Но попасть в гости и этому «хозяину» не суждено. Сначала вмешается диканьский черт, спрятавший месяц и напустивший метели. Потом, потеряв по дороге кума, Чуб очутится у своей хаты, — но его собьет с толку стоящий на пороге кузнец, который никак не должен был у этой хаты появиться. Затем его собьет с толку еще и «блудный бес» — и он отправится к «веселой вдове» Солохе (а в его хату «вломятся» с мешками девушки, отправляющиеся колядовать). Попав к Солохе (которая вообще-то с ним была «приветливее», чем с другими «искателями»), Чуб неожиданно из положения «гостя» перейдет в положение «узника» — и даже будет принят за «кабана», которого нужно съесть в праздники. Очутившись у кума, он тоже окажется не в гостях, а в неудобном положении, из которого придется выкручиваться. И наконец, придя домой, обнаружит там еще одного незваного гостя — другого «хозяина», пережившего подобную же передрагу...

Не удастся хозяину «лежать, поджавши под себя ноги, на лежанке, курить спокойно люльку и слушать сквозь упоительную дремоту колядки и песни веселых парубков и девушек, толпящихся кучами под окнами»²¹. Не получается этого у него в общей «карнавальной» обстановке всеобщего «гостеванья». Все равно какой-нибудь «бес» да оторвет от лежанки и заманит присоединиться к этой атмосфере. Даже если некуда особенно идти — «иду, куда ноги идут»²². А «ноги идут» — *к кому-нибудь в гости*: в мире Диканьки это запросто. И даже если не попадешь в гости — добрые люди не дадут пропасть: то ли «девчата довезут на санках», то ли «на шинок» набредешь. В этом добром пире тебя не оставят — ибо «скучно оставленному!»

По таким законам живет человек внутри «карнавальной мифологии» «Вечеров...».

²¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. С. 152–153.

²² Там же. С. 170.

В «повестях, служащих продолжением» первого сборника — в «Миргороде» — эти законы жизни (и, соответственно, законы «гостеванья») уже совсем другие. В начале сборника подробно развернуты образы радушного хлебосола-хозяина и его «старухи» (правда, бывший «Рудый Панько» уже отделен от авторского «я»). «Уединенные владетели отдаленной деревни» Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна Товстогубы — это как бы развитие ситуации бытия пасичника и его «старухи» на новом этапе: «Эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей. Все, что у них ни было лучшего, все это выносилось. Они наперерыв старались угостить вас всем, что только производило их хозяйство. Но более всего приятно мне было то, что во всей их услужливости не было никакой приторности» (II, 24). Мотивы предисловий к «Вечерам...» развиваются в первой повести «Миргорода» очень дотошно: тут и «вкусные» разговоры хозяйки дома, у которой готово для вас новое, небывалое блюдо или особенная лечебная настоечка, и те же несмолкаемые беседы на ночь глядя, в которые активно вовлекаются гости...

Казалось бы, повторяется атмосфера «Вечеров...». Но нет: в самой-то атмосфере первой повести видны уже существенные различия двух гоголевских книг. Выявляются они уже в наиболее детально выписанной «статической» сцене повести: как раз в эпизоде приема «добрыми старичками» гостей. Прежде всего здесь как будто намечаются сюжеты трех остальных повестей сборника.

Вот среди разговоров Афанасия Ивановича с гостем заходит речь о войне. «Гость, тоже весьма редко выезжавший из своей деревни, часто с значительным видом и таинственным выражением лица выводил свои догадки и рассказывал, что француз тайно согласился с англичанином выпустить опять на Россию Бонапарта». Это вызывает реплику хозяина: «Я сам думаю пойти на войну; почему ж я не могу итти на войну?» Хозяйка всерьез пугается: «Где уже ему старому итти на войну! Его первый солдат застрелит!» Продолжая ее разыгрывать, Афанасий Иванович заявляет: «...я куплю себе новое вооружение. Я возьму саблю или козацкую пику». Пульхерия

Ивановна подводит итог: «Вот этакое он всегда говорит, иной раз слушаешь, слушаешь, да и страшно станет» (II, 25–26).

Но ведь с подобных разговоров начинается и трагическая коллизия «Тараса Бульбы»: старый козак сначала «мало-помалу горячился» за обеденным столом с горилкою — да и решился «завтра же» ехать вместе с сыновьями в Запорожскую Сечь. А «бедной старушке» тоже стало «страшно»: «она не могла удержаться от слез» (II, 51). Так, между прочим, решилась судьба всего рода...

Вот рассказчик «Старосветских помещиков» (который выступает уже с позиций не хозяина, а гостя) вспоминает о «странном устройстве вещей», согласно которому «ничтожные причины родили великие события». И в качестве примера приводит следующий: «...два какие-нибудь колбасника двух городов подерутся между собою за вздор, и ссора объемот наконец города, потом веси и деревни, а там и целое государство» (II, 28). Здесь уже предчувствуется «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Да, в сущности, и ближайшим поводом к смерти обоих стариков оказалось то, что оба они «побоялись» знаков потустороннего мира (в одном случае — явления пропавшей «серенькой кошечки», в другом — зовущего «голоса» подруги) — точно так же, как Хома Брут «пропал, оттого что побоялся» явления неведомого Вия.

Почему-то в повестях «Миргорода» сама традиция «гостеванья» оборачивается чем-то зловещим. В «Тарасе Бульбе» Андрий идет «в гости» к панночке в осажденный козаками город через подземный ход; это «гостеванье» оборачивается предательством и смертью персонажа. Героя «Вия» вызывают «в гости» к сотнику; «сам не зная почему, объявил он напрямик, что не поедет», — и получает ответ: «тебя никакой черт и не спрашивает о том, хочешь ли ты ехать, или не хочешь» (II, 189). И это «гостеванье» тоже приводит к трагическому финалу. В повести о двух Иванах знаменитая ссора начинается во время «гостеванья» одного Ивана у другого — и становится уже «неразрешимой» после попытки их «примирения» на «ассамблее» у городничего (тоже «в гостях»!).

М. Н. Виролайнен, рассмотрев различие мифологизированных сюжетов повестей «Вечеров...» и «Миргорода», пришла к выводу, что между ними существует важное различие. Мир «Вечеров...» открыт: важной его составляющей становится «пересечение границ своего и чужого мира, осуществление обмена между ними» (Вакула или Дед из «Пропавшей грамоты» запросто совершают путешествия в чужой мир). Иное — в «повестях, служащих продолжением»: «В миргородском же цикле никакое благополучное пересечение границ замкнутого мира, никакой обмен между этим миром и ему внеположным оказывается невозможен: он разрушителен, он несет гибель»²³. Соответственно это изменяет составляющие и мотива «гостеванья»: миры «хозяев» и миры «гостей» оказываются фактически несовместимыми.

В «Ревизоре» эта несовместимость еще более укрупнена. В сюжете комедии фактически *один* гость, — но какой! «Приехавший по Именному повелению из Петербурга чиновник...»²⁴ — так называет его жандарм в последнем явлении. Городничий в первом явлении характеризует его еще ярче: «Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием»²⁵. Ситуация усугубляется тем, что «инкогнито из Петербурга» поначалу оказывается «липовым»...

То, что прожженный пройдоха Городничий невольно обманулся («точно туман какой-то ошеломил»), связано как раз с ситуацией «гостеванья», явленной в том мире, где «гостей» *не может быть* в принципе. «Скверный городишко», от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь» — расположен, однако, на почтовом тракте, где-то между Пензой (где Хлестакова «сильно поддел» пехотный капитан) и Саратовской губернией (куда «в собственную деревню» герой направляется). Все, возникающие в мире этого

²³ Виролайнен М. Замкнутый мир // Виролайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 364.

²⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч и писем. Т. 4. С. 86.

²⁵ Там же. С. 10.

города, делятся на две группы: городские обыватели всех сословий, служащие и неслужащие, — и «проезжающие» (вроде тех «проезжих офицеров», которые «прошлого года подрались» в том самом номере, где остановился Хлестаков).

«Престранное» поведение Хлестакова заключается в том, что он «другую уж неделю живет, из трактира не едет, забирает всё на счет и ни копейки не хочет платить»²⁶. То есть — уже не «проезжающий». Но и не «обыватель»: вроде бы «гостит». Но откуда же «гости» в замкнутом мире? Да и что ему делать столько времени в «скверном городишке»?

Это «престранное» поведение незваного «гостя» прямо нарушает самосознание жителя «замкнутого мира» — и он уже готов позиционировать себя как «открытый мир». «У меня уж такой нрав: *гостеприимство с самого детства...*»²⁷ — заявляет Городничий, приглашая мнимого «ревизора» в «приватный дом». И, накормив его отменным завтраком, подтверждает: «Нарочно для такого приятного *гостя*»²⁸. Именно из-за этого, вдруг «перевернувшегося», самосознания обыватели и «проглядели» настоящего ревизора...

Еще более замкнутым в этом отношении выглядит у Гоголя мир «мегаполиса», каковым в глазах жителя «Диканьки» предстает Петербург. Ю. М. Лотман заметил, что гоголевское пространство Петербурга «подразумевает наличие внешнего, не петербургского наблюдателя. Это может быть “взгляд из Европы” или “взгляд из России” (= “взгляд из Москвы”). Однако постоянным остается, что культура конституирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя»²⁹. Но с точки зрения «пасичника Рудого Панька» Петербург не живет естественной жизнью — хотя бы потому, что там никто ни к кому не ходит «в гости».

²⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 17.

²⁷ Там же. С. 32.

²⁸ Там же. С. 39.

²⁹ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 14.

Этот взгляд «со стороны» обнаруживается уже на первой странице первой повести, где Невский проспект характеризуется как «всеобщая коммуникация Петербурга»: «Здесь житель Петербургской или Выборгской части, несколько лет не бывавший у своего приятеля на Песках или у Московской заставы, может быть уверен, что встретится с ним непременно»³⁰. То, что приятели «не бывают» друг у друга, объясняется не только обширными «дистанциями» питерского мегаполиса, — но и странным отсутствием самой потребности в «гостеванье».

Да оно и небезопасно! Вот на Невском проспекте встречаются два «приятеля»: поручик Пирогов и «молодой человек во фраке». Потом оба расходятся: каждый в свои «гости». Удовольствие, которое каждый из них получает от «гостеванья», весьма сомнительно: они просто «перепутали адреса». Трагически завешается единственный поход «в гости» Акакия Акакиевича Башмачкина: именно на возвратном пути из «гостей» у него сняли шинель... А майор Ковалев и титулярный советник Поприщин вообще предпочитают частному «гостеванью» общественные увеселения вроде театра. Первый опасается, что в гостях, допустим, у штаб-офицерши Подточиной с ним совершат что-нибудь нехорошее: например, женят на ее дочери. А второго почему-то не очень и зовут в гости: кому он, в сущности, нужен?

То — в Петербурге; но, казалось бы, совсем иное — в «среднем» русском городе, вроде «городка Б.» (где происходят события повести «Коляска») или «губернского города NN» (места действия «Мертвых душ»). «Похождения Чичикова» вообще заключаются в том, что он ездит из одних «гостей» в другие: то на «домашнюю вечеринку» к губернатору, то «на обед и вечер» к полицеймейстеру, то к председателю палаты, то к вице-губернатору, то «на большой обед» к прокурору, то в усадьбу к Манилову, то (незванным гостем) к Коробочке, то (усердно приглашаемым гостем) к Ноздреву, потом к Собакевичу...

³⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 126.

Везде его, как и положено, потчуют — даже у скупца Плюшкина... Наконец, все завершается балом, устроенным чуть ли не в его честь. Везде — «гости»; это не считая «визитов» приятных дам или городских чиновников друг к другу.

Но это «гостеванье» не только не похоже на естественную «карнавальную» атмосферу «Вечеров...» — оно даже как будто противопоставлено ей. Если козак Чуб, собираясь в гости к дьяку, думает только «покалякать о всяком вздоре», посмеяться наш «шутками» дегтяря Микиты, испробовать варенуху и т. п., то Чичиков думает прежде всего о собственных «негодиях», которые для успешного исполнения требуют «гостеванья» как некоего обязательного обряда. Сам обычай гостеприимства, веками разработанный людьми, превращается в свою противоположность: и гостям от хозяев нужно что-то иное, чем просто «покалякать о всяком вздоре», и хозяевам — от гостей.

Поэтому в один прекрасный момент может случиться неожиданное: приехал, допустим, Чичиков к губернатору, а швейцар заявляет: «Не приказано принимать!». А незадолго перед тем он был героем и «душой» вечера у того же губернатора: именно перед ним тогда «пошла писать губерния». И вот — по непонятной причине — превратился в «шушеру какого-нибудь» (VI, 212)!

Похожая ситуация в повести «Коляска» разворачивается на «коллективном» уровне: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять *** кавалерийский полк» (III, 177). «Полк» в данном случае оказался на положении «гостя» в городке. Но это «гостеванье» тоже вполне «деловое»: ни гостей, ни хозяев, как и Хому Брута, «никакой черт и не спрашивает», хотят ли они этот обряд гостеприимства совершать. Поэтому в этом «гостеванье» тоже не возникает естественного, объединяющего людей «карнавала». В той же «Коляске» хозяин, допившись до уровня Каленика, находит, однако, свою «хату», — а потом должен искать в этой «хате» самый укромный угол, чтобы спрятаться от гостей...

Ситуация естественного «гостеванья», заявленная в предисловии к «Вечерам», преобразуется здесь в свою противоположность. И воз-

никает эффект отторжения от «гостей»: человек замыкается в своем, «свободном от постоя» углу.

«Скучно оставленному!» — воскликнул Гоголь в финале своей первой зрелой повести. «Скучно на этом свете, господа!» (II, 276) — возгласил он в финале повести, завершавшей «малороссийский» цикл. В произведениях, представлявших великоросский топос, представление о «скуке» даже не возникает: *скука* превращается в то привычное состояние, которое «охмуряет» современного человека, на какой бы ступени социального положения он ни находился: «скучают» и «маленький» Башмачкин, и «значительное лицо», которое «повыше министра будет», и Городничий, и губернатор; нарушена естественная связь времен — и никак уже не вернуть ее. На этом фоне звучит уже другой гоголевский возглас: «соотечественники! страшно!..» (VIII, 221).

А что — страшно? Да *страшно* именно в гости ходить и гостей принимать...

Е. В. Кардаш
(Санкт-Петербург)

НЕДРА ЕВРОПЫ: мотив «подземного мира» в риторике Гоголя

В ранней прозе Гоголя есть две повести, герои которых непосредственно вступают в контакт с обитателями иного мира, выходящими из-под земли на поверхность. Это «Страшная месть» и «Вий». Действующие в них «подземные» персонажи — деды колдуна и повелитель демонов¹ — имеют ряд общих черт. Они принадлежат враждебному героям потустороннему измерению реальности. Буквально или, как в случае с «Вием», опосредствованно они соединяются с образом демонического предка, со сферой прошлого². Их появление на поверхности земли сопровождается пробуждением природных сил: в «Страшной мести» это землетрясение, извержение вулкана и буйство огненной стихии, в «Вие» — наступление леса, погребаящего страшную церковь под корнями, бурьяном и диким тер-

¹ Подземная природа Вия, намеченная уже в редакции «Миргорода» 1835 г. (повелитель нечисти говорит «подземным голосом», «железное лицо» указывает на причастность Вия миру металлов, а окружающие его чудища именуются «гномами»), акцентируется в переработанной Гоголем редакции «Сочинений» 1842 г.: «Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его, засыпанные землей, ноги и руки» (II, 217, 583, 586; подробно о разных редакциях повести «Вий» см.: Там же. С. 732–734; коммент. Б. М. Эйхенбаума).

² См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология, идеология, контекст. [М.], 1993. С. 140–142.

новником. И, наконец, оба сюжета завершаются трагически: сталкиваясь с «подземными», колдун и Хома Брут погибают.

Иной, более удачный вариант взаимодействия людей с потусторонней реальностью, приводящий к победе над демонами, очищению и обновлению мира, как известно, осуществляется у раннего Гоголя в рамках относительно благополучного свадебного сюжета — например, в «Сорочинской ярмарке»³. В этой повести, впрочем, также имеются персонажи, наделенные чертами обитателей подземного мира. Однако они не противостоят герою — напротив, именно их усилиями и осуществляется брак Грицька и Параски. Речь идет о цыганах, устроивших на ярмарке карнавальную кутерьму. Во время одной из проделок они предстают глазам перепуганного Черевичика «диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым подземным паром, в мраке непробудной ночи»⁴. О ночной и земляной природе цыган упоминается и в «Пропавшей грамоте»: по словам шинкаря, они обитают в лесу, расположенном на полпути к загробному миру, живут в норах и выходят из них в глухую ночь «ковать железо»⁵.

Справедливо отмечалось, что упоминание о гномах в «Сорочинской ярмарке» и «Вие» отсылает к западноевропейскому фольклору и немецкой романтической литературе⁶. Между тем образ цыган, выходящих на поверхность из нор, возможно, имеет и еще один источник. Речь идет об опубликованной в «Московском вестнике» (1828. Ч. 12, № 23/24. С. 306–313) рецензии на книгу «Подземный мир, или Основные мнения об удобообитаемой и обитаемой внутренности земного шара» (*Die Unterwelt, oder Gründe für*

³ См., например: Гончаров С. А. 1) Сон-душа, любовь-семья, мужское-женское в раннем творчестве Гоголя // Гоголевский сборник / Под ред. С. А. Гончарова. СПб., 1993. С. 21; 2) Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 42–43.

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 1. С. 91.

⁵ Там же. С. 140.

⁶ См.: II, 743 (коммент. В. П. Петрова); *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С. 142–143.

ein bewohnbares und bewohntes Inneres unserer Erde. Leipzig, 1828). Автор книги стремился доказать справедливость гипотезы о том, что Земля представляет собой полую сферу с населенной внутренней поверхностью. «Результат всех его розысков, — пишет рецензент, — состоит в том, что внутренность земли пуста, тепла и непрерывно освещается приличным эфирным светом; что в ней есть растения и животные, вероятно сродные с известными нам ночными растениями и животными, так же, как с тварями прежебывшего мира; что наконец там должны жить и люди, род гномов, вероятно владеющие неоцененными богатствами»⁷. Последнее предположение подтверждалось именно существованием цыган: «...являлись иногда в образованной Европе люди дикие, никому не известные. По мнению автора, они суть подземные жители, чрез отверстия заходившие на верхний свет. К ним причисляет он целое племя цыган, имеющих столь много земляного, коих происхождение еще никто удовлетворительно не изъяснил, кои толпами явились в богатой пещерами Ирландии, тогда как ни одно судно их туда не перевозило»⁸.

Представляется вероятным, что эта заметка привлекла внимание Гоголя⁹. Предмет рецензируемого издания: размышления о «внутреннем свойстве земного шара, о горах, металлах, окаменелостях, магнетизме, теплоте земной, вулканах, землетрясениях»¹⁰ — соответствовал сфере его интересов. Впоследствии, в статье «Мысли о географии» (1831) он объявит «под-

⁷ Подземный мир, или Основные мнения об удобообитаемой и обитаемой внутренней земного шара... // Московский вестник. 1828. Ч. 12, № 23/24. С. 310 (подпись: Г., с указанием: «Из Morgenblatt»).

⁸ Там же. С. 309.

⁹ О внимании и интересе Гоголя к «Московскому вестнику» см., например: *Мордовченко Н. И.* Гоголь и журналистика 1835–1836 гг. // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 1936. Т. 2. С. 118, 121, 126, 140; см. также письмо Гоголя к С. П. Шевыреву от 10 марта 1835 г. (X, 354).

¹⁰ Подземный мир... С. 307.

земную географию» самым «поэтическим» предметом изучения: «Тут все явления и факты дышат исполинскою колоссальностью. Здесь встречаются целые массы. Тут на всем отпечаток величественных потрясений земли. <...> Тут дышат вечные огни и от взрыва их изменяется поверхность земли»¹¹.

«Люди дикие, никому не известные», внезапно предстающие взорам образованного мира, появляются и в гоголевских «Арабесках» (СПб., 1835), в статье «О движении народов в конце V века» (1834). Это германские племена, ставшие причиной гибели Римской империи и положившие начало современной Европе. Излагаемая Гоголем фабула исторических событий, разумеется, не позволяет видеть в них подземных жителей — однако именно такой или близкий образ создается автором на риторическом уровне. Мир, угрожающий гибелью римской цивилизации, зарождается и развивается одновременно с ней, оставаясь невидимым. Выходцы из «глубин» Азии, будущие основатели Европы переселяются на север, где их скрывает от света «величественный мрак» лесов. Они забывают о том, что когда-то поклонялись солнцу, — поскольку больше не видят солнца. «Туманы Севера и болотные испарения» скрывают от них небо. Они обитают в пещерах и там же «сохраняют сокровища». «Их божество и предмет поклонения <...> Земля»¹².

Появление этих народов почти в буквальном смысле из мрака на свет описывается как геологическая катастрофа: извержение вулкана, землетрясение, буйство огня. «Народовержущий вулкан» Азии «с каждым годом выбрасывает <...> из недр своих новые толпы и стада». «Толчок от каждого нового извержения» влечет за собой тектонические смещения. Толпы двигаются, теснят друг друга, их наплыв «освещает Европу великолепными иллюминациями, зажигая вековые леса ее». Леса исчезают — и перед «просвещенными народами» является ранее неведомый мир, которому «определено <...>

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 166–167.

¹² Там же. С. 186–187.

уничтожить, убить все древнее величие, древний дух, древние формы прежнего и заместить его всем новым»¹³.

На первый взгляд кажется, что мрачные северные племена отчасти сродни столь же мрачным обитателям провала в «Страшной мести»: их появление сопровождается геологическими «потрясениями», они несут гибель видимому миру, поглощают его. Между тем, две эти сюжетные ситуации принципиально различны. В отличие от повести, противостоящие друг другу миры, описываемые в гоголевской статье, не связаны генетически. История их взаимодействия — не история рода. В значительно большей степени она напоминает брачный сюжет.

У Гоголя подобное сравнение отсутствует. Однако именно так трактуется завоевание Рима варварами в «Исторических афоризмах» Погодина, фрагменты которых к моменту написания «Арабесок» публиковались в «Московском вестнике» и, вероятно, были известны Гоголю. «Народы, — пишет Погодин, — вступают в брак между собою, как лица, и от сих бракосочетаний происходит новое потомство. <...> Самая большая общая свадьба в Европе была у мужественных народов Немецких с изнежившеюся Римскою Империею»¹⁴.

Под заключением брачного союза понимается восприятие варварами христианства, составлявшее духовный стержень и идеологическое основание гибнущей римской цивилизации. Об этом, например, писал Н. И. Надеждин в также, по-видимому, знакомой Гоголю речи «О современном направлении изящных искусств» (1833): «Сия религия, заключающая в себе неистощимое начало жизни, уже более века восседала на престоле кесарей, но ее животворные действия об-

¹³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 184, 185, 183.

¹⁴ Погодин М. П. Исторические афоризмы и вопросы // Московский вестник. 1827. Ч. 6, № 23. С. 303–304; то же: Погодин М. П. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 13–14. О близости исторических взглядов Гоголя и Погодина в 1830-е гг. см., например: Анненкова Е. И. Н. В. Гоголь и М. П. Погодин: Эволюция творческих отношений // Н. В. Гоголь: Проблемы творчества. СПб., 1992. С. 5–10.

наруживались в дряхлом трупe обветшавшего греко-римского мира не обновлением, а разрушением. <...> Напротив, на Западе Европы, в лице варваров, довершивших издыхание дряхлого колосса, христианство обрело сосуды новые, в коих божественная его сила могла начать и совершить великий процесс всемирного возрождения»¹⁵. В определенном (хотя, разумеется, обобщенном и приблизительном) виде эта картина напоминает модель развития брачных сюжетов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». У Гоголя молодой герой, сочетаясь браком с возлюбленной, разрывает ограничивающие или тяготящие ее связи со старшим поколением, и новый союз становится символом обновления мира, перехода его в качественно иное состояние; при этом юные героини зачастую первоначально обнаруживают принадлежность потустороннему пространству, в том числе — в его разрушительной, враждебной человеку ипостаси¹⁶. У Надеждина «северные варвары» освобождают христианскую веру от ограничений, которые накладывает на нее связь с «дряхлым трупом» отжившего государства, в недрах которого эта вера, однако, зародилась и окрепла. Ее энергия направляется не на разрушение, а на созидание. Начинается новая эпоха¹⁷.

В контексте этого сюжета гоголевские «подземные жители», выходящие из недр азиатских пустынь и мрака европейских лесов, предстают

¹⁵ Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 435–436. О возможных переключках между статьей Надеждина и «Арабесками» см., например: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 150.

¹⁶ О метафизической трактовке женских образов в «Вечерах» и принципиальной двусмысленности связанных с ними мистических коннотаций см., например: Гончаров С. А. Сон-душа, любовь-семья, мужское-женское в раннем творчестве Гоголя. С. 14, 26–29; Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 108–109.

¹⁷ О возможной потенциальной связи брачного сюжета с проблемой исторического обновления и актуализации этой связи в творчестве Гоголя см., например: Виропайнен М. Н. Брачные союзы в мире Гоголя // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. статей и материалов. Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения. СПб., 2010. С. 124–132.

законными потомками погибшей римской цивилизации, но потомками не генетическими, а духовными. Они поглощают, присваивают себе животворящую энергию чужой истории, чужое прошлое, которое и становится залогом их собственного исторического расцвета.

В гоголевское время имел хождение и другой сюжет, также описывающий взаимодействие Европы и древнего мира и непосредственно связанный с образом «подземных», выходящих на поверхность. Речь идет о контакте современной цивилизации с останками древнего мира, до поры скрытыми в земле и в силу тех или иных обстоятельств вновь явленными взору европейцев. Интерес современников Гоголя к этой теме был вызван, в частности, раскопками Помпеи и Геркуланума. В 1834 году в Эрмитаже была выставлена знаменитая картина К. Брюллова «Последний день Помпеи», в очередной раз привлекая к трагедии античных городов внимание русской публики и, в том числе, Гоголя, откликнувшегося на произведение художника статьей, вошедшей в «Арабески»¹⁸.

В одной из допустимых интерпретаций история Помпеи представляет собой своего рода зеркальное отражение сюжета, повествующего о падении Рима. С одной стороны, судьба города, разрушенного извержением вулкана, символизирует гибель древнего мира, уступившего дорогу христианским государствам¹⁹. С другой стороны, образ Помпеи, заживо похороненной и спустя столетия вновь поднявшейся на поверхность, соединяется с представлением о возможности воскрешения погибшей цивилизации. Подобная мысль звучит, например, в элегии Ф. Шиллера «Помпеи и Геркуланум» («Pompeji und Herkulanum», 1796). Античная и европейская ци-

¹⁸ О популярности помпейской темы свидетельствует, например, замечание Якова Введенского, предложившего для публикации в «Северной пчеле» перевод «Письма младшего Плиния к Тациту о бедствии Помпеи»: «Ныне все занимаются участью Помпеи; все толкуют о происшествии, изображенном мастерской кистью Брюллова» (Северная пчела. 1834. № 185. 18 авг.).

¹⁹ См. об этом, например: *Сурат И. З. Пушкин и гибель Помпеи // Сурат И. З. Вчерашнее солнце: О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 293–299.*

визации здесь словно меняются ролями. Теперь уже древний мир, казалось бы, навсегда ушедший в прошлое, выступает в роли неведомого племени, «нового поколения», ждущего под землей своего часа:

Что за чудо свершилось? Земля, мы тебя умоляли
 Дать животворной воды! Что же даруешь ты нам?
 Жизнь ли проникнула в бездну? Иль новое там поколенье
 Тайно под лавой живет? Прошлое ль снова пришло?
 Греки, римляне, где вы? Смотрите, Помпея восстала!
 Вышел из пепла живой град Геркуланум опять!²⁰

Образ древнего здания, выходящего из-под земли на поверхность, присутствует и в «Арабесках», в статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1834). Правда, здесь это не античные развалины, а «индейские и египетские» катакомбы. Явление их носит в описании Гоголя драматический и жуткий характер: «Здание это, когда с него сбрасывали землю и оно выходило на свет, представляло всегда странный и вместе страшный вид; как будто бы земля выказывала свою глубокую внутренность, как будто бы мрак очутился вдруг среди яркого света, мрак только освещаемый светом, а не прогоняемый им, как египетская урна или мертвая голова среди пиршеств»²¹.

По наблюдению Михаила Вайскопфа, к образу подземной архитектуры, «тяжело ступающей <...> на коротких тяжелых колоннах», будто несущей на себе отпечаток «тяжести земли»²², Гоголь вернулся впоследствии, используя его в описании Вия при переработке повести для собрания сочинений 1842 года²³. Зловещие коннотации

²⁰ Перевод В. А. Жуковского, 1831 (*Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем*: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 271).

²¹ *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем*. Т. 3. С. 109.

²² Там же.

²³ Ср. в «Вие»: «...раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого чело-века. Весь был он в черной земле. <...> Тяжело ступал он, поминутно оступаясь» (II, 217). См.: *Вайскопф М. Сюжет Гоголя*. С. 149–150.

подземному зданию придает и сравнение его с «мертвой головой среди пиршеств». Череп на пиру — символ бренности земного существования, напоминание о грядущей смерти каждой человеческой личности или конце исторического бытия нации. В последнем смысле образ использовался, например, в предисловии Николая Полевого к «Истории русского народа» (1829): «...древние предчувствовали, что <...> их царства должны вскоре сокрушиться, что новый мир должен сменить их мир. Как <...> розы венчали череп, находившийся при их торжествах, так во все вмешивалось у них какое-то уныние, какое-то предчувствие изменения в грядущем»²⁴.

Итак, на первый взгляд, в обозначенных выше «архитектурных» сюжетах подземный мир, являясь на поверхность, по-прежнему несет с собой угрозу миру наземному. Во-первых, похороненный древний храм или город служит символическим воплощением мертвого прошлого, напоминающим о неизбежности гибели настоящего. Во-вторых, он соединяется с представлением о возможном воскрешении ушедшего и забытого мира, о его способности претендовать на статус и роль нового племени, которое, однажды поднявшись из-под земли, займет место процветающей ныне цивилизации.

Между тем в культуре первой трети XIX века наличествовала идея, в рамках которой образы, с одной стороны, погибшего, мертвого, а с другой — воскресающего, обретающего новую жизнь прошлого соединялись непротиворечиво и главное — абсолютно безопасно для мира, существующего в настоящем. Речь идет о принципах исторического познания, которое зачастую понималось и описывалось как «воскрешение» ушедшей реальности.

Основой этого представления служило шеллингианское тождество бытия и знания. Предполагалось, что феномены внешнего мира и образы, формируемые человеческим сознанием, подобны, изоморфны друг другу. Соответственно человеческий разум способен усилием познания воспроизвести ушедший мир во всей его полно-

²⁴ Полевой Н. А. История русского народа. М., 1829. Т. 1. С. XVII.

те. Труд историка охотно сравнивают в это время с творчеством скульптора или художника: воссоздаваемый историческим знанием мир понимается как необходимо осязаемый и зримый.

«Тождество» соотносимых измерений, однако, принципиально не допускает их смешения или слияния. А значит, «воскрешение» прошлого — то есть реконструкция его в рамках исторического знания — не предполагает вмешательства ушедшего мира в дела мира нынешнего. Прошлое навсегда остается исчезнувшим и невозвратным. Единственное пространство, в котором оно способно вновь обрести полноту жизни, — это эстетическая реальность, воплощение романтического синтеза смысла и образа, духовного и феноменального планов бытия²⁵.

Составляющей эстетической реальности и предстает у Гоголя зловещее подземное строение, явившееся на поверхность. Очерченный в статье «Об архитектуре нынешнего времени» образ идеального города действительно включает в себя все разновидности архитектуры «в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе», подспудно побуждая современников погрузиться «в его быт, в его привычки и степень понимания». Однако этот город — лишь визуальный вариант исторической «летописи мира», а соприкосновение с, казалось бы, воскресшим прошлым напоминает лишь о том, что время его миновало, а само оно послужило «ступенью нашего собственного возвышения»²⁶.

«Подземная» риторика сохраняет определенную актуальность и в рассказе Гоголя об отношениях современной Европы со средневековьем. В статье «О Средних веках» (1834) переход от одной эпохи к другой рисуется как катастрофа — «всеобщий взрыв, поднимающий на воздух все и обращающий в ничто <...> страшные власти», кото-

²⁵ Подробнее об идее «воскрешения прошлого» в романтической историографии см.: Кардаш Е. В. Критерий подлинности исторического знания в романтической культуре: (Метафора — сюжет — реальность) // Русская литература. 2005. № 1. С. 15–27.

²⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 111–112.

рые составляют внешний, видимый план средневекового мира. Причина взрыва — сдерживаемые извне и в конце концов вырвавшиеся на свободу силы, которые воплощают собой «первоначальную стихию всего европейского духа»²⁷. Носители и проводники подлинной сути средневековья: тайные рыцарские суды, инквизиторы и алхимики — обитают у Гоголя «в глуши лесов, под сырым сводом глубокого подземелья», в монастырских темницах, в домах с наглухо заколоченными окнами, «где ничто не говорит <...> о присутствии живущего»²⁸. Современный европейский мир, по мысли автора «Арабесок», является восприемником их духовной энергии, которая обретает новые формы и становится основой исторического расцвета новой эпохи. Вместе с тем, как следует из статьи «Об архитектуре нынешнего времени», готические соборы — символическое воплощение Средних веков — разделяют судьбу древней архитектуры. Разумеется, соборы не скрыты под землей в буквальном смысле, однако для новой Европы, забывшей об их существовании, они столь же невидимы и неведомы, как подземные катакомбы. Подобно древности, мир средневековья нуждается в воскрешении: «Была архитектура необыкновенная <...> и мы ее оставили; забыли, как будто чужую, пренебрегли, как неуклюжую и варварскую. Не удивительно ли, что три века протекло и Европа <...> не знала, что среди ее находятся чуда, перед которыми было ничто все ею виденное, что в недрах ее находятся Миланский и Кельнский соборы и еще донныне чернеют кирпичи недоконченной башни Стразбургского мюнстера»²⁹.

Каждый из описанных выше «подземных» сюжетов, взятый по отдельности, предполагает осуществление искомого романтиками синтеза, достижение единства одновременно существующих разнотипных реальностей — правда, по-разному и с разными результатами. В одном из них взаимодействие «подземного» и видимого

²⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 23, 22.

²⁸ Там же. С. 21–22.

²⁹ Там же. С. 97–98.

миров предстает условием исторического обновления, стимулирующего развитие мировой цивилизации. В другом — способствует познанию и осмыслению уже пройденного человечеством исторического пути. Вместе они обнаруживают тенденцию к взаимодополнительности, зеркальному подобию, в свою очередь, выступая в функции составляющих шеллингианского тождества — «бытия» и «знания», рассматриваемых сквозь призму исторической динамики. Подобная точка зрения имеет место в романтической историографии. Отношения разных измерений описываются в этом случае как последовательность первоначально совершающихся «действительных» событий и их позднейшего интеллектуального восприятия. Так, Михаил Погодин утверждал, что в истории «человек, государство, мир сперва действует, а потом познает свои действия»³⁰.

«Подземные» образы «Арабесок», однако, не поддаются отчетливой классификации в рамках этой дихотомии. Граница между ее составляющими в данном случае не является для Гоголя, по-видимому, жесткой или сколько-нибудь принципиальной, а динамическая и созерцательная вариации описанных выше сюжетов обнаруживают тенденцию к пересечению и слиянию. Так, например, устойчивым лейтмотивом статьи «О движении народов в конце V века» служит мысль о раздробленности, разобщенности древней Европы, состоящей «из клочков и отрывков, отторженных друг от друга самую природу, оттого покорение ее и соединение под одну власть было вовсе невозможно...»³¹ Из лекции «О Средних веках» читатель узнает, что такой «властью» становится христианство, приобретающее впоследствии ключевое духовное, идеологическое и политическое влияние на европейский мир. В рассказе о «движении народов» эта тема по хронологическим причинам не затрагивается, хотя намек на грядущее объединение разрозненных племен присутствует и здесь. Примечательно, однако, что истоком объединяющей тенденции слу-

³⁰ Погодин М. П. Исторические афоризмы. С. 60.

³¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 185.

жит в данном случае не взаимодействие варваров с христианским Римом. Оказывается, мрак горных пещер и лесов скрывает их не только от римской цивилизации, но и друг от друга, препятствуя их единству: «Это был <...> мир, <...> который, можно сказать, сам мало знал себя»³². Выходя на свет, народы узнают о существовании соседей, с изумлением обнаруживая свое взаимное различие и одновременно сходство, обусловленное наличием общих национальных корней³³. Таким образом, здесь в латентном виде обнаруживает себя мысль о единстве нации, достижимом посредством осознания ею собственных исторических истоков. В контексте динамического сюжета просматривается сюжет созерцательный.

Другой, более любопытный и яркий пример сопряжения разных сюжетных тенденций содержится в статье «Об архитектуре нынешнего времени». В качестве составляющей ландшафта идеального города подземные катакомбы, явившиеся на поверхность, трактуются как элемент архитектурной «летописи мира», то есть наделяются функциями и статусом слова. Как упоминалось выше, эта «текстовая», эстетическая — и в то же время осязаемая, непосредственно явленная — реальность представляет собой средство изучения и постижения прошлого. О последнем свидетельствует описание гипотетической улицы, прогулка по которой предоставляет наблюдателю возможность познакомиться со всей мировой архитектурой в исторической перспективе: «кто ленив перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все»³⁴.

³² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 185.

³³ «И когда новое наводнение толпы слишком многочисленной, водимой предприимчивым повелителем, освещало Европу великолепными иллюминациями, зажигая вековые леса ее, и леса исчезали, — тогда изумленным глазам их представлялся народ, которого существования они даже и не подозревали и который нравами своими, хотя уже отдалившимися, все еще сходилствовал с ними» (Там же).

³⁴ Там же. С. 112.

У архитектурного «текста» имеется и другое предназначение. Предполагается, что он должен воздействовать на чувства реципиента, пробуждать в нем неожиданные и сильные эмоции. «Мне кажется, напрасно эту архитектуру вгоняют в землю, — пишет Гоголь, — показавшись вдруг, нечаянно среди светлых, легких домиков, она должна непременно поразить всякого и произвести свой эффект»³⁵.

Отмечалось, что автор «Арабесок» ориентируется в данном случае на традицию так называемой возвышенной речи, риторики аффектов, получившей распространение в религиозной учительной литературе и мистике. Задача подобного текста — «овладеть читателем, моментально парализуя все его познавательные компетенции и в то же время крайне возбуждая его воображение»³⁶. Благодаря последнему предмет речи, относящийся к сфере метафизического, неподвластного рациональному познанию, непосредственно является внутреннему взору адресата, стимулируя процесс его духовного преобразования. Это и есть искомый эффект. Но вызвать его способно лишь очень сильное потрясение, например — внезапный страх. Не случайно «возвышенная» речь охотно пользуется метафорами землетрясения, наводнения, вулканического извержения: в ее рамках слово наделяется энергией природного катаклизма, чья неодолимая мощь заставляет человека замирать от ужаса.

К числу подобных метафор относится и образ поражающей воображение древнеегипетской архитектуры³⁷, произведения которой составляют необходимый элемент гоголевского города-«текста». В соответствии с эстетикой возвышенного окружающие этот образ зловещие коннотации не подлежат преодолению, а, напротив, акцентируются. Появление подземного здания на поверхности, среди «легких домиков», играет роль удачно подобранной риторической

³⁵ Там же. С. 109.

³⁶ Коцингер С. Возвышенное у Гоголя: Власть риторики и возвышенное искусство // Традиции и новаторство в русской классической литературе: (...Гоголь... Достоевский...). СПб., 1992. С. 11.

³⁷ Там же. С. 13.

фигуры, изящество которой вызывает одобрительное замечание самого автора. Последнее, впрочем, рядом с упоминанием о мраке, «не прогоняемом» светом, и «мертвой голове среди пиршеств», приобретает оттенок оксюморона: «Одно такого рода строение среди многолюдного города было бы прелесть...»³⁸

Разумеется, обе намеченные в статье сюжетные тенденции, созерцательная и динамическая — то есть познание и осмысление исторического прошлого, с одной стороны, и насильственное преобразование настоящего, с другой — осуществляются в пределах сугубо словесной реальности. И потому представление об угрозе, которую составляют «подземные» для видимого мира, вторгаясь в его жизнь, изменяя и преобразая ее, не находит здесь буквальной репрезентации. Существенно, однако, что слово в поэтике Гоголя зачастую наделяется действенной, сюжетообразующей силой; метафора стремится стать событием. Ярким примером служит, в частности, опубликованная через год после выхода «Арабесок» повесть «Нос» (1836), фабула которой, как показал М. Вайскопф, представляет собой непосредственную реализацию сюжетной семантики, ассоциативных связей элементов повествования³⁹. Подобным потенциалом, как представляется, обладает

³⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 109. Понятие «прелести» входит в категориальный арсенал эстетики конца XVIII – начала XIX в. и характеризует «то, что делает сильное впечатление на чувства». Среди способов достижения этого эффекта Г. Л. Якоб называет «1) новость и редкость вещей; 2) неожиданное; 3) перемену; 4) противоположность (contrast) и противоречие». В этом отношении вид подземной гробницы, внезапно являющейся взору наблюдателя на светлой городской улице, действительно «прелестен». Вместе с тем, такой эпитет не вполне соответствует природе описываемого им ужасного объекта: по словам Якоба, предмет может именоваться «прелестию», если произведенное им впечатление «приятно или по крайней мере обещает скорую приятность» — лишь в этом случае «чувство оно может быть соединено с эстетическим благорасположением» (Якоб Л. Г. Начертание эстетики, или Науки вкуса // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 92–94).

³⁹ Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя: (Приемы объективации и гипостазирования) // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 57–81.

и очерченный в статье «Об архитектуре нынешнего времени» образ поднимающихся на поверхность катакомб. Свидетельством тому служит уже упоминавшийся выше отклик, который этот образ находит в повести «Вий» редакции 1842 года, где в облике повелителя демонов, окруженного гномами, соединяются железное лицо подземного повелителя металлов и тяжелая поступь поднимающейся на поверхность подземной архитектуры.

Итак, в обеих статьях — «О движении народов в конце V века» и «Об архитектуре нынешнего времени» — элементы повествования, диссоциирующие с базовой сюжетной (динамической или созерцательной) интенцией, не находят необходимого разрешения. В первой описание встречи варварских племен, осознающих свою ранее утраченную национальную общность, остается малозначительным эпизодом: условием их подлинного исторического единства служит взаимодействие с Римом, то есть будущее, а не прошлое. Во второй поэтический образ ушедшей эпохи, внезапно вторгающейся в реальность настоящего, обнаруживает негативные коннотации, впоследствии актуализирующиеся в сюжете, где взаимодействие миров завершается настоящей катастрофой. Иначе говоря, взаимопроникновение или смешение составляющих описанной выше шеллингианской дихотомии ведет к тому, что, как минимум, один из образующих ее сюжетов утрачивает способность к адекватному осуществлению.

Яркой иллюстрацией тому служит, в частности, повесть «Рим» (1842). Ее тематический и структурный стержень — созерцание, которому предается молодой князь, заново открывая для себя забытый, ставший чужим, а затем вновь явившийся его глазам великий город, воскрешая в воображении давно ушедший мир. Прошлое Рима «застыло, как погаснувшая лава» (III, 241), но взаимодействие с ним служит герою способом познания и осмысления собственной причастности историческому бытию мира.

Но в повести намечено также начало другого, динамического сюжета. Это любовная перипетия, соотносимая, как уже упоминалось, с идеей исторического обновления. Потенциальный носитель

обновляющей энергии, римский народ, наделен в повести чертами, сближающими его — впрочем, весьма отдаленно — с «подземными». Он еще никак не выказал себя, остался невидим и неведом цивилизованному миру: «Отмечали на страницах истории имена свои папы да аристократические дома, но народ оставался незаметен» (III, 243). В полной мере его можно узнать лишь во время карнавала, «когда всплывает на верх всё народонаселение Рима» (III, 246). Стихии карнавального хаоса принадлежит и блистательная Аннунциата.

Любовный сюжет, однако, в повести не осуществляется: в представлении героя его романтическое приключение прочно соединяется не с динамикой изменения реальности, но все с той же идеей созерцания. Юный князь видит в Аннунциате подобие «великолепного храма» и стремится разыскать ее лишь для того, чтобы любоваться ею, как архитектурным шедевром⁴⁰. В результате, не успев начаться, действие повести утрачивает динамику, замирает вместе с героем, поглощенным великолепием римской панорамы.

Выбор, сделанный героем «Рима», культивирующим «принцип постоянства, равновесия, неизменности», стремящимся «остановить время»⁴¹, имеет свои основания. Вместе с обещанием обновления «подземные», поднимаясь на поверхность, приносят в новый, создаваемый их усилиями мир темное разрушительное начало. К подобному — отчетливо двусмысленному — итогу приводит карнавальное действие, затеянное «подземными» во внешне благополучной «Со-

⁴⁰ «Я хочу ее видеть, не с тем, чтобы любить ее, нет, я хотел бы только смотреть на нее <...>. Ведь это так должно быть, это в законе природы; она не имеет права скрыть и унести красоту свою. <...> Разве великолепный храм строит архитектор в тесном переулке?» (III, 250). Подробнее о взаимосвязи и отождествлении образов людей и города в повести см.: *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы и исследования. М., 2009. С. 146–148.

⁴¹ Там же. С. 167.

рочинской ярмарке»⁴². Попытка же избежать этой опасности, по-видимому, предполагает в данном случае отказ от сюжетной динамики как таковой, вне зависимости от того, в какой конкретно форме она воплощается — в хитросплетениях любовной перипетии, идее исторического обновления или сюжете задуманного автором, но так и не состоявшегося римского романа, замершего в жанре отрывка.

⁴² О негативных коннотациях финальных сцен «Сорочинской ярмарки» см., например: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 13–16, 18–19; *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С. 74, 81–82.

А. В. Тоичкина
(Санкт-Петербург)

ТЕМА АДА У КОТЛЯРЕВСКОГО И ГОГОЛЯ («Энеида» и «Вечера на хуторе близ Диканьки»)

Тема ада у Гоголя — одна из основных тем творчества. Это очевидно и в так называемых петербургских повестях (образ Петербурга как «царства мертвых»¹), и на позднем этапе (значение «Божественной комедии» Данте для работы над «Мертвыми душами»²). Возникает тема ада уже в первом его крупном цикле повестей, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Одним из важных ее источников является «Энеида» И. П. Котляревского. Рассмотрим, как соотносится художественное решение темы ада в «Вечерах» с ее оригинальным воплощением в «Энеиде».

В украинской литературе первой четверти XIX столетия, которую «с молоком матери» впитал в себя Гоголь, «Энеида» Котляревского занимает огромное место. В классицистическом жанре ироико-мической поэмы Котляревскому удалось не только создать на основе фольклорных источников и разговорного украинского языка новый украинский литературный язык, но и воплотить миф Украины и ее народа. Ни одна пародийная переделка поэмы Вергилия (Скаррона, Блюмауэра, Осипова и Котельницкого) не дала такого мощного

¹ См.: *Маркович В. М.* «Петербургские повести» Н. В. Гоголя // *Маркович В. М.* Избранные работы. СПб., 2008. С. 35–39.

² См.: *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 303–312, 648–653.

и полного переосмысления произведения великого предшественника, как «Энеида» Котляревского. И оригинальная по отношению ко всем существующим образцам глава об аде (третья часть поэмы) является определяющей при создании религиозной концепции эпоса украинского народа Нового времени у Котляревского.

Третью часть поэмы — путешествие казака-троянца Энея в ад — Котляревский, переосмысляя Вергилия, выстраивает на фольклорных и литературных источниках (сказки, апокрифы, легенды, произведения эпохи барокко³). Известно, что писатель посвятил достаточно много времени сбору материала, путешествуя по деревням той самой Полтавщины, где родился и вырос Гоголь. Конечно, общая схема путешествия Энея по аду в украинской «Энеиде» осталась неизменной: герой проходит глубины ада для того, чтобы попасть в Элизиум и там встретиться с отцом. Тем не менее, вводя в текст христианские фольклорные источники, Котляревский сумел дать художественное переосмысление мифа Вергилия. Ведь, как известно, именно в шестой книге «Энеиды», посвященной путешествию Энея в ад, Вергилий устами Анхиза излагает свое понимание религиозного смысла истории, за которым стоят идеи пифагорейцев о бессмертии души и о цикличности вечной истории. Путешествие Энея от Трои к будущему Риму прочитывается у Вергилия в контексте идеи вечного возвращения⁴. Котляревский же в пред-

³ На это указывает Д. И. Чижевский: «Описания адских мук выросли (в эпоху барокко. — А. Т.) в отдельный литературный жанр — “О четырех последних вещах человека”, — то есть изображение смерти, страшного суда, ада и рая, — и чуть ли не самым детальным образом описывался именно ад: этими описаниями позднее воспользовался Котляревский как источником для своего изображения ада, — в тех чужих образцах, которыми он пользовался, когда писал свою “Перелицованную Энеиду”, такого детального описания ада нет» (Чижевський Д. І. Поза межами краси: (До естетики барокової літератури) // Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ, 2003. С. 379–380; пер. с укр. мой. — А. Т.).

⁴ Об этом пишет, к примеру, Вяч. Иванов: *Иванов Вяч. Историософия Вергилия // Символ. 2008. № 53–54. С. 152–167.* Вместе с тем Вяч. Иванов отмечает, что художественное изображение идеи цикличности истории в «Энеиде» пред-

сказании Анхиза в аналогичном эпизоде намечает линейный характер истории: смысл путешествия Энея от стен разрушенной Трои к воротам будущего Рима прочитывается у него как путь грешного человечества от утраченного некогда Эдема к Новому Иерусалиму⁵.

Котляревский, опираясь на фольклор и апокрифы, создает свой оригинальный (по отношению к Вергилию и Данте) образ ада. Внешне средства изображения остаются те же: ад — это некое обособленное по отношению к земному измерению пространство. Герою, чтобы туда попасть, нужны: проводник (Сивилла), «золотая ветвь» (символ бессмертия, залог возвращения обратно; у Котляревского — «яблонева ветвь») и заветная тропинка в ад (у Котляревского это «нора в горе», которая переходит в грязную улицу). Описание ада у Котляревского подчеркнуто материалистическое (как и у Вергилия, как в христианской иконописи и апокрифах). Главным образом, это буквальное описание мук грешников (лжецов, к примеру, черти заставляют лизать расплавленные сковороды и т. д.). Наказание здесь буквально соответствует преступлению. Тем не менее, при внешнем следовании традиции изображения ада, Котляревский (в отличие от своего непосредственного предшественника Осипова) отказывается от собственно античной по содержанию картины «того света». Все грешники и грешницы изо-

полагает сложное сочетание теории «вечного возвращения» с идеей грядущего «золотого века» (идея «золотого века» художественно воплощена Вергилием в IV эклоге «Буколик»): «Видимо, Вергилий первым в античности заговорил о национальном предназначении как миссии <...>, утверждая особое призвание своего народа: реализовать особенную, ему одному присущую, но для вселенской энтелехии необходимую идею и символизировать ее в своем историческом бытии» (с. 159 и след.).

⁵ См. мои статьи: Тоичкина А. В. 1) Описание ада у Вергилия и Котляревского: (К проблеме рецепции античности в христианской культуре) // Материалы V Междунар. семинара «Вклад украинцев в русскую культуру» 25–28 мая 2005 года. СПб., 2006. С. 300–309; 2) «Энейда» Осипова и «Энейда» Котляревского: (К проблеме определения канона классического произведения) // Литературная культура России XVIII века. СПб., 2008. Вып. 2. С. 129–137.

бражены в христианской и общечеловеческой (просветительской) религиозно-философской системе координат. Народный колорит определяет современность и близость описания. Понятие греха Котляревский выводит за рамки его конфессионального определения. Так, в аду терпят муки:

І всі розумні філософи,
Що в світі вчилися мудровать;
Ченці, попи і крутопопи,
Мирян щоб знали научать;
Щоб не ганялись за гривнями,
Щоб не возились з попадями
Та знали церков щоб одну;
Ксьондзи до баб щоб не іржали,
А мудрі звідщоб не знімали, —
Були в огні на самім дну.⁶

Описание грешников сменяется описаниями встреч Энея в аду (порядок встреч соответствует Вергилию). Он встречает своих погибших казаков-троянцев, Дидону, достигает дна ада, оставляет ветвь у дворца Плутона и, добравшись до райских мест, встречает отца Анхиза, ради которого и отправился в опасное путешествие. Пространство ада и рая, как у Вергилия, как и в апокрифах («Хождение Богородицы по мукам»⁷), у Котляревского совмещены, что и позволяет отобразить в путешествии Энея целостную панораму «того света». Оригинальность образа ада у Котляревского состоит в наполнении традиционной схемы новым содержанием, в своеобразии

⁶ Котляревський І. Енеїда. Київ, 1994. С. 115. Далее цитаты привожу по этому изданию с указанием в скобках страницы.

⁷ М. Т. Яценко указывает на значимость для описания ада в «Энеиде» Котляревского украинской редакции апокрифа 1747 г. (Яценко М. Т. Иван Котляревський (1769–1838) // Історія української літератури ХІХ століття. Київ, 1995. Кн.1. С. 80).

описания знакомых сцен, в переосмыслении содержания религиозного смысла истории, воплощенного Вергилием в его «Энеиде».

Существенно то, как Котляревский использует потенциал бурлеска и травести. Именно в третьей части «Энеиды» он находит особую повествовательную тональность, исключительное сочетание комического и сострадательного в звучании слова рассказчика. Благодаря этой тональности «Энеида» из шутливой бурлескной поэмы превращается в серьезное гуманистически-просветительское произведение, а казак-голодранец Эней из пьяницы и бурлака к концу поэмы превращается в настоящего героя⁸.

Тема ада становится ведущей для «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя. В «Вечерах...» Гоголь испытывает весь набор традиционных средств изображения ада. И «Энеида» Котляревского занимает здесь особое место. Сам стиль бурлеска, потенциал которого удалось раскрыть Котляревскому, в полной мере используется Гоголем в «Вечерах...» на новом этапе художественного освоения картины мира⁹. Особенно значим бурлеск в художественном решении столь серьезной в религиозном

⁸ Так, в начале первой части «Энеиды» Котляревский характеризует своего героя: «Удавсь на всеє зле проворний» (6), а в последней части: «Еней, к добру з натури склонний» (333). Вместе с тем вопрос об эволюции героя является спорным. Такие значительные исследователи творчества Котляревского, как И. Айзеншток и М. Яценко, считали, что в «Энеиде» нет эволюции образа героя в традиционном понимании этого термина. Так, М. Яценко пишет: «Амбивалентность образов действующих лиц в “Энеиде” Котляревского происходит не от осознания осложненной, диалектически-противоречивой внутренней психической жизни человека, а от древнего народного мировоззрения, которое еще не отделяет комическое от героического, высокое от низкого» (Яценко М. Т. На рубежі літературних епох. «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі. Київ, 1977. С. 165; пер. с укр. мой. — А. Т.). См. также: Айзеншток І. «Енеїда» Котляревського // Котляревський І. Енеїда. Харків; Київ, 1931. С. 5–36. Здесь говорится, что смена характеристик Энея — следствие соединения двух поэтических стилей, «пробуждение чужеродного, серьезного и sentimentalного элемента в бурлескной структуре поэмы» (с. 30).

⁹ См.: Яценко М. Типология комического в творчестве И. Котляревского и Н. Гоголя // Тезисы докладов I гоголевских чтений. Полтава, 1982. С. 74–75.

отношении темы, как тема ада. Котляревскому удалось достичь исключительно сложного равновесия между смеховым и серьезным началами, найти повествовательную тональность, которая в пародийном произведении не подрывает серьезного смысла поэмы. Пародийные средства он использует «от противного»: доведение приемов до абсурда позволяет обозначить позитивный смысл явления. К примеру, в аду среди грешников в одной строфе при перечислении идут

<...>невірні і християне,
Були пани і мужики,
Була тут шляхта і міщане,
І молоді, і старики;
Були багаті і убогі,
Прямі були і кривоногі,
Були видющі і сліпі,
Були і штатські і воєнні,
Були і панські, і казенні,
Були миряни і попи.

(118)

За этим комически-абсурдным перечислением стоит серьезный религиозный смысл: сущность греха безотносительна; земные условия существования (даже вероисповедание) сами по себе не определяют посмертной судьбы человека; в его руках дело спасения его души. Гоголь в «Вечерах...» использует и стиль, и приемы Котляревского. Но он ищет свой путь в литературе и свое художественное решение темы ада, столь важной для осмысления религиозного смысла пути человека в мире. Именно поэтому уже в «Сорочинской ярмарке» он в изображении темы ада переносит акцент с внешнего на внутреннее: куда серьезнее оказывается проблема дьявола, воплощенного в человеке («А вот впереди и дьявол сидит!»¹⁰), чем комически-абсурдная история черта,

¹⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 76.

которого выгнали из ада (история красной свитки)¹¹. Сам хронотоп ада подвергается серьезному пересмотру. Так, в «Пропавшей грамоте» это еще то самое, обособленное по отношению к земному, пространство, схожее с изображением ада в поэме Котляревского¹². И способы его достижения героем сродни пути Энея в ад. Это традиционное изображение ада. В завершающей же «Вечера...» повести «Заколдованное место» этот пространственный образ редуцируется до небольшого «гладкого» места» «возле грядки с огурцами», где «не вытанцовывается», и на котором растет «черт знает что такое»¹³. То же самое происходит и с художественным изображением времени. М. Вайскопф отметил, что «календарные сроки действия повестей располагаются в обратном порядке по отношению к их последовательности в пределах сборника, то есть словно в обратном времени»¹⁴. Это «движение вспять во времени» связано с особым гоголевским пониманием религиозного смысла истории. Если у Котляревского история — это путь к обетованным берегам Рима—Нового Иерусалима, то у Гоголя вечность — это некое внутреннее состояние, достигнутая завершенность, противоположная сумятице времени. К Царству Небесному надо не стремиться, а в нем пребывать. «Здесь» и «сейчас» можно быть в раю, а можно быть в аду. Качество жизни зависит от человека¹⁵. Не случайно бурлескно-комические черти и ведь-

¹¹ См.: Тоичкина А. В. «Энеида» Котляревского в художественном мире «Сорочинской ярмарки» Гоголя // Материалы XXXVI Междунар. филол. конф. 12–17 марта 2007 г. С.-Петербург. Вып. 16: Славянские литературы и литературные взаимосвязи. СПб., 2007. С. 39–45.

¹² См. примеч. Е. Е. Дмитриевой к «Пропавшей грамоте»: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 761–762. См. также примеч. В. Я. Звиняцкого к повести: *Гоголь М. В.* Вечори на хуторі біля Диканьки. Миргород. Київ, 2008. С. 409–410.

¹³ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 242–245.

¹⁴ *Вайскопф М.* Время и вечность в поэтике Гоголя // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 241.

¹⁵ В истории украинской духовной мысли именно так понимал ад и рай Г. С. Сковорода. О значении его творчества для Гоголя см.: *Tschizewskij D. Skovoroda — Gogol' // Die Welt der Slaven. Wiesbaden, 1968. Jahrgang 13. Heft 3. S. 317–*

мы, населяющие мир «Вечеров», лишены в некоторых повестях Гоголя традиционной для христианского мира их значимости как губителей душ человеческих (у Котляревского судьба человека зависит от потусторонних сил). Акцент переносится на внутренний мир человека, и, соответственно, меняются подходы к изображению мира вокруг. Гоголя уже не удовлетворяет традиционная для христианской культуры картина мира: схема ада и рая у него не несет на себе традиционной семантической нагрузки. Сама идея истории как движения, как пути¹⁶, наполненного религиозным смыслом, в «Вечерах» оказывается подорвана (у Котляревского наоборот: в 4–6 частях поэмы идея истории наполняется глубоким гуманистическим и религиозным смыслом). Гоголь ставит собственные религиозные задачи в изображении мира и человека, и эти задачи требуют новых художественных средств. Открывая таящееся в душе зло в самом человеке, он открывает скрытый ад в образах этого мира. Но изображение такого ада требует принципиально других стилистических средств. Неслучайно уже в рамках «Вечеров» возникает повесть «Иван Федорович Шпонька», стилистически резко выпадающая из цикла. Это шаг к новому художественному стилю, который даст возможность Гоголю на новом этапе и по-новому решать проблему человека и окружающего его мира. Неслучайно в дальнейшем тема ада будет художественно решаться в образе Петербурга, а рая — в образе Рима¹⁷ в завершающем этот период творчества Гоголя отрывке «Рим». А следующим и последним этапом художественного решения темы ада

326; *Вайскопф М.* Гоголь и Скворода: Проблема «внешнего человека» // *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души. С. 146–164.

¹⁶ О цикличной и линейной концепции истории у Гоголя см., например: *Строганов М. В.* Гоголь: От циклической к линейной концепции истории // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 5–17. Как представляется, вопрос этот нуждается в дальнейшей разработке.

¹⁷ См. об этом, например: *Джулиани Р.* Сюжетные и жанровые особенности «Рима» // Гоголь и Италия. М., 2004. С. 11–37; *Тоичкина А. В.* Европейское влияние в украинской литературе XIX века // Цивилизационный процесс и взаимодействие национальных культур в Европе: Место и роль славянства. СПб., 2006. С. 94–99.

станет поэма «Мертвые души», в которой будет принципиально новаторски (художественно и стилистически) переосмыслена дантовская (а значит, и вергилиевская) схема путешествия героя во ад. Но даже на этом последнем этапе бурлеск и травестия, так гениально художественно примененные Котляревским в украинской «Энеиде», не потеряют для Гоголя своего значения.

Жива Бенчич
(Загреб, Хорватия)

СТРАШНОЕ СНОВИДЕНИЕ ИВАНА ФЕДОРОВИЧА ШПОНЬКИ (Онейрическая поэтика раннего Гоголя)

Не удивительно, что темой сновидений в творчестве Гоголя первым серьезно занялся один из модернистов — А. Ремизов, наиболее обстоятельно коснувшийся этого вопроса в своей книге «Огонь вещей. Сны и предсонье» (Париж, 1954). Модернисты, в отличие от поколения литературных критиков и литературоведов времен В. Г. Белинского, а позднее и Н. Г. Чернышевского, ценят Гоголя прежде всего как писателя, останавливающего свой взгляд не только на зримом и осязаемом здешнем мире, но и пытающегося глубже проникнуть в те невидимые сферы жизни, которых не всегда можно коснуться рукой, охватить взглядом или понять разумом. По мнению многих модернистов, в первую очередь Ремизова, понятие реальности у Гоголя намного шире, чем встречающееся у Белинского или Чернышевского: оно сводится не только к объективному миру природных и общественно-исторических явлений, но включает в себя, между прочим, и чудесный, фантастический, а порой и сказочный мир человеческих фантазий и снов.

Согласно Ремизову, нередко ставящему знак равенства между творческим процессом и сном, онейрическая атмосфера последовательно пронизывает совокупный гоголевский опус, так что почти все произведения великого русского писателя в «Огне вещей» освещаются сквозь призму сновидений. Можно согласиться с Ремизовым,

что логика сна с присущей ему деформацией времени и пространства преобладает в художественном мире Гоголя. Данная же статья, оставляя без внимания многочисленные гоголевские произведения, в которых можно найти лишь завуалированные сновидения, посвящена преимущественно одной гоголевской повести, с виду неоконченной, с вставным литературным сном, который в нарративной структуре недвусмысленно распознается как онейрическая реальность и при этом зиждется на эмоциональной основе страха. Имеется в виду повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» из второй части сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Необходимо сразу подчеркнуть, что у Гоголя именно страх нередко выступает ключевым звеном, связывающим разрозненные онейрические фрагменты определенного повествовательного текста в более или менее осмысленное целое. Кстати, страх является одним из доминирующих чувств, которыми окрашен наш онейрический опыт. Как убедительно показывает Л. В. Карасев, из-за дефицита рефлексии и отключенности разума сновидцев редко охватывают «умные чувства», наподобие удивления или смеха, но зато они очень часто боятся или радуются так же, как боятся или радуются животные. «Во сне мы делаем шаг назад — к породившей нас природной стихии», — утверждает Карасев¹. Пока мы видим сны, мы лишены возможности интеллектуальной оценки того, что с нами происходит, так что в силу бездействия нашего ума «мы согласны со всем: от страшного бежим, к приятному тянемся»².

В первом прозаическом сборнике Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», несомненно, занимает особое место хотя бы потому, что, по мнению многих исследователей и комментаторов, она является переломной в развитии поэтики писателя от романтизма к реализму. Во всяком

¹ Карасев Л. В. Метафизика сна // Сон — семиотическое окно. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 137.

² Там же. С. 139.

случае, Иван Федорович Шпонька — первый в ряду образов беспомощных и ранимых мужчин, к которому позднее присоединятся многие герои из «петербургских повестей» — скажем, художник Пискарев из «Невского проспекта» или же Акакий Акакиевич из «Шинели». В отличие от других героев «Вечеров...», Ивана Федоровича Шпоньку в состояние ужаса ввергают не сверхъестественные существа и адские силы, но обыденная реальность. И эта банальная эмпирическая реальность для него не менее непонятна и страшна, чем фантастический мир русалок, колдунов, чертей и других чудовищ, попавших на страницы ранней прозы Гоголя частично из украинского фольклора, а частично из европейского романтизма.

Вместе с тем повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» вполне удачно вписывается в остальные произведения украинского цикла, начиная с того же первичного нарратора³ и кончая характерной для всего цикла «любовно-семейной» тематикой. «Любовь и брак / семья в “Вечерах” — единственные ценности, которые пытаются обрести мужские персонажи, преодолевая препятствия», — замечает С. А. Гончаров⁴. Согласно его мнению, и сюжет повести о Шпоньке «строится как биография персонажа, кульминацией которой должен стать брак»⁵. Любовно-брачную проблематику «Вечеров...» исследователь рассматривает главным образом в контексте платоновско-плотиновской и гностически-герметической традиции, которая, как он полагает, оказала на Гоголя немалое влияние. Однако более интересным и обоснованным представляется его попутное замечание о действенности «схем волшебной сказки»⁶ при оформлении отношений мужчины и женщины в «Вечерах...».

³ Ср.: Шмид В. Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М., 2008. С. 80.

⁴ Гончаров С. «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» в контексте романтического цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Russian Literature. 1995. Vol. 38. №3. Special Issue: Russian Romanticism II. P. 296.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Действительно, сюжет многих рассказов украинского цикла строится именно с опорой на волшебную сказку, точнее говоря, на вариации мотивно-тематического комплекса завоевания невесты⁷. На фабульной схеме завоевания невесты, по которой бесстрашный герой преодолевает все препятствия, чтобы в конце осуществить любовно-брачный союз со своей избранницей, строятся, к примеру, такие повести, как «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь, или Утопленница» и «Ночь перед Рождеством». Однако, в отличие от отважных и ловких героев указанных произведений, не останавливающихся ни перед чем в стремлении завладеть любимой и жениться на ней, Шпонька приходит в ужас от самой мысли о браке. Может даже показаться, что Гоголь задумал рассказ о Шпоньке частично и как пародийное снижение мотивно-тематического комплекса завоевания невесты, а самого Ивана Федоровича — как своеобразную пародию на собственные образы романтических женихов.

Особенно интересно сравнить Ивана Федоровича с Левко, героем рассказа «Майская ночь, или Утопленница», причем в первую очередь потому, что в литературном сне того и другого персонажа отчетливо просматриваются перемены в развитии гоголевской поэтики. Дело в том, что указанные сны значительно отличаются как по своей тематической организации и эмоциональной окрашенности, так и по функции в нарративной структуре.

Сон Левко играет ключевую роль в выстраивании сюжетного каркаса произведения, ибо без вмешательства сверхъестественных сил в ход событий, без панночки-русалки и ее записки, оказавшейся в руке юноши после его пробуждения, повесть не имела бы счастливой развязки. Данная развязка предполагает и определенную картину мира, в которой границы между сном и явью крайне неопределенны и проницаемы⁸. Впрочем, их проницаемость и позволяет Левко наяву

⁷ См.: *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2005.

⁸ В сходной ситуации окажется после пробуждения и художник Чартков, герой повести «Портрет» (1842). По сути, континуум его сна три раза прерывается ложными пробуждениями, после чего он снова погружается в сон. В пер-

воспользоваться материализованными остатками своего сна, которые, произрастая из онейрической реальности, оказываются тем не менее вполне действенными и реальными. Сон, таким образом, становится удобным средством для раздвижения рамок повествуемого мира и его выхода в сферу сверхъестественного и чудесного.

Предметный мир сна Левко при этом оформлен совершенно в духе романтизма. Его населяют фантастические существа наподобие злой ведьмы и русалок, отличающихся неземной красотой. Ночной пейзаж, в котором разворачиваются события во сне Левко, сверкает, освещенный лунным светом, но, кроме того, еще и «какое-то странное, упоительное сиянье примешалось к блеску месяца»⁹. Необычные световые эффекты становятся еще выразительнее на водной поверхности пруда, в которой, как в зеркале, отражаются и дом сотника, и облокотившаяся на окно его дочь. Глядя, затаив дыхание, на отражение прекрасной панночки, Левко, «казалось, переселился в глубину» пруда¹⁰. Пространство его онейрической реальности, таким образом, стремительно увеличивается, поднимаясь не только в высоту, к небесному своду, но и опускаясь в глубину водного зеркала.

Забегая вперед, стоит упомянуть, что спящего Шпоньку, в отличие от Левко, не укрывает бесконечное пространство небесного свода, но сдавливают стены собственного дома. На стуле сидит его жена с гусиным лицом, а он, как и наяву, не знает, как к ней подойти и что сказать. Жена с гусиным лицом начинает множиться, и Шпонька вдруг ока-

вом сне Чартков видит страшного старика, выходящего из рамы собственного портрета и считающего свертки по тысяче червонных. Один из свертков, случайно откатившийся в сторону, художник хватает и зажимает в руке. На следующий день, после окончательного пробуждения, Чартков в деревянной раме чудесного портрета совершенно случайно находит сверток в тысячу червонцев, выглядевший точь-в-точь как и увиденный им во сне. Кстати, этот сверток вскоре круто меняет его жизнь. Но, несмотря на это, Чартков в ночных событиях никак не может с уверенностью отличить явь от сна.

⁹ Гоголь Н. В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 130.

¹⁰ Там же.

зывается со всех сторон окруженным этими гротескными и отталкивающими существами. Охваченный тоской, он бежит в сад, совсем не похожий на сад из сна Левко: это просто огражденное место, на котором хозяйничают женщины. Ему в этом месте жарко и тесно, ибо со всех сторон его подстерегают многочисленные копии его собственной супруги: жена выглядывает из шляпы, из кармана, из вынутой из уха хлопчатой бумаги. Повсюду господствуют замкнутость и теснота.

Но вернемся к Левко. Интересна и эмоциональная окрашенность его сна, которую сложно описать с точностью. Это во всяком случае не чувство страха, хотя героя несколько раз охватывает «томительное биение сердца»¹¹. Здесь речь идет, скорее, о каком-то типичном для романтизма распыленном томлении (*Sehnsucht*), не направленном на один точно определенный предмет, но распространяющемся во всех направлениях, к полноте бытия, к космосу в его тотальности. «Какую-то сладкую тишину и раздолье ощутил Левко в своем сердце»¹², любуясь ночным пейзажем. Это комплексное и многозначное состояние томления, которым так часто охвачены романтики, очень хорошо определил В. Подорога «как тоску по бесконечному». Согласно его мнению, романтический гений «всегда готов к встрече с бесконечным, как бы оно ни представало перед ним, в виде ли грез, сновидений, кошмаров или чуда»¹³.

В повести о Шпоньке, в отличие от написанной ранее «Майской ночи», сон героя не играет почти никакой роли в решении сюжетных коллизий повествования, но зато возрастает его роль в психологической характеристике образа.

Ко сну как удобному средству проникновения в глубины человеческой души, вплоть до сферы подсознательного, Гоголь прибег еще в повести «Страшная месть», также из второй части «Ве-

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 132.

¹² Там же. С. 130.

¹³ Подорога В. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006. Т. 1. С. 44.

черов...». Разумеется, он при этом не оперировал понятием подсознания в некоем фрейдистском смысле слова, но мысль о том, что душа Катерины знает больше самой Катерины¹⁴, несомненно, звучит отдаленным намеком на будущее учение Фрейда о личности и лавировании ее психической жизни между сознанием и подсознанием. Сны Катерины в некотором смысле вещи: они предсказывают трагическую развязку повести, одновременно раскрывая перед читателем многослойную и комплексную природу человеческой души в ее борьбе с мрачными силами зла.

Не менее интересное проникновение в вихреобразные психические процессы, совершающиеся в человеке глубоко под спудом его бодрствующего сознания, предлагает и описание сна Шпоньки. Но следует подчеркнуть, что сон Шпоньки своей отрывочностью и логической бессвязностью, а также своей кажущейся бессмысленностью намного ближе подлинной природе онейрической реальности, чем фабульно четко структурированный литературный сон парубка Левко. Да и сон Катерины, зачастую уподобляясь осмысленному и целесообразному разговору с отцом-колдуном, довольно далеко отстоит от логическо-семантической путаницы подлинного ночного кошмара, каковым является сон Шпоньки. Судя по всему, Гоголь описывает этот кошмар для того, чтобы понятнее стало субъективное состояние самого сновидца, а не объективная, фабульно-событийная сторона повести, которая, очевидно, для него не представляет более первостепенной важности.

В этом смысле фабульная канва повести явно упрощена, то есть обеднена событиями. Они следуют друг за другом в линейном повествовании, без побочных линий, начиная с детства Шпоньки

¹⁴ Эту мысль высказал муж Катерины пан Данило после того, как украдкой подслушал разговор, который ее душа вела с отцом-колдуном: «Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа» (*Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 198*). О том же говорит и душа Катерины, подтверждая отцу, что, в отличие от самой Катерины, она прекрасно знает, что он убил ее мать: «Бедная Катерина! она многого не знает из того, что знает душа ее» (*Там же. С. 197*).

и кончая достижением им тридцативосьмилетнего возраста, или, говоря условно, вступлением героя в зрелую пору жизни. История обрывается, подойдя к образу глубоко потрясенного Ивана Федоровича, засыпающего под мучительным впечатлением совершенно конкретных matrimониальных проектов своей тетушки Василисы Кашпоровны и видящего во сне ряд устрашающих и абсурдных картин своей собственной брачной жизни.

Толкованием этого сна, как и повести в целом, занималось немало исследователей. Большая часть интерпретаторов анализировала повесть о Шпоньке с психоаналитической точки зрения, проявляя одинаково большой интерес к регрессивной сексуальности как литературного героя, так и его автора¹⁵. И хотя само произведение дает множество поводов для психоаналитического подхода, некоторые познавательные результаты такого подхода звучат гораздо убедительнее, когда относятся не только и не исключительно к биологической сфере сексуальности, а к более широкой сфере социальной жизни. Так, например, инфантильность Ивана Федоровича не следовало бы выводить лишь из регрессии его либидо в «предгенитальную фазу», из его кажущегося инцестуального влечения к тетушке как заместительнице матери, как утверждают фрейдистски настроенные аналитики. Скорее, их необходимо рассматривать как знак отсутствия общей готовности войти в жизнь взрослых. Его «косноязычие», то есть неспособность произнести «длинную и трудную фразу», является следствием не только его сексуальной незаинтересованности в общении с противоположным полом, но и следствием его всеобщей социальной недоразвитости и неспособности включиться в мир «настоящих» мужчин, которые пьют, играют в карты, развлекаются на балах, а в конце, согласно общественным императивам, женятся. Мотивы колокольни и колокола также необязательно должны быть сексуальными символами — скорее, это просто отчетливые картины

¹⁵ Подробнее о психопоэтически ориентированных исследованиях прозы Гоголя см.: *Drubek-Meyer N. Gogol's Psychologik in den «Večera na chutore bliz Dikan'ki» // Wiener Slawistischer Almanach. 1992. Sbd 31. S. 61–98.*

сжатого телесного пространства, в котором движется сновидец, находясь в повествовательной «действительности» — в ловушке, то есть под большим давлением извне.

Вместе с тем нет ни малейшего сомнения в том, что именно регрессивные тенденции в самом широком смысле слова, как подсознательная тяга к вечному детству, вызвали у Ивана Федоровича сопротивление идее женитьбы и панический страх перед женщинами. Регрессивный характер гинофобии, какой можно приписать литературному персонажу и, некоторым образом, и его автору, не обязательно, тем не менее, проистекает только из личного подсознания. Другими словами, боязнь женщин не следует отождествлять только с подсознательной тягой человека к «возврату в материнскую утробу» (*regressio in uteris*). Необходимо принять во внимание и тот факт, что этот страх может быть обусловлен культурой и как таковой наложить отпечаток на ментальность всего общества.

Как убедительно показал Жан Делюмо в своей книге «Страх на Западе (с XIV до XVIII века)», корни мужской боязни женщин гораздо многочисленнее и запутаннее, чем считал Фрейд, сводивший проблему к страху кастрации. Делюмо анализирует ряд исторических и общественных причин, которые привели к тому, что раннее Новое время, обремененное войнами, бунтами, эпидемиями чумы, ожиданием конца света и пришествия Антихриста, дало новое наполнение древнему страху перед «вторым полом»: оно видело в женщине одно из главных орудий сатаны и потому виновницу многих неудач, постигавших людей, от нищеты и болезней до крупных общественных и природных катастроф. При этом сатанизацию женщин и сопровождающие ее гонения на ведьм официальная церковная культура в католических и протестантских странах Западной Европы поддерживала вплоть до XVIII века¹⁶. Но даже если оставить в стороне охоту на ведьм, имевшую в России,

¹⁶ Ср.: Delumeau J. Strah na Zapadu (od XIV do XVIII veka). Novi Sad, 1987. S. 423–539.

кстати, гораздо более мягкие формы, чем на Западе, господствующая культура, которая во всей Европе и после эпохи Средневековья большей частью находилась в руках Церкви, очень часто возвеличивала девство и дискредитировала брак как опасный для мужчин. Вспомним обо всех опасностях брака, перечисленных во второй половине XVII века русским барочным поэтом Симеоном Полоцким. В стихотворении «Женитва» женщина предстает как легкомысленное, пристрастное к земным благам, ревнивое, жестокое и сварливое существо, являясь главным препятствием для мужчины в его духовном и интеллектуальном развитии.

Гоголь мог найти устрашающий образ женщины не только в церковной литературе, но и в устном народном творчестве, прежде всего в сказке. Правда, в повести о Шпоньке влияние фольклора не оставило видимых следов; впрочем, это не означает, что он не действовал «из глубины». Поскольку во время написания своего первого прозаического сборника Гоголь интенсивно занимался изучением и сбором украинского фольклорного наследия (см. его письма к матери 1829 и 1830 гг.), вполне возможно, что в описании неадекватной эмоциональной реакции Шпоньки на идею семейной жизни он подсознательно ориентировался на фольклорный образец невесты. Имеется в виду, прежде всего, тот тип царевны, о котором Пропп пишет следующее: «Те, кто представляют себе царевну сказки только как “душу — красную девицу”, “неоцененную красу”, что “ни в сказке сказать, ни пером написать”, ошибаются. С одной стороны, она, правда, верная невеста, она ждет своего суженого, она отказывает всем, кто домогается ее руки в отсутствие жениха. С другой стороны, она существо коварное, мстительное и злое, она всегда готова убить, утопить, искалечить, обокрасть своего жениха, и главная задача героя, дошедшего или почти дошедшего до ее обладания, — это укротить ее»¹⁷. Неудивительно, что образ столь беспощадно требовательной, враждебно настроенной и опасной для жизни невесты у нормаль-

¹⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 258.

ного мужчины, в отличие от сказочного героя, может вызвать лишь чувство страха и опасности.

Вместе с тем, независимо от того, каковы истоки страха перед женщинами — проецирует ли его автор на своего литературного героя из собственного подсознания или из коллективной культурной памяти — ночной кошмар, описанный в повести о Шпоньке, оказался исключительно значимым для дальнейшего развития не только гоголевской прозы, но и русской литературы в целом. Категория онейрического дала Гоголю возможность сделать любопытное отступление от эмпирической реальности и открыть доступ к некоторым ее измерениям, которые вне рамок сна еще долго оставались бы незамеченными в литературе. Так, в онейрической реальности Шпоньки закон причинности оказывается недейственным, вследствие чего реальность неизбежно кажется бессмысленной и хаотичной. Неизвестно, например, почему за сновидцем гонятся или почему происходит его превращение в колокол, а его тетушки — в колокольню. Невероятно также, что никто во сне этому не удивляется. Кажущаяся причинно-следственная связь существует только между тем фактом, что Шпонька уже женатый человек, и его прыганием на одной ноге («Да, ты должен прыгать, потому что ты теперь уже женатый человек»¹⁸), или же втаскиванием его на колокольню и превращением в колокол («Это я, жена твоя, тащу тебя, потому что ты колокол»¹⁹). Однако здесь очевидно речь идет о псевдопричинности, делающей онейрическую реальность еще более непонятной и абсурдной по сравнению с эмпирической²⁰. С точки зрения повседневной

¹⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 239.

¹⁹ Там же.

²⁰ Гоголь в своей более зрелой прозе начал применять логику сна и к описаниям обычной эмпирической реальности, что привело к видимому ослаблению такого чувства действительности, какое ожидается от настоящего реалиста. Как известно, первый вариант повести «Нос» Гоголь задумал как страшный сон майора Ковалева, в котором тот по непонятным причинам остается без носа. В более поздних вариантах из сюжета была устранена его психологическая мо-

логики и бодрствующего состояния картина мира во сне Шпоньки распадается на ряд разрозненных и несвязанных частей, постоянно пронизываемых лишь непроходящим чувством страха, которое испытывает сновидец. Тоскливые и спутанные мысли, охватывающие Шпоньку перед сном, проникают и в его сновидения, существенно влияя на особенности его онейрической картины мира — алогичной, абсурдной и порой смешной, а порой и в какой-то мере трагической. И если бы каким-нибудь образом странная картина мира в конце истории о Шпоньке и его тетушке не была мотивирована сном героя, можно было бы сказать, что Гоголь уже в начале тридцатых годов XIX века намечает, почти на столетие раньше, поэтику абсурда и сюрреализма²¹. В связи с этим, пожалуй, стоит еще раз вспомнить расхожую мысль о том, что произведения столь великого писателя, как Гоголь, трудно охватить каким-либо одним стилистически-периодизационным определением, будь то романтизм, реализм, модернизм или что-либо иное.

тивация сном. «Но композиционный прием отрывочной склейки кусков сохранен и даже острее подчеркнут», — указывает В. В. Виноградов (*Виноградов В. В. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. М., 1976. С. 24*).

²¹ Согласно мнению С. Карлинского, сон Шпоньки по-настоящему сюрреалистичен (*Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, Massachusetts; London, 1976. P. 47*). Дело в том, что предметный мир сновидения Шпоньки состоит из фрагментов обычной эмпирической реальности, однако эти фрагменты поставлены в столь необычные и противоречивые отношения, что посредством их свободных ассоциативных соединений возникают сверхреалистичные, абсурдные и на первый взгляд бессмысленные картины, которые тем не менее призваны открыть подлинный смысл жизненных явлений.

А. А. Карпов
(Санкт-Петербург)

«АФНАСИЙ И ПУЛЬХЕРИЯ» — ПОВЕСТЬ О ЛЮБВИ И СМЕРТИ

Внимание исследователей, обращающихся к проблеме интертекстуальных связей «Старосветских помещиков», привлекает сегодня, в первую очередь, один очевидный претекст повести — овидиевская история о Филемоне и Бавкиде и ее позднейшие вариации. Между тем еще Г. А. Гуковский отметил прочную связь сочинения Гоголя с другой литературной традицией — обширным массивом произведений, объединенных «старинным мотивом» «“любви после смерти”, любви, которая “сильна, как смерть”»¹. К сожалению, ученый не конкретизировал свои наблюдения². В дальнейшем же они практически не получили развития³, хотя и уточнение

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 81.

² Он назвал (в связи с мотивом «таинственного зова») лишь два произведения В. А. Жуковского — «Голос с того света» и «Эолову арфу» (Там же. С. 83).

³ Отдельные точки соприкосновения «Старосветских помещиков» с «Аделью» М. П. Погодина и «Блаженством безумия» Н. А. Полевого отмечены М. Я. Вайскопфом в кн. «Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст» ([М.], 1993. С. 267–272) и С. А. Гончаровым в кн. «Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте» (СПб., 1997. С. 41–42). При этом Вайскопф полагает, что все три произведения «ориентируются <...> на огромную предромантическую и романтическую тему загробного жениха и невесты, на линию “Леноры”» (с. 269). Однако если у Погодина и Полевого речь идет о *небесном* соединении любящих, их вечном *духовном* союзе (ср. сюжет «Эоловой арфы»), то в «Леноре» — об их соединении в *могиле*, вечной *смерти*, физическом разру-

такого рода контекста, и рассмотрение в нем повести весьма важны для ее истолкования. В самом деле, если восприятие «Старосветских помещиков» непосредственно на «овидиевском» или даже на более широком «идиллическом» фоне подсказывает их интерпретацию как картины патриархальной гармонии «золотого века» (И. А. Есаулов), истории разрушения идиллического мира (Е. Е. Дмитриева), «реализованной» идиллии (В. Кошмаль), «псевдоидиллии» (В. Тирген) и т. д., то включение повести в ряд произведений о любви за гробом актуализирует другой, не менее значительный смысловой план.

На протяжении первой трети XIX века в русской литературе появляется особая группа сюжетных произведений, связанных темой любви после смерти. К их числу можно отнести «Марьину рощу» (1809) В. А. Жуковского, его же баллады «Эолова арфа» и «Эльвина и Эдвин» (обе 1814), повести «Изидор и Аня» (ок. 1818, опубл. 1828) Антония Погорельского, «Адель» (1830, опубл. 1831) М. П. Погодина, «Брак по смерти (Истинное происшествие 1830 года)» (1830, опубл. 1831) Е. В. Аладьина, «Блаженство безумия» (1832, опубл. 1833) Н. А. Полевого, «Любовь и смерть. *Ночное мечтание*» (опубл. 1834) О. И. Сенковского.

Перечисленные произведения чрезвычайно тесно связаны между собой. Более или менее регулярно повторяющиеся элементы, многочисленные переклички между ними позволяют говорить о постепенном формировании определенной модели сочинений на данную тему⁴.

Речь прежде всего идет о наличии типической сюжетной схемы, допускающей лишь ограниченные вариации. Перед нами молодые герои, щедро одаренные красотой и высокими душевными качествами, талантливые, эстетически восприимчивые, часто непосредственно являющиеся людьми искусства (певцы Усад и Арминий

шении. Перед нами две противостоящие друг другу трактовки темы. Их любопытное сочетание обнаруживается лишь в повести О. И. Сенковского «Любовь и смерть. *Ночное мечтание*».

⁴ Парадигматический характер при этом получает творчество Жуковского.

у Жуковского, писатель и ученый Дмитрий у Погодина, писатель и переводчик Лидин у Аладьина, певица Адельгейда у Полевого, писатель у Сенковского). Уникальные свойства центральных персонажей резко отделяют их от «толпы» — низкого, а порой и враждебного окружения.

Основные звенья сводного сюжета таковы: 1) взаимная любовь героев, их мечты о браке, земном союзе, встречающие разного рода препятствия; 2) вынужденная разлука, не ослабляющая силу чувств; 3) болезнь и смерть одного из любящих (как правило, героини), тяжело переживаемые вторым персонажем; 4) его горькое одиночество; 5) мистический контакт с умершей возлюбленной (в балладах Жуковского — возлюбленным): явление призрака или таинственный зов⁵ (обычное время этого контакта — ночь, но уже в «Адели», «Блаженстве безумия» и «Любви и смерти» — солнечный день, на чем в двух последних повестях делается особый акцент); 6) смерть второго персонажа, нередко на могиле или у гроба усопшей (воссоединение любящих). Иногда текст завершается упоминанием о том, что прах обоих героев покоится рядом.

Обращение к общей теме, сходство сюжетов вызывают к жизни комплекс сопутствующих мотивов, также обладающий высокой степенью устойчивости. Так, во всех без исключения произведениях, относящихся к выделенной традиции, раскрывается метафизическое значение любви, выражается идея единственности и неповторимости этого чувства, исконной предназначенности героев друг для друга. С течением времени закрепляется и характерный мотив андрогина, понимание любви как обретения полноты существования: «Гордый юноша! Ты думал, что тебе *довольно себя*, — и горько узнать тебе, что ты только *половина*; но утешься — ты можешь стать бесчисленностью»⁶.

⁵ Первостепенное значение для разработки этого мотива имеет опыт русской и западноевропейской лирики.

⁶ *Погодин М. П. Адель* // Погодин М. П. Повести. Драма. М., 1984. С. 276 (здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой. — А. К.). Сход-

В «Марьиной роще», «Блаженстве безумия», «Адели» внятно звучит важнейшая для романтизма идея невыразимости «бесконечного» переживания: «...могу ли я выразить свое чувство! На каком человеческом языке достанет слов для него? — восклицает герой Погодина. — Я его унижу. <...> Нет, я не поверю его нашим словам. Ах, дайте, дайте мне другую, не земную азбуку»⁷.

Во многих текстах присутствует предмет, являющийся символом союза героев, их неразрывной духовной связи. В «Марьиной роще» это букетик ландышей, перевязанный прядью волос Марии. В балладе Жуковского — арфа Армения, в которую после смерти певца переходит его душа. В «Изидоре и Анюте» — кинжал, символ верности героини и орудие ее самоубийства. В «Любви и смерти» — книга со следами слез Зенеиды и кольцо, которым она перед смертью обручилась с возлюбленным. Кольцо любимой хранит персонаж тематически близкой выделенным произведениям повести В. И. Карлгофа «София» (1830) и т.д.

В «Адели» и одновременно с ней написанном «Браке по смерти», в «Блаженстве безумия» Полевого фиксируется парадоксальная бесчувственность первой реакции героя на кончину возлюбленной, вскоре сменяющаяся бурными переживаниями: «слезы, верный друг страдальцев, не облегчают моего сердца; как автомат, я следую за гробом Полины!..» — пишет в своем дневнике аладьинский Лидин⁸.

ные признания можно найти в произведениях Аладьина и Сенковского; в «Блаженстве безумия» мистико-платоническая идея андрогина становится ведущей.

⁷ Погодин М. П. Адель. С. 271.

⁸ Аладьин Е. В. Брак по смерти. Истинное происшествие // Аладьин Е. Повести. СПб., 1833. Ч. 2. С. 171. М. Я. Вайскопф видит ближайший источник этого мотива в повести Н. М. Карамзина «Евгений и Юлия» (Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 272). Однако нельзя исключить и влияния «Адольфа» Б. Констан. Ср.: «Убеждение в ее смерти не проникло еще в мою душу. Глаза мои созерцали с тупым удивлением сие тело неодушевленное. <...> Шум, раздававшийся кругом, вывел меня из оцепенения, в которое я был погружен <...> тогда только ощутил я скорбь раздирающую и весь ужас прощания безвозвратного» (Адольф. Роман Бенжамен-Констана / Пер. с фр. П. А. Вяземского. СПб., 1831. С. 208–209).

С течением времени внутри выделенной традиции вырабатывается и особая форма повествования. Оно доверяется свидетелю произошедшего, близкому героям по духу, способному понять их чувства, но не имеющему собственного опыта подобных уникальных переживаний. При этом активно используются записки и письма центрального персонажа, придающие тексту дополнительную достоверность и эмоциональность.

Нет необходимости доказывать вероятность знакомства Гоголя со всеми перечисленными произведениями⁹. Вопрос заключается в том, *как* отразились в «Старосветских помещиках» связанные с ними литературные впечатления автора, в каких именно отношении к этой традиции находится гоголевская повесть.

Кажется очевидным, что в «Старосветских помещиках» писатель весьма точно воспроизводит и общую сюжетную схему произведений о любви за гробом, и основной репертуар их мотивов. В самом деле, гоголевское повествование движется от изображения гармоничной эпохи жизни двух любящих, описания их взаимной привязанности к рассказу об угасании героини и связанных с этим переживаниях ее супруга, о его горьком одиночестве, посмертном соединении с ушедшей и упокоении «близ могилы Пульхерии Ивановны» (II, 37). В «Старосветских помещиках» мы находим знакомые мотивы внешнего бесчувствия убитого горем героя, предмета, хранящего память об ушедшей и т. д.

Однако не менее очевидно и преобразование сложившейся структуры. Оно заключается в последовательной прозаизации всех ее

⁹ Оговорки требует лишь наиболее поздняя в этом ряду повесть Сенковского. Однако время ее выхода в свет (Библиотека для чтения. 1834. Т. 2; цензурное разрешение 31 января 1834 г.) позволяет предположить, что и с ней Гоголь мог познакомиться еще в процессе работы над своим произведением (по мнению В. В. Гиппиуса, «Старосветские помещики» были написаны в самом конце 1833 — начале 1834 г. (см.: II, 684)). В любом случае важно отметить, что писатель ориентируется не столько на отдельные тексты предшественников, сколько на выделенную традицию в целом.

основных элементов, их порой утрированном приземлении. Действие истории о двух любящих сердцах, о двух разлученных половинах единого существа погружается в повседневный быт, внешние очертания знакомого сюжета трансформируются почти до неузнаваемости.

Первое из принципиальных отклонений от исходной модели заключается в том, что, в отличие от предшественников, в произведениях которых почти постоянно звучит тема брака как желанного *будущего*, Гоголь рассказывает историю разлученных смертью *супругов*. «Любовь до брака», по словам писателя, «прекрасна, пламенна, томительна», но мгновенна, «не полна»: «тот только показал один порыв, одну попытку к любви, кто любил до брака», любовь же «после брака» *«спокойна»* и *«проста*, как голубица, то есть выражается просто, без всяких определительных и живописных прилагательных» (X, 227, 252). Она подобна произведению великого живописца, пристально всматриваясь в которое, «изумляешься» чертам, прежде казавшимися «совершенно незаметными и обыкновенными» (X, 227).

Заключенное в процитированных письмах к А. С. Данилевскому (от 30 марта и 20 декабря 1832 г.) сопоставление «поэтической» и «прозаической» сторон любви можно рассматривать как зерно замысла будущей повести и основу содержащейся в ней новой трактовки темы. Оно напоминает контраст эффектной, но мимолетной страсти молодого героя вставной новеллы «Старосветских помещиков» и прочной «привычки» Афанасия Ивановича¹⁰. Выбор в качестве предмета изображения иной фазы развития чувства, предложенное истолкование супружеских отношений имеют далеко идущие последствия.

В традиционных ролях появляются неожиданные действующие лица. Пылких молодых влюбленных сменяет чета пожилых провинциалов. Вместо эффектных портретов нам предлагается описание

¹⁰ Ср.: *Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 87–88.*

по-особому привлекательной старости¹¹. Способность к творчеству, о которой постоянно идет речь в связи с персонажами Жуковского, Погодина, Аладьина и др., оборачивается однообразными и примитивными шутками Товстогуба. Совместное чтение, музицирование, рассуждения о смысле бытия¹² заменены приготовлением и поглощением пищи. Героями своей повести о любви и смерти Гоголь делает тех самых обывателей, которые противостояли исключительным персонажам его предшественников и третировались ими¹³. Конечно, «буколическая жизнь» Товстогубов полна добродушия, особого обаяния. И все же она не случайно получает определение «низменная» (II, 14). Тем неожиданнее оказывается тот ракурс, в котором писателем увидены его Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна.

Начинающиеся как травестированная история о новых Филемоне и Бавкиде¹⁴, «Старосветские помещики» затем далеко отходят от овидиевской основы. Гоголевским супругам не удастся осуществить то, к чему так стремились персонажи римского автора: «Час пусть один унесет нас обоих, чтоб мне не увидеть, / Как сожигают жену, и не быть похороненным ею»¹⁵. С появлением темы смерти повество-

¹¹ «Легкие морщины на их лицах были расположены с такою приятностию, что художник верно бы украл их. По ним можно было, казалось, читать всю жизнь их, ясную, спокойную жизнь» (II, 15).

¹² «Говорить о минутном вздоре <...> я не могу, не хочу с нею <...>. Пусть беседует об этом толпа. — Нет, мы должны говорить только о Боге, душе, добродетели, поэзии, истории» (Погодин М. П. Адель. С. 269).

¹³ «Выражение Антиоха сделалось колким, насмешливым, когда он описывал мне *грубую безжизненную жизнь деревенского быта*: помещиков, переходящих от овина к висту, помещиц, занятых то ездою в гости, то сватаньем дочерей» (Полевой Н. А. Блаженство безумия // Полевой Н. А. Избр. соч. и письма. Л., 1986. С. 99).

¹⁴ Ср.: «Это настоящая ирои-комическая поэма еды, поглощения пищи» (Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 161), «кулинарная идиллия» (Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 271).

¹⁵ Публий Овидий Назон. Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского. М., 1977. С. 213.

вание приобретает сюжетный характер¹⁶. Идиллически статичный и замкнутый мир приводится в движение, вступает в соприкосновение с областью потустороннего, трансцендентного. Герои переходят из комического плана в трагический, рисуются в несчастье и страданиях, изображение которых, впрочем, остается столь же прозаизированным, как и картина счастливой поры их жизни.

На двойственный характер создаваемых образов указывают уже сами имена персонажей, безусловно, имеющие концептуальный характер. С одной стороны, они актуализируют мистический, поэтический план повести, с другой — подчеркивают приземленность, комичность ее центральных фигур.

Известно, что первоначально писатель намеревался назвать свою героиню Настасией¹⁷. В этом случае уже сами антропонимы — Афанасий (бессмертный) и Анастасия (воскресшая) указывали бы на тему вечной любви и связанный с ней литературный сюжет. Основную тему «Старосветских помещиков» как истории об утраченной возлюбленной и о чувстве, которое оказывается сильнее смерти, фокусирует в себе и окончательное сочетание имен¹⁸.

Однако поэтические, идеализирующие имена супругов сочетаются с резко диссонирующей с ними фамилией — Товстогубы, подчеркивающей уже другую, «низменную» составляющую их природы, непосредственно наводящей на образы поедания пищи. Таким образом, высокое и приземленное неразрывно связываются уже в самих прозваниях персонажей¹⁹.

¹⁶ Ср.: *Луковский Г. А.* Реализм Гоголя. С. 83.

¹⁷ См. варианты повести (II, 459).

¹⁸ Стоит подчеркнуть органичность имени Пульхерия (прекрасная) для выделенной традиции. Ср.: Анюту Погорельского (Анна — грация, миловидность), Полину Аладьина (Апполинария — относящаяся к Аполлону), Адель (благородная) Погодина.

¹⁹ Ср.: «Афанасий» и «Пульхерия» — звучные греческие имена, по классическому звучанию как бы двойники «Филемона и Бавкиды». Значение этих имен <...>, гротескно сочетаясь с «низким» смыслом украинской фамилии, отражает глубину

Понятно, что для экспозиции с ее центральной темой еды наиболее важна фамилия героев, сюжетная же часть актуализирует уже значение их имен, и все же сложное единство противоречивых качеств, «духа» и «вещества» сохраняется на всем протяжении текста. От читателя требуется усилие, чтобы за «корою земности» различить проявления глубокого чувства, чтобы в Товстогубе увидеть Афанасия, в Товстогубихе — Пульхерию.

Отмеченной двойственностью, неразделимостью «прозаическое» и «поэтического» целиком определяется гоголевская трактовка всех традиционных для произведений о любви за гробом мотивов и сюжетных ситуаций.

Если в сочинениях предшественников Гоголя ранняя смерть героини воспринимается как свидетельство несовершенства мира, то в глазах Пульхерии Ивановны ее близкая кончина предстает естественным, почти будничным событием: «Вы однако ж не горюйте за мною: я уже старуха, и довольно пожила» (II, 31). Впрочем, эти рассуждения не утешают Афанасия Ивановича, переживающего угасание и уход супруги с неменьшим драматизмом, чем персонажи прежних произведений о любви и смерти.

Одним из постоянных для выделенной традиции мотивов становится мистическое предчувствие грядущей встречи любящих за пределами земного мира. В «Старосветских помещиках» эта надежда превращается в уверенность, вновь выражаясь в прозаизированной форме: «...да и вы уже стары, мы скоро увидимся на том свете» (II, 31).

В романтической литературе широко распространен и мотив «невидимой тени», незримого присутствия усопшего в мире живых:

Спокойся, друг милый, и в самой разлуке
Я буду хранитель невидимый твой.²⁰

созданных Гоголем образов» (Николаев О. Р. К истолкованию одной детали «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя // Русская литература. 1988. № 1. С. 180).

²⁰ Жуковский В. А. К Нине. Послание // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 132.

Наставления уходящей Пульхерии Ивановны, полные того же ощущения неразрывной связи живых и мертвых, могут быть восприняты как своеобразная парафраза приведенных строк: «Смотри мне, Явдоха, <...> когда я умру, чтобы ты глядела за паном, чтобы берегла его <...>. Гляди, чтобы на кухне готовилось то, что он любит. Чтобы белье и платье ты ему подавала всегда чистое <...>. Не своди с него глаз, Явдоха, я буду молиться за тебя на том свете, и Бог наградит тебя. <...> Когда же не будешь за ним присматривать <...>. Я сама буду просить Бога, чтобы не давал тебе благополучной кончины» (II, 31–32).

В контексте производимых преобразований обращает на себя внимание описание первой — простодушной и трогательно-комичной — *приземленной* реакции Афанасия Ивановича на «таинственный зов» умершей супруги: «Он вдруг услышал, что позади его произнес кто-то довольно явственным голосом: Афанасий Иванович! Он оборотился, но никого совершенно не было, посмотрел во все стороны, *заглянул в кусты* — нигде никого» (II, 37).

Сложным образом представлена в «Старосветских помещиках» важнейшая для романтической трактовки любви мистико-платоническая мифологема андрогина — человека в его цельности. Не раз отмечалось, что нераздельность Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны подчеркнута их общим отчеством. В контексте романтической темы андрогина особое значение приобретает и «платонизм» отношений супругов («Они никогда не имели детей» — II, 15), и само несходство их характеров: шутливость Афанасия Ивановича — серьезность его подруги, «игривость» его ума — ее простодушие, безразличие героя к повседневным заботам — хозяйственность героини. Дополняя друг друга, они лишь вместе составляют гармоничное единство. Подсказанное ультраромантическим «Блаженством безумия» Н. А. Полевого сравнение овдовевшего Афанасия Ивановича с безногим инвалидом²¹ обнаруживает ущербность его одинокого существования.

²¹ См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С. 267; *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 41–42.

Впрочем, эти текстуально близкие сопоставления находятся у обоих авторов в разных контекстах и по своему смыслу, скорее, противостоят друг другу: Антиох Полевого рассматривает земной союз любящих как профанацию их чувства, Гоголь же рассказывает именно о супружестве своих героев. Согласно романтической трактовке, духовное единство любящих имеет небесное происхождение, их земная встреча представляет собой лишь воссоединение половин некогда расчлененного существа. В «Старосветских помещиках» истоки и природа этого единства абсолютно земные: оно сформировано многолетней «нераздельностью» Афанасия Ивановича «с подругою, сопровождавшей его всю жизнь» (II, 35). Таким образом, гоголевское сравнение оказывается переориентировано на евангельскую метафору общей супружеской плоти (Мф, 19 : 5–6) и представляет собой ее непосредственную реализацию²².

Полемичной по отношению к традиции выглядит и гоголевская трактовка принципиальной для романтиков идеи «невыразимости» глубоких переживаний. С одной стороны, в повести отчетливо обнаруживается несовпадение чувств героев с теми словесными формами, в которые они облакаются. С другой же, именно этим неадекватным высказываниям автор и приписывает способность выразить «неизъяснимые» состояния. Решающую роль при этом играют комментарии повествователя, раскрывающие внутреннее содержание максимально приземленных, порой примитивных фраз персонажей. В результате обыденная речь героев в ключевых фрагментах произведения парадоксально предстает своеобразным эквивалентом того «не земного» языка, о котором мечтают романтики. В диалоге о продавленном стуле повествователю видится проявление «взаимной любви» (II, 15) и уважения супругов. Неловкая шутка о декохте и персиковой, неуместный вопрос или косноязычная реплика героя оказываются способны выявить его смятение, сочувствие, тоску, не-

²² Этот евангельский образ в связи со «Старосветскими помещиками» упомянут и в работе С. А. Гончарова (с. 41).

возможность смириться с потерей: «Афанасий Иванович весь превратился во внимательность и не отходил от ее постели. “Может быть, вы чего-нибудь бы покушали, Пульхерия Ивановна?” говорит он, с беспокойством смотря в глаза ей» (II, 32); «Он поднял глаза свои, посмотрел смутно и сказал: “Так вот это вы уже и погребли ее! зачем?!..” Он остановился и не докончил своей речи» (II, 33)²³.

Не находя адекватного выражения, любовь и печаль героя проявляют себя, как бы минуя буквальный смысл произнесенных фраз²⁴. Перед нами не индивидуальная неспособность, а принципиальная невозможность непосредственно высказать «все то, что сердцу ясно, / А выраженью неподвластно»²⁵.

Показательно, что с той же проблемой неизъяснимого сталкивается и сам повествователь «Старосветских помещиков». Не в состоянии точно сформулировать собственные ощущения, он в сложных случаях прибегает к бытовому сравнению, апеллирует к жизненному и эмоциональному опыту читателя: «...я ощутил в себе те *странные* чувства, которые одолевают нами, когда мы вступаем первый раз в жилище вдовца, которого прежде знали нераздельным с подругою <...>. Чувства эти бывают *похожи* тогда, когда видим перед собою того человека, которого всегда знали здоровым, без ноги» (II, 35)²⁶.

²³ Несколько важнейших фрагментов «Старосветских помещиков» тонко анализирует под этим углом зрения Г. А. Гуковский (см.: *Гуковский Г. А. Реализм Гоголя*. С. 84–87). См. также близкие по смыслу наблюдения Ю. В. Манна над сложным соотношением в повести образов, выражающих «низшие» и «высшие» человеческие движения (см.: *Манн Ю. Поэтика Гоголя*. С. 37, 166–168).

²⁴ Ср. в письме Гоголя к Данилевскому от 20 декабря 1832 г.: «Сильная продолжительная любовь <...> выражается просто, <...> она не выражает, но видно, что *хочет* выразить, чего, однако ж, *нельзя* выразить, и этим говорит сильнее всех пламенных красноречивых тирад» (X, 252).

²⁵ *Жуковский В. А.* Василию Алексеевичу Перовскому // *Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем*. Т. 2. С. 146.

²⁶ Ср. также: «Вам, без сомнения, когда-нибудь случалось слышать голос, называющий вас по имени» (II, 37).

Под влиянием трагической утраты герои произведений о любви за гробом теряют интерес к опустевшему миру, в их поведении появляются черты автоматизма. Как и другие романтические персонажи, они переживают процесс отчуждения. Не является в этом смысле исключением и Афанасий Иванович. Но вновь, при общности переживаний, роднящих его с героями предшественников Гоголя, формы, в которых проявляются эти переживания, оказываются абсолютно неожиданны.

Один из самых выразительных и эффектных образов отчуждения предложил некогда Пушкин в своем «Бахчисарайском фонтане». Потерявший Марию хан Гирей возвращается к прежнему образу жизни, что специально и многократно подчеркивается автором. Однако в новом своем состоянии он больше не находит удовлетворения в обычных занятиях, выпадает из привычной обстановки, полностью поглощенный мыслями о возлюбленной. Всё, как прежде, — другим стал герой:

*Дворец угрюмый опустел;
Его Гирей опять оставил;
С толпой татар в чужой предел
Он злой набег опять направил;
Он снова в бурях боевых
Несется мрачный, кровожадный:
Но в сердце хана чувств иных
Таится пламень безотрадный.
Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю, и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет, будто полный страха,
И что-то шепчет, и порой
Горючи слезы льет рекой.²⁷*

²⁷ Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан // Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 4. С. 168.

Этой же логике построения точно следует и Гоголь в одном из наиболее драматичных эпизодов повести. Спустя пять лет рассказчик возвращается в дом Товстогубов и застаёт хозяина за обычными для него занятиями, но полностью отрешенным от происходящего: «Когда мы сели за стол, девка завязала Афанасия Ивановича салфеткою, и очень хорошо сделала, потому что без того он бы весь халат свой запачкал соусом. Я старался его чем-нибудь занять <...>, он слушал с тою же улыбкою, но по временам взгляд его был совершенно бесчувствен, и мысли в нем не разбродились, но исчезали. Часто поднимал он ложку с кашею, вместо того, чтобы подносить ко рту, подносил к носу, вилку свою, вместо того, чтобы вонзить в кусок цыпленка, он тыкал в графин, и тогда девка, взявши его за руку, наводила на цыпленка. <...> “Вот это то кушанье”, сказал Афанасий Иванович, когда подали нам *мнишки* со сметаною, “это то кушанье”, продолжал он, и я заметил, что голос его начал дрожать и слеза готовилась выглянуть из его свинцовых глаз <...>. “Это то кушанье, которое по... по... покой... покойни...” и вдруг брызнул слезами. Рука его упала на тарелку, тарелка опрокинулась, полетела и разбилась, соус залил его всего; он сидел бесчувственно, бесчувственно держал ложку, и слезы, как ручей, как немолчно точущий фонтан, лились, лились ливнем на застилавшую его салфетку» (II, 35–36; курсив автора)²⁸.

Очевидны как параллелизм, так и контрастность этих двух фрагментов. Логика рассказа, структура сцены, описание поведения героя воспроизводятся Гоголем весьма точно, но пушкинские образы битвы сменяются обычными для его повести образами застолья, еды. Сабле Гирея соответствуют вилка и ложка, которыми так неловко пользуется Афанасий Иванович.

Думается, в «Старосветских помещиках», как и в некоторых других произведениях той же эпохи, Гоголь идет по пути не отрицания,

²⁸ Не подсказано ли это сравнение пушкинским образом *фонтана слез*: «Журчит во мраморе вода / И каплет холодными слезами, / Не умолкая никогда» (Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан. С. 169)?

но трансформации романтизма, распространения его принципов, его мировидения на новые области жизни — по пути своего рода романтической экспансии, в реальной творческой практике приводящей, разумеется, к сложным результатам. Базовые для романтизма проблемы и сюжеты связываются с кругом прежде третируемых явлений. Погружаясь в повседневность, обращаясь к заурядным персонажам и событиям, автор повести фактически травестирует знакомый сюжет, но одновременно и обнаруживает его универсальный характер, прочную укорененность романтической темы бессмертной любви в самой действительности.

В. Я. Звизняцковский

(Киев, Украина)

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯДРО «МИРГОРОДА» В СВЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-МИФОЛОГИЧЕСКИХ УСТАНОВОК XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА И ДОКУМЕНТИРОВАННОЙ ИСТОРИИ УКРАИНЫ

Статья 2. Исторические реалии в «Вие»¹

Вопрос об историзме Гоголя поднимался многократно и ставился вновь и вновь в связи с двухсотлетним юбилеем и новыми попытками положить некую «национально-историческую идею» в основу как российской, так и украинской государственности нового века. Конечно, трудно в нашу эпоху войти в тот спокойный академический тон, в каком призывал решать (да в целом и решил) «вопрос о Гоголе-историке» В. В. Гиппиус². Но можно хотя бы попытаться из-

¹ Статья 1 «Тарас Бульба» и «История русов» опубликована в сб.: Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 2009. Вып. 2. С. 289–307.

² «По существу вопрос о Гоголе-историке не решается ни в сторону “хлестаковства” Гоголя, ни в сторону придания ему качеств <...> историка-специалиста. Несомненны длительные исторические интересы Гоголя и его достаточно высокая квалификация как преподавателя средней школы: университетское преподавание и тем более замыслы сколько-нибудь самостоятельных научных работ по истории — оказались для него непосильными» (*Гиппиус* В. «Происшествия на Севере» и «Отрывки по истории Рима» // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования: В 2 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 26).

менить сам контекст и ракурс его изучения в пользу именно историчности. И прежде всего — осмыслить ту жанровую традицию, которой следовал Гоголь как художник-историк, ту идеологическую тенденцию, которую он развивал, углубляясь как в подлинные события истории Украины, так и в ту материю, которую американский исследователь Джордж (Григорий) Грабович удачно назвал «мифом Украины»³.

1

«Миргород» — книга об украинской провинции в ее прошлом и настоящем. А в тексте о провинции обязательно должна каким-то образом присутствовать столица. Но столица Украины — не Петербург, у нее всегда была своя столица — Киев, куда Гоголь стремился и не попал. Именно в период увлечения идеей переезда в Киев — и, как я показываю в первой статье об «историческом ядре» «Миргорода», не без влияния этого увлечения, — он и написал «Миргород». «Тарас Бульба» и «Вий» — повести, где присутствие Киева-столицы не только сюжетно, но идеологически важно.

Место Киева в «Вие» окончательно определяется только при печатании второй части тиража второй книжки «Миргорода», где в результате известной стычки с цензором, к «Вию», впрочем, отношения не имеющей, появились новые страницы 95 и 96 (лист с оборотом). На этих новых страницах Гоголь впервые решил поведать нам о том, что же было после того, как слухи о странной гибели Хомы «дошли до Киева».

Кроме того, в сброшюрованные экземпляры второй части тиража был вставлен новый лист вместо вырезанного старого. Это с. 29–30, причем между с. 28 и 29 четко виден край аккуратно отрезанного листа⁴. Именно на этих новых страницах введено добавление о том,

³ См.: *Грабович Г.* Гоголь і міф України // *Сучасність*. 1994. № 10. С. 130–160.

⁴ Так это выглядит, например, в экземпляре из коллекции киевского литературоведа П. Н. Попова (№ 147), ныне хранящемся в отделе старопечатных книг Библиотеки им. В. И. Вернадского Национальной Академии наук Украин-

что у старухи, оказавшейся «вовсе не старухой», «какая-то приятная и вместе неприятная мина показалась на губах» (30); этот текст должен был корреспондировать с «той же самой миной» на лице мертвой панночки. Но добавление повлекло за собой сокращение (впрочем, незначительное) в описании киевской бурсы.

Итак, киевская рамка повести окончательно составила во втором тираже первого издания. Какой же образ Киева вынес читатель из этой окончательной, собственно гоголевской редакции?⁵ Насколько он исторически точен?

Последний вопрос, впрочем, будет лишен смысла, если мы не определим времени действия, к которому хотел бы отнести свою повесть сам автор, не оговорим некие, хотя бы условные, исторические рамки повести. Ведь, в отличие от «Тараса Бульбы», здесь нет даже приблизительной датировки, не упомянуты имена исторически реальных лиц. Однако это не означает, что времени действия не знают точно сам автор и его первые читатели, ведь время это, как мы сейчас увидим, — время молодости дедушек и бабушек современной Гоголю молодежи. И эти дедушки и бабушки, доживи они до глубокой старости, могли бы жить и в 1835 году, — а уж предания их молодости и вовсе на слуху у детей и внуков. В том числе у самого Гоголя, чей дед примерно в то же время, что и Хома Брут, учился в том же учебном заведении, что и главный герой «Вия».

ны: *Гоголь Н.* Миргород. СПб., 1835. Ч. 2. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁵ Редакцию второго тома прижизненного собрания сочинений, включающего в себя «Миргород», ко всем повестям которого, кроме вновь переделанного «Тараса Бульбы», автор совершенно охладел, вряд ли можно считать вполне авторской. «При корректуре второго тома прошу тебя действовать как можно самоуправней и полновластней: <...> поправь везде с такую же свободою, как ты переправляешь тетради своих учеников», — просит Гоголь 27/15 июля 1842 г. Н. Я. Прокоповича, а тот ему отвечает: «...за корректурную исправность, кажется, могу ручаться и даже похвастаться ею: я набил уже руку в этом деле и читаю две корректуры сам, а после меня прочитывает еще и Белинский» (Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 102, 108).

Более близким к современности Гоголя время действия «Вия» не может быть вот почему. Одним из главных героев повести является сотник. Эту должность, как и весь козацкий строй Украины, Екатерина II упразднила в 1784 году. Стало быть, действие повести происходит *не позднее 1784 года*. Если время «Тараса Бульбы» относится к сорокалетию расцвета украинского козачества в конце XVI – первой половине XVII века (от Брестской унии до восстания Острияницы), то время «Вия» — к сорокалетию его медленной, но неуклонной агонии.

Почему именно сорока годами я определяю исторические рамки «Вия»? Потому что в самом начале повести помянут «богослов ростом мало чем пониже Киевской колокольни» (12). В городе, где десятки, а то и сотни колоколен, «Киевской колокольней», что называется, с большой буквы можно было именовать лишь одну. Это символ нашего города, далеко видный при подъезде к нему еще из-за Днепра, — большая колокольня Киево-Печерской лавры высотой 96,5 м, которая была сооружена в 1731–1744 годах по проекту И. Шеделя и на протяжении не только всей второй половины XVIII, но и всей первой половины XIX века была самым высоким зданием в Киеве. Таким образом, действие повести происходит не ранее 1744 года, когда и явилась возможность сравнить рост вышеупомянутого бурсака с высотой новой колокольни. Разумеется, сравнивает его с киевской колокольней автор, а не современник бурсака. В авторской речи вполне возможно сравнение с колокольней, выстроенной уже после того времени, к которому отнесены события повести. Кроме того, нельзя исключить возможность анахронизма. В «Борисе Годунове», например, упоминается шестиярусная колокольня Новодевичьего монастыря, построенная лишь в 1689–1690 годах. Таким образом, «нижняя рамка» времени действия выглядит не слишком убедительно — но другой в тексте нет, спасибо Гоголю хотя бы за «Киевскую колокольню»!

Вообще Киев «Вия» — город шумный, звонкий, колокольный. «Как только ударял в Киеве по утру довольно звонкий Семинарский коло-

кол, висевший у ворот Братского монастыря...» — звенит уже первая фраза (7). «Вий» точно так же, как «Тарас Бульба», начинается с упоминания об основанных в начале XVII века Киевским братством Братском монастыре и Братской школе, которая с 1632 года стала именоваться Киево-Могилянской коллегией. С 1701 года учебному заведению был присвоен статус Киевской академии. В 1817-м Киевскую академию закрыли, а на ее месте открыли духовную семинарию, которой, однако, в 1819 году был придан статус духовной академии.

Таким образом, называть ее семинарией было неверно. Ведь уже в следующей фразе упоминаются «грамматики, риторы, философы и богословы». Но грамматического отделения в семинариях не было, зато оно было в Киевской академии: нижние грамматические классы (фара и инфима), средний грамматический класс (класс грамматики), высший грамматический класс (класс синтаксимы) и уже после него классы пиитики, риторики, философии и, наконец, богословия⁶.

«Философ» Хома Брут является учеником предпоследнего класса, так и не перешедшим в последний, богословский, что в контексте повести весьма символично. Само же разделение бурсаков на «академические» классы делает события повести фактом *мифологического*, почти античного прошлого, когда, как в древних Афинах, по базарной площади (агоре?) бродили толпы философов.

Вот только судьбы этих простых украинских хлопцев, получивших философское образование европейского уровня, решительно изменились по сравнению с выпускниками того же самого учебного заведения век тому назад.

В тот, теперь уже легендарный, XVII век — Золотой век Тараса Бульбы — всякий истинный философ должен был прежде всего понюхать пороху. Декарт в юности по доброй воле стал солдатом Тридцатилетней войны. Гоголь тонко подметил, что и украинские Декарты, воспитанные в одном из лучших университетов тогдашней

⁶ См.: Хижняк З. І., Маньківський В. К. Історія Києво-Могилянської академії. Київ, 2003. С. 69.

Европы — Киево-Братской школе, — это не только сыновья Тараса, но и он сам:

«...Как бишь того звали, что Латинские вирши писал? Я грамоты-то не слишком разумею, то и не помню; Горацій, кажется?»

“Вишь какой батька,” подумал про себя старший сын, Остап: “все, собака, знает, а еще и прикидывается”⁷.

2

Идея гетмана Петра Сагайдачного, под чьим патронатом и возникла Киевская братская школа, состояла в воспитании в ней национальной элиты, яркими представителями которой изображены у Гоголя Тарас Бульба и его сыновья. Так что быть богословом — это еще не предел мечтаний истинно украинского философа. Предел его мечтаний — быть козаком. «Да впрочем, что я в самом деле? Чего боюсь? Разве я не казак?» (88) — размышляет Хома, готовясь к решющему поединку с нечистой силой. Формально он не казак и, в отличие от философов прошлого века, таких как Бульба и его сыновья, никогда им не станет. Нет уже вольной украинской нации в прежнем понимании, нет и национальной *управленческой* элиты. Тем не менее душой он *должен* быть козак. Но национальная элита из *управленческой* должна стать *духовной* — хотя соблазнов иных путей много, и соблазны эти велики.

В 1734 году в Киево-Могилянскую академию поступил двенадцатилетний Грицько Сковорода. В 1742 году Г. С. Сковорода, студент философского класса (то есть «философ», так и не ставший «богословом»), выбыл из академии в связи с отправкой в Глухов на конкурсный отбор в придворный хор Елизаветы Петровны. Отбор он прошел успешно вместе с еще пятью успешными кандидатами — а всего конкурсантов было пятьдесят⁸.

⁷ Гоголь Н. Миргород. СПб., 1835. Ч. 1. С. 66.

⁸ См.: Попович М. Григорій Сковорода: Філософія свободи. Київ, 2007. С. 40.

Такой же простой украинский хлопец, Алексей Разумовский, незадолго до Сковороды тоже успешно прошел отбор в придворный хор. И затем испытал высокий соблазн и получил высшую награду в лице тогда еще «панночки», а в будущем — царицы Елизаветы Петровны. Вот так в тот авантюрный век поворачивалась фортуна простых украинских хлопцев. Мы не знаем, помышлял ли о чем-нибудь подобном двадцатилетний Сковорода. Но соблазны мира он если не тогда, то впоследствии в полной мере узнал и осознал — иначе зачем велел написать на могильном камне, что мир ловил его, но не поймал?..

Мы также не знаем и никогда не узнаем, результатом одоления какого именно соблазна явилось откровение философа о «сродном труде». Суть его состоит в утверждении единственного и неповторимого Божьего призвания для каждого человека. Черт же (а к слугам его Сковорода относит и тех, кто уповает и, особенно, сеет и поддерживает упование на коллективное спасение на путях *формальной* религиозности), напротив, требует от человечества «коллективизма». В одном из диалогов Сковороды архистратиг Михаил так обращается к сатане: «Силы твоя поют подлое, мірское, мерзкое. Сказать же Петровым в “Деяниях” словом — commune <...> просто сказать, грязь рыночную и обвившую Іезекилевскій оный опреснок мотылу (мотыла есть ветхославянское слово, римски — excrementum). Вежд же и сіе, яко нареченное Петром скверное, лежит в римском commune, сиречь общее <...>. Кій же убо предлагаеши хлеб твой? Сам вкушай! Мірская община мерзка мне и тяжка. Сладка же и добра дева есть дивая странность, странная новость, новая дивость. Сію благочестивіи возлюбившие, устраниються міра, не міра — но скверного сердца его»⁹.

Эту мысль Сковорода иллюстрирует примером десятой главы «Деяний», рассказывающей о том, как апостол Петр в первый раз в истории человечества обращает ко Христу не иудея, а язычника. Интересно, что этим язычником был римский сотник Корнилий. Перед приходом посланных от сотника к Петру Бог трижды показал

⁹ Цит. по: Попович М. Григорій Сковорода: Філософія свободи. С. 222.

апостолу сосуд с нечистой для еврея пищей, и «был глас к нему: что Бог очистил, того ты не почитай нечистым» (Деян. 10 : 15). Академик М. В. Попович комментирует это так: «Одушевленное высокими мотивами индивидуальное решение, очищенное от давления базарной грязи так называемого общественного мнения, уподобляется ритуальному освящению нечистой языческой еды»¹⁰.

Кстати, именно приведенное высказывание современного украинского философа, где в оригинале «базарная грязь» звучит как *базарний бруд*, впервые натолкнуло меня на мысль о возможном происхождении прозвища гоголевского «философа» от такого же (или ему подобного) словосочетания. Традиционное возведение клички «философа» Хомя к имени римского аристократа, убийцы Цезаря, как-то плохо вяжется со всем его слишком уж демократическим обликом. И неужели Гоголь всерьез думал о Хомя, как юный Пушкин о Чаадаеве: «Он в Риме был бы Брут»?.. Промышляя в толпе ему подобных «философов» и даже «богословов» на киевском базаре, где «бабы <...> — все ведьмы» (ч. 2, с. 96), он был, конечно, не базарным Брутом, а базарным *Брудом*.

Но философ Скворода, то есть подлинный философ, вызванный подлинной жизнью, современной Хомя, — заступает за весь этот демократический *бруд*: «Неужель ты думаешь, что премилосердная и попечительная мать наша натура затворила им двери к щастію, зделався для них мачехою? Ах, пожалуй, не клевети на всемогущее ея милосердіе. Она для всякаго дыханія добра, не для некоторых выборных из одного точію человеческого рода; она рачителнейшим своим промыслом все то изготовила, без чего не может совершиться последняго червяка щастіе, а естли чего недостает, то, конечно, лишнаго»¹¹.

Случайно ли «философ» Хомя становится участником странных взаимоотношений *сотника*, ищущего истину в каких-то книгах, и ректора академии, эти книги ему посылающего «за крупу и яйца»

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 221.

(33) и в ожидании «хорошей <...> осетрины» (ч. 2, с. 34)? Можно ли обрести истину «за крупу и яйца»?.. Но «что Бог очистил, того ты не почитай нечистым». И, как бы в продолжение параллели с главой «Деяний», Хома перед приходом посланных от сотника «взалкал», подобно Петру. Но «сколько Философ ни шарил по углам, не отыскал ни сала, ни книща, что по обыкновению запрятываемо было Бурсаками» (30–31).

Вместе с тем не будем забывать, что на титулах первых изданий обеих частей «Миргорода» четко указывалось, что эта книга служит продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Если бы читатели захотели понять это выражение буквально, то довольно легко могли бы установить, каких именно повестей служит продолжением «Вий»: «Майской ночи, или Утопленницы» и «Страшной мести». Из первой пришла, уже как легенда, история о сотнике и его дочке; из второй — *игумен Братского монастыря*, которому, благодаря искушенности в познании вселенского зла, многое из того, что произойдет потом, открыто заранее.

Итак, время «Вия» — *историко-мифологическое: прошлое* и не может быть иным.

Под *игуменом Братского монастыря* в «Страшной мести», возможно, подразумевается такой знаток различных способов борьбы с «духами нечистыми», как Петр Могила, составитель «Последования молебного о избавлении от духов нечистых». Он хотя и был архимандритом Киево-Печерского, а не игуменом Киевского Братского монастыря (а затем и митрополитом Киевским и Галицким), но опекал и Братскую школу, из которой впоследствии, как мы уже знаем, и выросла названная в его честь Киево-Могилянская коллегия (в XVIII веке — академия).

Имея такого патрона, как Петр Могила, мудрено ли, что «философы» и «богословы» академии должны были «нести в массы», кроме всего прочего, «избавление от духов нечистых»? И не его ли книги посылал сотнику современный Хоме ректор, хранитель и продолжатель не вполне канонической, но вполне мистической традиции?

И. А. Есаулов, напротив, с некоторым подозрением замечает, что Хома «конечно, читает отходную и молитву по умершей панночке по книгам сотника», а сотник получает их от киевского ректора, но «вопрос о том, “что там написано в тех книжках”, остается не вполне ясным читателю. Не вполне ясна и их конфессиональная ориентация»¹².

На самом деле не было в киевской академии догматизма, но не было и католицизма, а были именно плюрализм и живая вера. Не в конфессиональных противниках, а во враге рода человеческого видели объект борьбы киевские богословы и философы. Они использовали в ней не только молебен, но и карнавал — как «жанры» все еще средневековой украинской жизни XVIII века, в то время если и не одинаково действенные, то одинаково «серьезные» в духовном отношении.

С этой проблематикой связан еще целый ряд исторических и историко-мифологических реалий. «В торжественные дни и праздники. Семинаристы и Бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какойнибудь Богослов <...>, представлявший Иродиаду, или Пентефрию, супругу Египетского царедворца» (12).

Жена царя Ирода, которая хитростью добилась от него казни Иоанна Крестителя, здесь точно соотнесена с женою египетского вельможи Потифара, или Петефреса, которая тщетно пыталась соблазнить Иосифа Прекрасного. Так же, как Иродиада в Новом, жена Потифара в Ветхом Завете является символическим образом женского коварства и мирского соблазна. Упоминание обеих библейских «антигероинь» готовит появление демонического образа панночки-ведьмы, этого «архетипа анимы», представленного в традициях украинских вертепных интермедий и бурсацких драм. Кстати сказать, одним из знаменитых авторов подобных интермедий XVIII века был предок Гоголя по матери Василий Танский.

¹² Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: («Миргород» Н. В. Гоголя). М., 1997. С. 99.

3

В книге И. А. Есаулова читаем: «...чаще всего те особенности русской литературы и русской культуры, которые относили к разряду “национального своеобразия”, на самом деле имеют совершенно другое объяснение, никак не вытекающее из национальных особенностей. Зато они вытекают из своеобразий православного менталитета, православного образа мира»¹³.

И однако же на сообщение Шевырева о той религиозной беседе, которую ему довелось иметь «с одним русским, богомольным странником», Гоголь отвечал: «Судя по его отзыве о черте, он должен быть малороссиянин»¹⁴. Писатель, таким образом, прямо предлагал числить данный образ зла (важнейшая составляющая образа мира!) по разряду «национального своеобразия», причем не русского, а украинского. И если в известном русском мифе о русских обрисован некий народ-богоносец, то не просматриваются ли в нашем случае контуры параллельного ему украинского мифа об украинцах как о неком народе-чёртоборце?

«Архетип» всех комедий *смешнее черта*, от Василия Танского до Василия Гоголя и от Василия Гоголя до Николая, — вертеп (ку-

¹³ Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения. С. 7.

¹⁴ «Раз случилось мне, — писал Гоголю С. П. Шевырев на Пасху 1847 г., — говорить с одним русским, богомольным странником, который собирался в Иерусалим и был у меня. Звали его Симеон Петрович. Рыженький старичок. <...> Весьма иронически и всегда с насмешкой говорил он о дьяволе, называя его дураком: “В яме сидит, дурак, сам и хочет, чтобы и другие туда же засели. Прямой дурак!” Вот мысль русского и христианского комика: дьявол первый дурак в свете и над ним надобно смеяться. Смейся, смейся над дьяволом: смехом твоим ты докажешь, что он неразумен» (Переписка Н. В. Гоголя. Т. 2. С. 352). Гоголь отвечал: «Слова твои о том, как черта выставить дураком, совершенно попали в такт с моими мыслями. Уже с давних пор только о том и хлопочу, чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом. Я бы очень желал знать, откуда происхождением тот старик, с которым ты говорил. Судя по его отзыве о черте, он должен быть малороссиянин» (Там же. С. 356).

кольный театр), где Казак неизменно побеждает Черта. Как побеждает? Выставляет на посмешище. Так же поступали и все настоящие, без кавычек, украинские философы, известные Гоголю: от Петра Могилы до Григория Сковороды и от Григория Сковороды до богомольного странника Симеона Петровича. Не поддаваясь страху, не веря в «башни с привидениями»¹⁵, они бросали неопровержимые обвинения прямо в лицо дьявола — «лицо толпы». «Кій же убо предлагаеш хлеб твой? Сам вкушай!»

Юрий Барабаш и Михаил Вайскопф, исследовав тему «Гоголь и Сковорода», оба в целом, так или иначе, приходят в согласие с ее первооткрывателем Дмитрием Чижевским, который писал: «Можно было бы предположить обширное влияние Сковороды на Гоголя <...> если бы не было известно, что оба они <...> вдохновлялись общими источниками...»¹⁶. Гоголь был *не первый, а последний прямой обличитель черта*, явившийся непосредственно от этих источников украинской народной культуры и духовной мысли.

¹⁵ Побывав на месте зверств Иоанна Грозного, тот же Шевырев удивленно замечал: «...все, касающееся до Иоанна, покрыто, по видимому, забвением. На месте его чертогов и келий стоят памятники благочестия (то есть храмы. — В. З.). Одни мрачные каменные подземелья гадательно напоминают об нем. В народе не ходит ни сказки, ни песни, ни предания о грозном Царе в том месте, которое было свидетелем его жестокостей и причуд. Вот еще добрая черта нашего народа! <...> На местах крови и зла мы издревле любили ставить не обелиски и не пирамиды Египетские, но храмы и кресты. На Западе, в подобном случае, стояла бы какая-нибудь башня с привидениями и рассказывалась бы страшная легенда» (*Шевырев С. П.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. М., 1847. Ч. 1. С. 47). По этому признаку Украину, как она представлена, например, в гоголевском «Вие», следовало бы отнести к Западу. Страшная легенда там живет, а памятник благочестия, наоборот, навеки остался с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, оброс лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к нему дороги...

¹⁶ Цит. по кн.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 302. Здесь же рассмотрена и не очень обширная история темы «Гоголь и Сковорода». См. также: *Барабаш Ю.* Почва и судьба: Гоголь и украинская литература: У истоков. М., 1995. С. 175–197.

С этой оговоркой, с учетом духовного опыта хотя бы Сквороды, — можно принять вывод Д. С. Мережковского: «Гоголь, первый (?! — В. З.) увидел чёрта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый (?! — В. З.) понял, что лицо чёрта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, реальное “человеческое, слишком человеческое” лицо, лицо толпы, лицо “как у всех”, почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собою и соглашаемся быть “как все”»¹⁷.

На неизбежном пути самопознания как поиска собственного призвания Хома Брут, этот «философ», заранее согласный *быть как все*, — неизбежно, *как все*, сталкивается с проблемами любви и смерти — испытанием «эросом» и «танатосом». Именно в этот решающий момент должно сказаться и проявиться его предназначение: испытывается его идентичность, происходит его инициация. Как христианин (к тому же готовящийся принять духовный сан), предназначенный быть прямым продолжателем дела Иисуса и Петра, — он должен, коротко говоря, «пойти к сотнику». Как украинец, «казак», он должен не бояться черта, а противостоять и победить. Наконец, как студент *Могилянской* академии, он должен не только радоваться «о избавлении от духов нечистых», но и владеть соответствующей «методикой».

Он провалил свой экзамен, не прошел инициацию — потому и пропал. Украинский *народ* такой же «чёртоборец», какой русский — «богоносец». На таковые дела есть *элита*, Хома же к ней отнюдь не принадлежит. А мог бы принадлежать, как *каждый* христианин: «Но вы, — говорит, обращаясь ко *всей* церкви, все тот же апостол Петр, — род избранный, царственное священство <...>. Некогда не народ, а ныне народ Божий» (1 Пет. 2 : 9–10).

¹⁷ Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 22 т. СПб.; М., 1911. Т. 10. С. 166.

Михал Оклот
(Провиденс, США)

ИСТЕРИЯ, БЕСКОНЕЧНОСТЬ И ГЛУПОСТЬ. ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО ХОМЫ

«**В**ий» — романтическая арабеска, отсылающая нас в одном и только одном направлении — к самой себе, принадлежит к тем произведениям Гоголя, которые в большей степени, чем другие, сопротивляются интерпретации. Одной из стратегий преодоления этого сопротивления может быть прочтение «Вия» параллельно с другими текстами. Особенно полезным в таком упражнении кажется «дидактический» «Портрет», повесть, которая так же, как и «Вий», трактует проблему зрения. Пространство этого текста заполняют глаза — глаза, выглядывающие из-за чудовищных рядов «неожиданных соседств», придающих миру то качество, которое Бахтин называл телесностью.

Если такой эксперимент параллельного чтения расширить, эти две повести могут условно встретиться в пространстве романа Флорабера «Искушение святого Антония», первая версия которого вышла в свет в год первой личной встречи Гоголя с Матвеем Константиновским. Можно сказать, что «Вий» и «Искушение» взаимодополняют друг друга. Так, сложные «апофатические» каталоги из «Вия», вроде описания содержимого кармана несчастного философа и несостоявшегося богослова, который погиб, не справившись с дельфийским предписанием «Познай самого себя», в мире святого Антония, который с методичностью бухгалтера перечисляет александрийские эклектичные мудрости, преобразовываются в картину фермента-

ции бесформенной материи. Святой Антоний Флобера формулирует тот же вопрос, который мучил позднее «экзегетов» двадцатого века, слишком увлеченных апофатическим аспектом текстов Гоголя, — вопрос о статусе материи: что это такое, спинозовская пантеистическая имманентность или бессмысленная пустота?

Очевидно, отношение к этому вопросу составляет основную разницу между Антонием Флобера и Хомой Гоголя. Образованного Антония, готового, как читаем в конце, погрузиться до самого дна в материю, стать самой материей, может спасти в его безумии восходящее солнце, напоминающее эзотерическое покрывало заимф из «Саламбо». Хома, по своему образованию более близкий к юридивому Антонию святого Афанасия Великого, взглянув в глаза Вия, демона материи, падает мертвым, становясь ее частью; солнце, правда, тоже восходит, но слишком поздно. Следовательно, повесть «Вий» случайно оказалась фигуральным переводом фантазмов эрудированного Антония на язык чудовищных образов и окружающей Хому пустоты. С другой стороны, как замечает Мишель Фуко, портал кафедр, где Антоний Флобера ищет спасения, отсутствует в опубликованном тексте «Искушения». «В окончательной версии, — пишет Фуко — зло не существует как свойство характеров, но оно входит в состав слова. А книжка, которая должна вести к спасению, одновременно открывает ворота ада»¹. В этом заключается и причина, по которой Гоголь конца сороковых годов с подозрением относился к собственным художественным текстам. Но если предположить, что эти два произведения являются вариациями на тему известной картины Брейгеля (в случае Гоголя наше наблюдение, скорее, спекулятивное), то можно сказать, что Гоголь в «Вие» парадоксальным образом достигает идеала Флобера-писателя, создавая чистый текст, не нагруженный балластом содержания.

Что такое Вий? Прочтя первое слово повести — ее название «Вий», — мы наталкиваемся на знак, звездочку, ведущую нас к ссыл-

¹ Foucault M. La bibliothèque fantastique // Travail de Flaubert. Paris, 1983. P. 109.

ке внизу первой страницы, и узнаем, что это «создание простонародного воображения», начальник гномов, у которого «веки на глазах идут до самой земли» (II, 175). Из текста ранней редакции финала повести мы узнаем, что его глаза — как «черные пули» (II, 587). Мы сталкиваемся с вездесущими глазами — вариантом следящих за нами глаз из «Портрета», еще одной версии «Жития святого Антония».

Вездесущность глаз и зрения в тексте Гоголя отсылает нас к двум проблемам. Во-первых, чувственные глаза, как поучает нас Григорий Синаит², воспринимают исключительно внешний, физический мир; такой взгляд упирается в идола, который приковывает к себе зрение и является причиной его падения. Итак, при созерцании идола (в отличие от созерцания иконы) взгляд не выходит за рамки зрелища; зрение остается связанным с ним навсегда³.

Взгляд, прикованный к идолу, провоцирует истерию, раскрывающую реальность тела и его вездесущность. Анализируя творчество Фрэнсиса Бэкона в этом контексте, Жиль Делёз заметил, что эффект присутствия возникает в его картинах без посредничества репрезентации, как будто глаза были размещены во всех частях изображенного тела⁴. В истерическом произведении система красок (и звуков, можем добавить) действует непосредственно на нервную систему. В таком произведении истерия является образом или текстом. То, в чем истерик не может преуспеть, — это завершение произведения. «Портрет» с его вездесущими глазами остается незавершенным, то же самое можно сказать и о «Вие». Этот эффект не относится к области негативной теологии. Отрицание и фрагментарность становятся великолепием, ужас жизни — его эссенцией, истерической навязчи-

² *Преподобный Григорий Синаит*. Главы о заповедях и догматах, угрозах и обетованиях, еще же — о помыслах, страстях и добродетелях, и еще — о безмолвии и молитве // *Добротолюбие*: В 5 т. М., 2010. Т. 5. С. 180.

³ Подробнее об этом см.: *Marion J.-L. God Without Being. Horse-Texte / Trans. T. A. Carlson. Chicago, 1991. P. 7–24.*

⁴ *Deleuze G. Francis Bacon: The Logic of Sensation. Minneapolis, 2002. P. 39–47.*

востью тела. Как пишет Делёз, интеллектуальный пессимизм становится нервным оптимизмом. Так понятая стилистика освобождает слог, черту, краску от служения репрезентации. Следовательно, метод Флобера и Гоголя, раскрывающий материальность тела, можно назвать истерическим. Именно это имел в виду Сартр, когда назвал Флобера и самого себя, автора книги о Флобере, истериком. То же самое можно сказать и о Гоголе.

Вездесущая телесность у Гоголя, как и в «Искушении», возникает посреди буквальной и фигуральной пустыни. Чартков, Пискарев, Акакий Акакиевич, Поприщин или Хома — извращенные мутации отца Григория, иконописца из «Портрета»; как святой Антоний, все они вступают в пакт с материей — погружаются до самого дна в материю. Все они, как в центральном видении флоберовского Антония, подвержены SALIGIA — семи смертным грехам, особенно чревоугодию, похоти и унынию. Уныние, центральная тема «Старосветских помещиков», открывающих миргородский цикл, — преследует и Хому. Аллегорическое изображение Отцов Церкви развило целое созвездие дочерей уныния (*filiae acediae*); одна из них, *evagio mentis* (блуждание мысли), проявляется в болтливости (*verbositas*): «невозможность контролирования непрерывного (*co-agitatio*) внутреннего фантазма»⁵. По сути, *verbositas* является демоном, который подчинил себе большинство гоголевских героев, как и Антония Флобера.

Итак, в «Вие», во время трех ночных бдений в уединенной церкви, чтение псалмов превращается в бесконечные вариации особого словесного образа. Чувственный аспект чтения подавляет смысл — это бессвязное мычание, плод чудовищного воображения, которое порождает Вия, главную ипостась повести. «Логос же живет в Церкви»⁶, — пишет Бердяев в рецензии на роман «Серебряный голубь», который, между прочим, можно читать как своего рода ком-

⁵ Agamben G. *Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis, 1993. P. 3.

⁶ Бердяев Н. Русский соблазн: (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого) // Андрей Белый: Pro et contra. СПб., 2004. С. 272.

ментарий к «Миргороду». Однако в церкви Вия Логос растворяется и превращается в бесформенные звуки. Чудо трансфигурации не совершается — в центре находится мертвое тело, мертвые губы которого, казалось, что-то произносят и шевелятся; происходит чудо дисфигурации. Незаконнорожденный Хома и его сонный призрак панночка производят незаконнорожденный дискурс — по «Тимею» Платона — дискурс о материи. В том и заключается метафизический смысл ужаса у Гоголя. «В основе страха, — пишет Леонид Липавский, — вызываемого консистенцией и цветом, лежит страх перед разлитой, неконцентрированной жизнью. Такой жизни должны соответствовать и специфические звуки — хлюпанье, глотанье, засасывание, словом, звуки, вызываемые разряжением и сдавливанием»⁷.

Панночка — гидра, одновременно ведьма и красавица, напоминает двойной призрак двух женщин, одна молодая — Похоть, другая старая — Смерть, которые у Флобера пытаются Антония и соблазняют его к абсолютному отрицанию, а впоследствии — к самоубийству. «Сначала они спорят между собою, — читаем у Павла Флоренского, — потом сходятся на взаимном признании. Ведь одна разрушает, чтобы дать место возникновению, другая — рождает, чтобы дать материал уничтожению»⁸. В конце видения они обхватывают одна другую и поют вместе:

Я ускоряю разложение материи!
 Я облегчаю рассеяние зародышей!
 Ты разрушаешь, дабы я возрождала!
 Ты зачинаешь, дабы я разрушала!
 Усиль мое могущество!
 Оплодотвори мое гниение!⁹

⁷ Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005. С. 30.

⁸ Флоренский П. Антоний романа и Антоний предания // Флоренский П. Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 520.

⁹ Flaubert G. La tentation de Saint Antoine. Paris, 1897. P. 275 (пер. с фр. М. Петровского — см.: Флобер Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 2. С. 525–526).

Антоний (как и Хома) открывает глаза «и в окружающем мраке различает какое-то чудовище»¹⁰. Приходит ему в голову новая мысль: «Но раз Субстанция едина, почему формы ее столь разнообразны? Где-то должны существовать первообразы, подобиями которых являются тела. Если бы их можно было узреть, мы познали бы связь материи с мыслью, в чем и состоит Бытие!»¹¹ Желанию Антония узнать секрет субстанции отвечает появление монстров — комбинация прототипов вещей, Сфинкса и Химеры — эмблема невозможности разрешения этой загадки, загадки бытия, ужас небытия.

Гоголь не оставляет никаких сомнений, что чудовища «Вия» возникают не только из окружающей Хому пустоты, но и из болтовни, одной из сестер уныния: за ужином перед очередным визитом в церковь, то есть перед видением Хома, «болтовня овладевала самыми неговорливыми языками. Тут обыкновенно говорилось обо всем, и о том, кто пошил себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка» (II, 200–201). *Alter ego* Гоголя, набивающий предложение кучей слов, достигает апогея в последнем видении. В «Вие» Гоголь выстраивает самый странный из своих каталогов: ряд чудовищ — образ «расширения небытия» («*dilatation du néant*»)¹², пользуясь словами флоберовского Антония. Полный каталог гоголевских монстров находим в первоначальной редакции финала, которую, между прочим, не смог принять даже Белинский, положительно относившийся к ранним произведениям Гоголя.

«Он увидел вдруг такое множество отвратительных крыл, ног и членов, каких не в силах бы был разобрать обхваченный ужасом наблюдатель! [монстр 1] Выше всех возвышалось странное существо в виде правильной пирамиды, покрытое слизью. Вместо ног у него было внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая; вверху, на самой верхушке этой пирамиды, высовывался бес-

¹⁰ Флобер Г. Собр. соч. / Пер. М. Петровского. Т. 2. С. 526.

¹¹ Там же. С. 276.

¹² См.: Флоренский П. Антоний романа и Антоний предания. С. 515.

престанно длинный язык и беспрерывно ломался на все стороны. [монстр 2] На противоположном крылосе уселось белое, широкое, с какими-то отвисшими до полу белыми мешками, вместо ног; вместо рук, ушей, глаз висели такие же белые мешки. [монстр 3] Немного далее возвышалось какое-то черное, всё покрытое чешуею, со множеством тонких рук, сложенных на груди, и вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука. [монстр 4] Огромный, величиною почти с слона, таракан остановился у дверей и просунул свои усы. [монстр 5] С вершины самого купола со стуком грянулось на средину церкви какое-то черное, всё состоявшее из одних ног; эти ноги бились по полу и выгибались, как будто бы чудовище желало подняться. [монстр 6] Одно какое-то красновато-синее, без рук, без ног, протягивало на далекое пространство два своих хобота и как будто искало кого-то. [итог I] Множество других, которых уже не мог различить испуганный глаз, ходили, лежали и ползали в разных направлениях: [монстр 7] одно состояло только из головы, [монстр 8] другое из отвратительного крыла, летавшего с каким-то нестерпимым шипением» (II, 574–575).

В третью ночь до появления самого Вия, то есть тринадцатого монстра, Хому посещают еще четыре:

«[монстр 9] Почти насупротив его стояло высокое, которого черный скелет выдвинулся на поверхность и сквозь темные ребра его мелькало желтое тело. [монстр 10] В стороне стояло тонкое и длинное, как палка, состоявшее из одних только глаз с ресницами. [монстр 11] Далее занимало почти всю стену огромное чудовище и стояло в перепутанных волосах, как будто в лесу. Сквозь сеть волос этих глядели два ужасные глаза. Со страхом глянул он вверх: [монстр 12] над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пузыря с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал. Черная земля висела на них клоками» (II, 583).

Итак, если читать Гоголя в духе постсоловьевских интерпретаций, спинозовская *causa sui*, «актуальная бесконечность» (разумная или божественная) остается за чертой дверей, охраняемых «огром-

ным, величиною почти с слона, тараканом» (монстр 4). Внутри, за дверями, в темной церкви, растет процессия монстров, еще одна гоголевская фигура «*dilatation du néant*». «Актуальная бесконечность» оказывается «дурной бесконечностью», тем, что греки вслед за Анаксимандром называли апэйроном, как читаем у Павла Флоренского в эссе «О символах бесконечности: Очерк идей Г. Кантора». Это *indefinitum*, «победа хаоса, подчинение множеству безвидного и неоформленного», схоластическая *synkategorematicè infinitum*¹³. Поскольку понятие о двух бесконечностях возникло на почве вопроса о границах вселенной¹⁴, оно тесно связано с одной из главных проблем «Миргорода»: границы эпического мира. В «Портрете» эта проблема преобразуется в эстетический вопрос о границе — *черте* — между искусством и нагой, неодушевленной жизнью, имитация которой лишена даже следа *paraklete*. Эссе Флоренского, вероятно написанное под влиянием Соловьева, в нашем контексте интересно еще по одной причине: Флоренский иллюстрирует свои рассуждения о дурной бесконечности демонологическими и, в частности, гоголевскими примерами. Так, он объясняет понятие *апэйрон* образом пэрт, это буддийские адские существа, которые успешно могли бы дополнить гоголевские ряды дурной бесконечности. Второй пример, более утонченный, имеет прямое отношение к поэтике Гоголя. Это известный разговор Манилова с приказчиком, в котором приказчик, отвечая на вопрос Манилова о числе «мертвых душ», не может придумать более точного определения, чем «точно, очень многие». Потенциальной (дурной) бесконечности не может определить никакое определенное множество. Чичиков требует числа, то есть термина (черты), который мог бы определить хаос, но, очевидно, в неоплатоновской сени ада такое требование может лишь спровоцировать очередную экспансию хаоса: «— “Послушай, любезный! сколько у

¹³ Флоренский П. О символах бесконечности: Очерк идей Г. Кантора // Флоренский П. Соч. Т. 1. С. 89.

¹⁴ См.: Там же. С. 81.

нас умерло крестьян с тех пор, как подавали ревизию?” — “Да как сколько? *Многие* умирали с тех пор”, — сказал приказчик и при этом икнул, заслонив рот слегка рукою, наподобие щитка. — “Да, признаюсь, я сам так думал”, — подхватил Манилов, — “именно, *очень многие* умирали!” Тут он оборотился к Чичикову и прибавил еще: “Точно, очень многие”. — “А как, например, числом?” — спросил Чичиков. — “Да, сколько числом?” — подхватил Манилов. — “Да как сказать — числом? Ведь неизвестно, сколько умирало, их никто не считал”. — “Да, именно, — сказал Манилов, обращаясь к Чичикову, — я тоже предполагал, *большая* смертность; совсем неизвестно, сколько умерло...”¹⁵

Подобную безнадежную операцию отграничивания дурной бесконечности от актуальной старается совершить и Хома, который уже внутри темной церкви «очертил <...> около себя круг» (II, 208). Но он — как и другие гоголевские «геодезисты», Чертков или Чичиков — уже потеряв в хаосе дурной бесконечности, отграничивание остается пустым жестом, как и проведение границы (черты), намеченной демоном хаоса Ноздревым: «“Вот граница!” сказал Ноздрев: “всё, что ни видишь по эту сторону, всё это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синееет, и всё, что за лесом, всё это мое”» (VI, 74).

Итак, после катафатических каталогов гомерической прароссии — Малороссии «Тараса Бульбы» — в следующей повести находим «апофатические» каталоги «Вия», которые составляют самоисчерпывающиеся ряды. Хома в своем особенном опыте чтения, которое ведет его к катастрофе, является в каком-то смысле еретическим alter ego святого Антония, он не может остановиться, чтобы не смотреть на окружающие его призраки. Это именно имел в виду Фуко, когда писал, что Антоний погружен в чтение: «Il ne voit rien, à moins qu'il ne perçoive, en diagonale, le grand charivari. A moins que le

¹⁵ Цит. по: Флоренский П. О символах бесконечности: Очерк идей Г. Кантора. С. 90; курсив П. А. Флоренского.

balbutiement qui épèle les signes écrits n'évoque toutes ces pauvres figures informes, qui n'ont reçu aucun vocable dans aucune langue, qu'aucun livre n'accueille jamais, et qui se pressent, innommés, aux lourds feuillets du volume. A moins encore que ce soit de l'entrebâillement des pages et de l'interstice même des lettres que s'échappent toutes ces existences qui ne peuvent être filles de la nature. Plus fécond que le sommeil de la raison, le livre engendre peut-être l'infini des monstres. Loin de ménager un escape protecteur, il a libéré un obscur grouillement et toute une ombre douteuse où se mêlent l'image et le savoir»¹⁶.

Таким образом, каталоги из «Вия» являются образом глупой бесконечности *in potentia*, в отличие от Божественной бесконечности *in Deo*. Как сказал Бахтин в разговоре о спиритуалах с И. Л. Крупником, «как только появляются подробные реалии, так все исчезает, исчезает вера и истина. Она превращается в классификацию»¹⁷. Икона превращается в идола — портрет Вия. Похожее движение происходит и в первой части «Портрета»; вторая часть восстанавливает икону. (Каталогу монстров, появляющихся в церкви, соответствуют каталоги вещей, картин и лубков из лавочки на Щукином дворе и обитателей Коломны.)

Не случайно Иннокентий Анненский находил сходство между «Вием» и «Портретом». «...торчит при свете дня серая фигура домохозяина — этой живой эмблемы реальности, одного из тех бес-

¹⁶ Foucault M. La bibliothèque fantastique. P. 109. («Он ничего не замечает, только многоголосый шум слышится ему с разных сторон. Только его приглушенное чтение вслух вызывает к жизни множество жалких бесформенных образов, не имеющих имен ни в одном языке, невозможных ни в одной книге; безымянные, теснятся они над тяжелыми листами фолианта. Только из зазоров между страниц и из самих промежутков между буквами выскальзывают существа, которых ни за что не могла бы создать природа. Быть может, книга порождает бесконечный ряд чудовищ с еще большей щедростью, чем погруженное в сон сознание. Призванная служить спасительным убежищем, она вместо этого вызволила из небытия нечто темное и шевелящееся, какую-то огромную смутную тень, в которой смешались знание и воображение». — *Пер. ред.*)

¹⁷ Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2002. Т. 6. С. 522 (коммент. И. Л. Поповой).

численных и безыменных Виев когтистой жизни, которыми страшна уже не сказка, а действительность», — писал Анненский в статье «Художественный идеализм Гоголя»¹⁸. Близка к этому интерпретация образа Вия и у Андрея Белого. В «Истории становления самосознающей души» Белый пишет, что Хома «почувствовал, что невозможно духовным сознанием укорениться в остывшей и мертвой душе; он почувствовал в этой душе своей, точно в пустыне, в отрешенности от пути в царство духа конкретного телом, в которое он — Хома Брут — заглянул, как в глаза приведенного Вия...»¹⁹ Интерпретация Белого развивает мысль Мережковского, который в докладе «Гоголь и отец Матвей» определяет Вия именно как гностическое чудовище материальности, противоположность одушевленной действительности: «Железное лицо, земляное тело Вия — против бесплотных лиц, неземного тела святых, бездушная плотскость — против бесплотной духовности. За умерщвленную плоть мстит мертвая плотскость. Вий — это самое противоположное духу, движению, сознанию; это — тяжесть, косность, мертвость перевозданного вещества, материи; это в человеке <...> инстинкт слепой и ясновидящий: длинные веки Вия опущены до земли; он сам не может их поднять; но когда другие подымут их — он видит то, чего никто не видит»²⁰.

В таком понимании эти повести очень близки к «Искушению» Флобера; их темой является «ужасная действительность», разлитая за пределами формы, — изнанка. Это повести о терминации Термина, божества черты. Интересно в этом контексте филологическо-теологическое размышление Флоренского над термином: «Термин возникает первоначально как страж порога, страж священного участка, страж всего, что в пределах охраняемой границы содержится. Иначе говоря, Термин первично есть хранитель границы

¹⁸ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 222. («Литературные памятники»).

¹⁹ Белый Андрей. Душа самосознающая. М., 1999. С. 260.

²⁰ Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903). М., 2005. С. 185.

культуры: он дает жизни расчлененность и строение, устанавливает незыблемость основных сочленений жизни и, не допуская всеобщего смешения, тем самым, стесняя жизнь, ее освобождает к дальнейшему творчеству. Термин не пускает жизни течь по пути легчайшему, и потому препятствует рассеиваться ее деятельности в бесплодном умножении количества, при низком уровне качества, но, напротив, подымает ее уровень, увеличивает ее потенциал и ведет жизнь к совершеннейшим достижениям <...> термин есть душа культурного участка земли со всем его содержимым и, как душа, не только облекает свое тело, будучи пределом его периферии, но и живет в самой сокровенной глубине его <...>. Так душа, чтобы строить себе тело, отграничивает будущую его область от окружающей среды, и только в этом яйце тклет ткань жизни»²¹. Таков и смысл гоголевских «черт». Художественный мир Гоголя — мир «бесплодного умножения количества»; мир — хранилище не ограничивающих ничего границ. В этом и заключается смысл тезиса Василия Розанова о метафизическом формализме Гоголя.

Сартр полагал, что особенное внимание к стилю и форме у Флобера было функцией навязчивой реификации, обращающей слова в вещи; Флобер, по Сартру, превращал вещи в нереальные призраки, чтобы не творить ничего, кроме пустоты. Следовательно, Флобер был небывалым мастером «ирреализации», ищущим утolenия в неметафизическом пространстве, «гигантском хранилище Спинозовской субстанции», понятой негативно, как пустота²². Изображаемое Флобера (художника), которое Сартр идентифицирует со сном, — аутистическое, пассивное, пустое. После такой нигилистической операции, то есть аскезы Антония и Хомы (который, между прочим, подчеркивает, что всё происходит во время поста), единственным

²¹ Флоренский П. У водоразделов мысли: (Черты конкретной метафизики) // Флоренский П. Соч. Т. 3, [ч.] 1. С. 205.

²² См.: Sartre J.-P. L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Paris, 1971. Т. 2. P. 1186, 1282–1306. Цит. по: Mrosovsky K. Introduction // Flaubert G. The Temptations of Saint Antony. Ithaca, 1981. P. 32.

возможным ландшафтом может явиться только действительность провинциального города «Мертвых душ» и «Мадам Бовари».

Джонатан Куллер, следуя в некотором смысле за Сартром, заметил, что интерпретация видения Антония как мании, которой он сам до конца не понимал, была синтезом отношения Флобера к глупости. То же самое можно сказать о Гоголе, если мы взглянем одновременно на «Вия», «Портрет» и «Выбранные места» как на три версии «Святого Антония». Логика видения Антония создает такую форму соотношения между мыслью и ее предметом, что предмет и мысль подчиняются одним и тем же законам. Мир Антония и гоголевских персонажей упорядочен, но если воспринимать его *sub specie inanitatis*, в этом порядке нет никакого смысла²³.

«Вий», как и «Искушение», построен так, чтобы до конца остаться непонятым. Как мы уже заметили, все являющиеся в этих произведениях фантомы и искушения в конце концов ни к чему не приводят. Как чудовищный нарост, эти два текста скорее формулируют вопрос: что такое глупость, как глупость соотносится с искушением? Глупость или страсть к знанию подвергает нас искушению чудовищами?

Итак, исключительным достижением глупости как у Гоголя, так и у Флобера может быть преодоление отчуждения через отрицание актуальных форм мира и допущение мысли о создании мира заново из универсальной и недифференцированной материи. Однако эта идея не очень умна. Конец Антония остается неясным: неизвестно, является ли восходящее солнце знаком Бога, спасающего от растворения в материи и возобновляющего его молитву, или это начало нового цикла искушений и глупостей? Таких сомнений не оставляет Гоголь, его Антонии в виде Черткова, Башмачкина, Пискарева погибают среди своих призраков, возвращаются к материи, совершаемый глупостью цикл реконструкции мира начинается снова. Особенный смысл в связи с этим получает дописанный позже эпилог «Вия»:

²³ См.: Culler J. Flaubert: The Uses of Uncertainty. Ithaca, 1974. P. 181–184.

Халява находит подошву. Мир начинается заново, он дырявый, как эта подошва, но все-таки это мир. Очередная повесть «Миргорода» заканчивается финалом одного космогонического цикла и началом нового. Смысл, который может быть найден в восходящем солнце Антония, таинственной фате заимф из «Саламбо», попугае из «Простой души», остается неясным и ускользает. «Страшный реформатор» собирает винтики и старые ненужные вещи. Ответ на риторический вопрос, поставленный в момент распада гомеровского мира в конце «Тараса Бульбы», — «...есть что-нибудь на свете, чего бы побоялся козак?» (II, 172) — обнаруживается в «Вие» и в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Козак боялся глупости, глупости повторяющегося неэпического мира, дурной бесконечности цикла бессмысленных космогоний.

И. В. Александрова
(Симферополь, Украина)

«НЕТ ПОВЕСТИ ПЕЧАЛЬНЕЕ...»

(«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя и комедия А. А. Шаховского «Ссора, или Два соседа»)

Отчественное литературоведение неоднократно обращалось к проблеме разнообразных культурных влияний на творчество Н. В. Гоголя: устанавливались связи писателя с народной смеховой культурой, украинским и польским барокко, философией и эстетикой немецкого романтизма, творчеством Фонвизина, Крылова, Пушкина и других авторов — предшественников и современников. Результаты подобных сближений позволяют рельефнее обнажить суть новаторства автора «Ревизора» и «Мертвых душ», выявить истоки его творчества, внести некоторые коррективы в решение проблем генезиса и типологии гоголевских героев.

С этой точки зрения особый интерес представляет одноактная комедия А. А. Шаховского «Ссора, или Два соседа» (1810) как один из возможных источников гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Решая вопрос о предполагаемых претекстах повести, исследователи, как правило, называют роман В. Т. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), представляющийся зримым источником гоголевского сюжета. М. Я. Вайскопф обнаруживает в тексте

гоголевской повести ряд ключевых цитат и перифраз из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, «Государства» Платона, «Разговора пяти путников о душевном мире» Г. Сковороды; в поисках фабульной основы гоголевского повествования он апеллирует к басне И. И. Хемницера «Два соседа», а из наиболее вероятных западноевропейских источников называет «Историю абдеритов» К. М. Виланда¹. Пьеса же Шаховского в названном ракурсе не становилась объектом исследования гоголеведов.

Возможным предшественником прозаического повествования в данном случае оказывается произведение, созданное в драматической форме, что вполне естественно для этого этапа развития литературы. «Диффузия литературных жанров и даже родов в литературном процессе начала XIX века — явление закономерное для периода становления национальной литературы и особо характерное для той быстрой, почти стремительной в России смены форм культурного мышления, которая проявилась в литературе прежде всего»². Комедия в 1820–1830-е годы воспринималась как жанр, насыщенный особой культурной семантикой³. Интерес Гоголя к комическому театру вполне закономерен, особенно если учесть опыт осмысления писателем комедий его отца, В. А. Гоголя, и его собственную литературную практику (от нежинского периода до последних редакций «Игроков» и «Ревизора» 1840-х годов).

Следствием подобной межродовой диффузии является то, что в составе повествовательной формы важную роль может приобретать драматургическое начало, «существует определенная мера “драматургичности” эпических произведений, порой оказывающаяся весьма

¹ См.: *Вайскопф М. Я.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд. М., 2002. С. 300–313.

² *Падерина Е. Г.* О жанровой специфике пьесы Н. В. Гоголя «Игроки» // Новые гоголеведческие студии. Симферополь; Киев, 2005. Вып. 2 (13). С. 132.

³ *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 29–31.

высокой»⁴. С подобным явлением мы сталкиваемся в повести Гоголя, находя в ней обилие эпизодов, насыщенных активным внешним действием (например, сцены неудачного примирения, посещения Ивана Ивановича городничим и др.), ярких диалогов, в которых характеры героев раскрываются в речевом поведении, а собственно повествование предельно редуцируется; драматургический код словно просвечивает сквозь эпическую форму. Думается, именно это качество гоголевской прозы имел в виду Ю. М. Лотман, называя Гоголя «самым театральным из русских писателей»⁵. Вместе с тем, анализируя причины неудач театрального воплощения прозаических произведений писателя, ученый совершенно справедливо отмечал многомерность гоголевских текстов, наличие в них множественности смысловых пластов, а потому и невозможность однозначных сценических решений.

Но вернемся к пьесе старшего современника Гоголя.

Комедия Шаховского впервые была поставлена в Петербурге 26 апреля 1810 года и, по свидетельству очевидца П. Арапова, «имела полный успех»⁶, пользовалась чрезвычайной популярностью. В октябре 1815 года она была сыграна лицеистами в Царском Селе⁷, в 1821 году вышла отдельным изданием. Сценическая судьба пьесы оказалась вполне счастливой: со сцены театров Москвы и Петербурга она не сходила до середины 1840-х годов⁸. «Это одно из лучших его (Шаховского. — И. А.) произведений, — отмечал известный театральный деятель эпохи Р. М. Зотов, — потому что тогдашний быт русских помещиков, их страсть к ябедничеству выведены с такою верностью и искусством, что более двадцати лет восхищали

⁴ Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 44, 45.

⁵ Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 696.

⁶ Арапов П. Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 205.

⁷ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: 1799–1826 / Сост. М. А. Цявловский. Л., 1991. С. 97.

⁸ История русского драматического театра: В 7 т. М., 1978. Т. 3. С. 315.

зрителей»⁹. Рецензент «Сына Отечества» не без оснований находил, что драматург сумел представить «провинциальные наши обычаи, слабости и добродетели живыми красками», «найти язык, приличный изображаемым <...> лицам и приправить все это умом и замысловатыми шутками»¹⁰. С большой долей вероятности можно предположить, что Гоголь мог быть знаком с этой комедией.

Чисто формально в пьесе Шаховского присутствует любовная интрига: в соответствии с существовавшей комедийной традицией, здесь есть пара молодых влюбленных, чье соединение поначалу невозможно из-за серьезного препятствия, которым оказывается ссора соседей-помещиков Суत्याгина и Вспышкина, отцов юных героев. Драматург в подчеркнуто травестированном виде воспроизводит известный шекспировский сюжет, адаптируя его к российской действительности начала XIX века, к социально-психологическому воспроизведению русских нравов. Сугубо формальная функция любовной коллизии обусловлена тем, что, по сути, не она движет сюжет комедии, а взаимоотношения ссорящихся. Любовные перипетии предстают бледной тенью на фоне яркого изображения склоки двух вчерашних друзей. Основное внимание автора, как и в повести Гоголя, сосредоточено на раскрытии характеров главных героев. Как отмечает историк русского театра, Шаховской «взял ее (комедию. — И. А.) из истинного происхождения и оттенил в ней мастерски два характера: Вспышкина, собачьего охотника, и Суत्याгина, его соседа-ябедника. <...>... тут выведена и жена станционного смотрителя; все три роли очень типичны»¹¹.

Экспозиция конфликта в комедии отсутствует. Да и сама ссора двух бывших друзей вынесена в область внесценического действия: о причинах ее читатель (зритель) узнает из диалога сына Суत्याгина Виктора и жены смотрителя почтового двора Орефьевны. Причина

⁹ Зотов Р. М. Князь А. А. Шаховской // Репертуар и Пантеон. 1846. Т. 14, № 4. С. 12.

¹⁰ *Сын Отечества*. 1821. № 18. С. 187.

¹¹ Аранов П. Н. *Летопись русского театра*. С. 205.

ссоры российских Монтекки и Капулетти подчеркнута прозаична, комически снижена: козел Сутягина забрел на псарню Вспышкина, где его разодрали собаки; Сутягин не остался в долгу и велел пристрелить любимого борзого кобеля Вспышкина. Разгорается распря, от которой больше всего страдают дети поссорившихся помещиков. Нетрудно заметить, что повод ссоры столь же ничтожен, как и в гоголевской повести.

Шаховской, как позже и Гоголь, погружает читателей в атмосферу провинциального быта: действие комедии разворачивается «на почтовом дворе по Белёвской дороге»¹², то есть неподалеку от Белёва, городка в Тульской губернии. Фигуры Вспышкина и Сутягина, их глупая ссора «олицетворяют тупость и нелепость провинциальной помещичьей жизни»¹³ в неменьшей степени, чем рассказанная Гоголем история тяжбы двух миргородских обывателей. Оба автора активно прибегают к сходным приемам сюжетосложения, создания характеров, сатирической иронии, конструирования комичных ситуаций. Обращает на себя внимание совпадение ряда мотивов и фабульных узлов: ссора по малозначительному поводу как основа фабулы, добрососедские отношения главных действующих лиц в прошлом, противостоящие нынешнему состоянию раздора; перерастание бытовой распри в судебную тяжбу, уверенность каждой из сторон в собственном успехе (Сутягин: «...знай, что в двух инстанциях дело решено в мою пользу» (39), ср. у Гоголя: «...я имею верное известие, что дело решится на следующей неделе и в мою пользу» — II, 275); неудачные попытки окружающих примирить вчерашних друзей, эпизод вынужденного совместного «застолья» участников конфликта. И в одном, и в другом тексте спорщиков возмущает даже самая мысль о возможности сопоставления предметов спора: как

¹² Шаховской А. А. Ссора, или Два соседа. Комедия в одном действии. СПб., 1821. С. 3. — Далее ссылки на это издание приводятся в скобках, с указанием страниц.

¹³ Гозенбуд А. А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 24 (Б-ка поэта. Большая сер.).

можно сравнивать какого-то козла — и отличного охотничьего пса! «Где видано, чтобы кто ружье променял на два мешка овса» (II, 236), хоть и в придачу со свиньей?

У Шаховского Вспышкин в пылу ссоры срывает свою злость на людях Сутягина (старосту загнал арапником в болото), у Гоголя подобным же образом ведет себя Иван Никифорович: «...если соседняя собака затесалась когда на двор, то ее колотили чем ни попало; ребятишки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» (II, 241). Разрушение соседского гусяного хлева Иваном Ивановичем — явление того же порядка. В обоих текстах распря обнажает в участниках низменные стремления, в частности, желание из чувства мести нанести ущерб противнику, напакостить ему. Свою досаду вчерашние приятели вымещают и на домашних. Вспышкин восклицает, что ему и дочь не дорога, готов проклясть ее за любовь к сыну обидчика, Сутягин грозит отдать своего сына под суд. Гоголевский Иван Иванович, находясь «в сильном волнении» после ссоры с соседом, «встретивши Гапку, начал бранить, зачем она шатается без дела <...> и когда подбежал к нему запачканный мальчишка в изодранной рубашонке и закричал: “Тятя, тятя, дай пряника!” — то он ему так страшно пригрозил и затопал ногами, что испуганный мальчишка забежал, бог знает куда» (II, 239–240). Одним из побудительных мотивов для ссорящихся является страх перед осмеянием в случае безрезультатного прекращения тяжбы. Для Сутягина недопустимо не разорить соперника: «свои же товарищи засмеют» (39). В гоголевском Довгочхуне эту мысль небезуспешно разжигает Агафия Федосеевна: «Над тобой будут смеяться, как над дураком, если ты попустишь! Какой ты после этого будешь дворянин!» (II, 261).

Обоими писателями варьировются мотивы перенесения «вины» животного на его хозяина, наказания животного за нарушение «порядка», только у Шаховского Сутягин сам творит «самосуд» над борзым кобелем противника, а у Гоголя городничий требует представить свинью Ивана Ивановича, утащившую из суда важную бумагу,

в участок. Реплика гоголевского городничего: «...свиней и козлов я еще в прошлом году дал предписание не впускать на публичные площади» (II, 258) также заставляет вспомнить пьесу Шаховского: именно беспрепятственное передвижение козла по чужим владениям стало первопричиной нелепой распри.

Сопоставление целого ряда фабульных ситуаций и мотивов обнаруживает и различие в их реализации в анализируемых текстах: там, где Шаховской ограничивается лапидарными сообщениями о каких-либо событиях и обстоятельствах, Гоголь дает развернутые описания и характеристики; то, что в пьесе представлено в редуцированном виде, в повести, в силу ее принадлежности к иному литературному роду, получает детальное освещение.

У Гоголя за нарочито патетическим восхвалением наивным рассказчиком добродетелей Довгочхуна, за восторженными панегириками достоинствам Миргорода и красоте основной его достопримечательности — огромной лужи — кроется едкая ирония автора, его издевка. Сходное использование подобного приема обнаруживается и у Шаховского. В комедии за отсутствием нарратора эта авторская интенция воплощается в действии, в речевом поведении героев. Положительный герой, морской капитан Брустверов в диалоге со Вспышкиным иронизирует по поводу разительного несоответствия незначительных, на его взгляд, причин ссоры и ее серьезных последствий, которых не желает осознать его собеседник, причем поначалу внешне реплики капитана облекаются в форму похвалы настойчивости и целеустремленности спорщика — заядлого охотника (33–34). Однако если у Шаховского этот прием использован эпизодически, то у Гоголя он пронизывает всю художественную ткань повести.

Ссора как фабульная основа позволяет Шаховскому создать множество острых комических положений: вчерашние друзья, вынужденные из-за дождя и отсутствия лошадей на станции находиться в одном помещении, на почтовом дворе, постоянно сталкиваются друг с другом, обстоятельства заставляют их вступать в нежелательный для обоих контакт, и это рождает массу комических эпизодов.

Шаховской проявляет себя мастером внешнего комизма. В том, как ведут себя находящиеся в ссоре соседи (демонстративно отворачиваются друг от друга, случайно столкнувшись; обзывают один другого «собачником», «крапивным семенем» и «приказной строккой» — каждое из оскорблений воспринимается ими как не менее «поносное имя», нежели «гусак» для гоголевского Перерепенко), уже есть предощущение поведения гоголевских героев. Подобно тому, как у Гоголя настойчиво звучит из уст обидчика оскорбительное для его противника слово «гусак», вновь разжигая угасшую было ссору, у Шаховского почти рефреном становится фраза «за собаку»: Вспышкин «проклял бы дочь свою, и за собаку!», «лишается имения, спокойствия, дочери, проклинает ее, и за что? за собаку!» (33–34). В произведениях и Шаховского, и Гоголя присутствует контаминация одних и тех же мотивов: обличения несправедливого судейства, продажного чиновничества, с одной стороны, и страсти к разного рода тяжбам как психологической черте провинциального дворянства — с другой. «Эта страсть к тяжбам и одновременно к самоуправству была, при условиях тогдашней дворянской жизни, некультурным проявлением самостоятельности в поступках и мнениях, проявлением энергии, уродливо развитой царящим вокруг произволом», — характеризовал это распространенное явление русской жизни Н. Котляревский¹⁴.

Сходные черты просматриваются и в характере завсегдатая судов Сутягина из пьесы Шаховского. «Сутягин, старинный воевода, затаскает по судам зятя моего до тех пор, пока оба вконец не разорятся» (12), — характеризует его Брустверов. Сутягин — вариант традиционного комического педанта, он потрясает окружающих своей юридической «ученостью» (особенно показательна сцена «допроса по пунктам», устроенного героем Орефьевне). В его речевом поведении подчеркнуты специфическая судейская лексика, чиновничьи ухватки. С другой сто-

¹⁴ Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842: Очерк из истории русской повести и драмы. 4-е изд., испр. Пг., 1915. С. 61.

роны, есть определенное сходство в перенасыщенных канцеляризмами и казуистикой репликах Сутягина и стилистике прошений, поданных гоголевскими Перерепенко и Довгочуном в миргородский суд. Комедия содержит сатиру на судейский произвол, несправедное судопроизводство, пьянство представителей правосудия (выясняется, в частности, что всю водку на почтовом дворе выпил земский заседатель), лихоимство секретарей («...и не так напугаешься, как попадешь в лапы судьям, а пуще всего к секретарям: в них-то вся и закорючка, — угрожает Орфейвне Сутягин. — Я бывало смолоду и не таких, как ты, запугивал; они со страху несут ахиною, а нашему брату то и надо: что слово, то рублевик в карман» — 20). Здесь, помимо прочего, прослеживается еще и связь с комедией В. В. Капниста «Ябеда», отношение к которой Шаховского было чрезвычайно уважительным¹⁵. Сатирическая составляющая, связанная с обличением судейских порядков, взяточничества «блюстителей закона», их равнодушия к горячительным напиткам обнаруживается и в повести Гоголя.

Пьеса Шаховского содержит колоритные бытовые зарисовки, жанровые сцены, сатира в ней совмещена с мягким юмором, что можно безоговорочно отнести и к гоголевскому повествованию.

«Сора» — одноактная пьеса, произведение малой драматургической формы, поэтому действие в ней предельно сжато, локализовано в одном месте (почтовый двор) и разворачивается в течение нескольких часов, что сообщает ему чрезвычайную напряженность и особую меру условности. Шаховской, оставаясь в пределах малого жанра, был лишен возможности развертывания той или иной ситуации и детальной разработки характеров. Малый объем налагает жесткие ограничения и в сфере конструкции интриги: согласно существовавшей драматургической традиции, основное сюжетное событие должно завершиться к финалу. Поэтому примирение «врагов», сколь бы ни было оно условно мотивировано, оказывается в конце комедии вполне возможным.

¹⁵ Шаховской А. А. Летопись русского театра // Репертуар русского театра на 1840 год. 1840. Т. 2, № 11. С. 3–4.

Оба автора не оставляют без внимания последствий ссоры. Герои Шаховского смогли в финале пьесы сделать то, что оказалось не под силу гоголевским персонажам, — помириться за чаркою (у Гоголя этот выход из ситуации, предложенный судьей, с возмущением отвергается Иваном Ивановичем). Однако тяжба приносит и Вспышкину, и Суत्याгину материальные потери. Вспышкин заложил в банк деревню, обедневший Суत्याгин сетует: «Бывало мы бирали, а нынче с нас берут» (39). У Перерепенко «старые, дедовские карбованцы», хранимые в «заветном сундуке», перетекают в «запачканные руки чернильных дельцов» (II, 274). Но основные потери гоголевских героев — иного рода. У Гоголя разрушительные последствия тяжбы обозначены чертами физического упадка: некогда вполне здоровые и крепкие герои превращаются в седых морщинистых стариков, которых трудно узнать, а Иван Иванович к тому же становится обладателем «тощей фигуры» (II, 275). Вместе с тем, как обычно у Гоголя, физическое тесно сопрягается с духовным¹⁶, в данном случае физическое разрушение — это перенесение во внешний план распада духовного, что подтверждается финальным гоголевским пассажем: «Скучно на этом свете, господа!» (II, 276).

Герои Шаховского одержимы пагубными страстями (о чем сигнализируют и их фамилии), в них нет душевного мира. Эта проблематика оказалась близка и Гоголю: именно она организует сюжет его повести о двух Иванах («Такие сильные бури производят страсти!» — II, 274). Оба автора дают своеобразный нравственный урок читателю (зрителю), разрабатывая — каждый по-своему — тему мертвящих душу низких страстей. Однако если у Шаховского, в соответствии с его творческими установками и законами жанра, получилась веселая пьеса, исполненная яркого внешнего комизма и не свободная от морализаторства («Худой мир лучше вздорной ссоры» (62), — заключит в финале капитан Брустверов), то у Гоголя сюжет о

¹⁶ Об иерархии телесного и духовного начал в гоголевских произведениях см.: Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 117–151.

ссоре переводится в иной смысловой регистр и выливается в напряженные размышления о пошлости и бездуховности человеческого существования, в горький финальный вывод о скуке, умерщвляющей живую человеческую душу. На уровне художественной формы забавный анекдот Шаховского превращается под пером Гоголя в печальную эпическую картину бездуховной жизни провинции.

Светлана Евдокимова

(Провиденс, США)

СЛОВО И ЗНАЧЕНИЕ:

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»

Название повести Гоголя — «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — позволяет предположить, что основной ее темой является проблема коммуникации, проблема языка. Поэтому я интерпретирую повесть как своего рода притчу о языке. Как произошел сбой в коммуникации двух неразлучных друзей? Почему слово «гусак» так оскорбляет Ивана Ивановича? Какова функция знака в коммуникативном процессе, описываемом в повести? Какова связь между прямым и переносным значением?

Текст повести имеет несколько уровней прочтения, из которых наиболее часто рассматриваются сатирический и психоаналитический. Очевидно, что ссора друзей произошла из-за одного слова. Но при этом также очевидно, что Иван Иванович наделяет слово «гусак» коннотациями, которые не вполне понятны читателю и которые значительно отличаются от того смысла, который в это слово вкладывают Иван Никифорович и все остальные. Попытки исследователей объяснить потенциально обидные коннотации слова «гусак» (в частности, сексуальные коннотации), хотя отчасти убедительны и справедливы, часто лишь уведат от основной проблемы повести — нестабильности знаковой системы, в рамках которой общаются герои Гоголя. Большинство исследователей пытаются объяснить ссо-

ру психологическими причинами (нежелание друзей признать свое сходство; различная сексуальная ориентация, сексуальная компетенция/некомпетенция). Иными словами, исследователи рационализируют мир, в котором живут герои и пытаются найти скрытую мотивацию их поступков. В таком прочтении повесть становится аллегорией «комплексов неполноценности» — будь то уязвленное мужское достоинство или социальное самолюбие¹.

Несмотря на справедливость этих психологических объяснений, основной в повести мне представляется не проблема характеров и психологии героев, а проблема языка. Ссора друзей происходит не столько из-за их разных привычек или уязвленного самолюбия, сколько из-за слова как такового. Рассмотрим, как относятся к слову герои повести.

Иван Иванович, как известно, «имеет необыкновенный дар гово-

¹ Наиболее типичным примером такого прочтения является статья А. Александра, который предлагает «фрейдистскую» интерпретацию ссоры друзей (*Alexander A. The Two Ivan's Sexual Underpinnings // Slavic and East European Journal. 1981. Vol. 25, № 3. P. 24–37*). Название статьи Ричарда Грегга также указывает на его основной тезис — различия героев лишь маскируют их одинаковость, а рассказ оказывается притчей о стерильности и монотонности жизни, лишенной оттенков и различий (см.: *Gregg R. The Curse of Sameness and the Gogolian Esthetic: «The Tale of the Two Ivans» as Parable // Slavic and East European Journal. 1987. Vol. 31, № 1. P. 1–9*). Роберт Магваер интерпретирует желание Ивана Ивановича приобрести ружье Ивана Никифоровича как попытку устранить их «угрожающее равенство» (отчасти сексуальное). Он психологизирует взаимные обиды двух друзей — Иван Никифорович боится оказаться полностью женоподобным, если подарит или продаст ружье, а Иван Иванович не хочет признать свою «животную» природу, сближающую его с Иваном Никифоровичем, и потому обижается на слово «гусак». В интерпретации Магваера повесть о двух Иванах — это своего рода притча о месте человека в мире (см.: *Maguire R. Exploring Gogol. Stanford, 1994. P. 35–48*). Из многочисленных исследователей Гоголя, однако, только Магваер обращает внимание и на особую роль слова в повести, отмечая важную для Гоголя идею творческой силы слова: «Любое обыкновенное слово, как только оно произносится, может начать жить своей собственной жизнью, часто весьма отличной от изначального намерения говорящего или писателя, и может втянуть другие слова, часто несвязанные между собой семантически, в свое энергетическое поле» (*Ibid. P. 44*).

речь чрезвычайно приятно» и «в порядочном разговоре никогда не скажет неприличного слова и тотчас обидится, если услышит его» (II, 226, 227). Иван Никифорович не отличается многословием, но зато, как отмечает рассказчик, «если влепит словцо, то держись только: отбреет лучше всякой бритвы» (II, 226). Итак, с самого начала очевидно, что легко обижающийся Иван Иванович имеет тенденцию воспринимать слова буквально (потому и легко обижается), а Иван Никифорович имеет особый дар выражаться фигурально, образно — дар меткого слова. При этом образные слова и грубоватые выражения Ивана Никифоровича типа «Поцелуйтесь с своею свиньею, а коли не хотите, так с чертом!» (II, 236) Иван Иванович воспринимает как богопротивные и богомерзкие именно потому, что не видит их идиоматического значения, а только дословное (поцеловаться с чертом — святотатство). Поэтому он грозит Ивану Никифоровичу религиозным и при этом «буквальным» наказанием — за острый язык будет наказан язык Ивана Никифоровича («нашпигуют вам на том свете язык горячими иголками» — II, 236). Слушая острые слова Ивана Никифоровича, Ивану Ивановичу нужно, как он говорит, «окуриться», как после соприкосновения с нечистой силой.

Любопытно, что побудительной причиной ссоры является именно буквальное понимание Иваном Ивановичем риторических вопросов. Как-то раз, прилегли отдохнуть, Иван Иванович размышляет: «Господи, Боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строение, амбары, всякая прихоть, водка перегонная настоящая; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... Чего ж еще нет у меня?..» (II, 228). Риторический вопрос «Чего только у меня нет?» превращается у Ивана Ивановича в прямой конкретный вопрос «Чего ж еще нет у меня?», который требует буквального ответа (риторический вопрос, как известно, ответа не предполагает). Именно тогда Иван Иванович обращает внимание на то, чего у него нет, то есть на ружье Ивана Никифоровича, и загорается желанием его приобрести.

На нежелании или неспособности Ивана Ивановича воспринимать риторические фигуры речи построен и его диалог с нищенкой:

«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» (II, 225).

Идиоматическое выражение «на хлеб», означающее небольшую сумму денег, Иван Иванович интерпретирует дословно и таким образом обесмысливает. Диалог продолжается в том же ключе. Идиоматическое выражение нищенки — «Как не хотеть! Голодна, как собака» — Иван Иванович переводит в буквальный план. Если нищенка голодна, как собака (в буквальном смысле), то, наверное, хочет мяса: «Гм!» отвечал обыкновенно Иван Иванович: «так тебе может и мяса хочется?» — «Да всё, что милость ваша даст, всем буду довольна.» <...> При этом старуха обыкновенно протягивала руку. «Ну, ступай же с Богом», говорил Иван Иванович. «Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!»» (II, 225).

Жест старухи и косвенную просьбу Иван Иванович тоже отказывается понимать и потому отпускает нищенку ни с чем. Очевидно, однако, что своим отказом от переносного значения и приверженностью к буквальному значению Иван Иванович не восстанавливает истинное значение слова и речи, а обесмысливает их. Стирание значения подчеркивается и тем, что Иван Иванович, по словам рассказчика, ведет такого рода диалоги и расспросы «обыкновенно», то есть повторяет их как некий ритуал, обходя всех нищих по окончании воскресной службы.

Не удивительно поэтому, что ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем — чисто лингвистическая, она происходит из-за метафоры («А вы, Иван Иванович, настоящий *гусак*» — II, 236). Ни рассказчик, ни один из персонажей не объясняет, почему именно это слово показалось столь оскорбительным Ивану Ивановичу: «...поссорились между собою! и за что? за вздор, за гусака» (II, 238). При этом Иван Никифорович определенно указывает, что слово это — не что иное, как метафора, построенная по принципу сходства: «Я сказал, что вы похожи на гусака, Иван Иванович!» (II, 237).

Очевидно, он имеет в виду как внешнее сходство — длинную шею, тощую фигуру, важную поступь, так, возможно, и другие качества — напыщенность, агрессивность, половую активность (то есть сексуальные коннотации, на которые обращает внимание читателя и автор в своей сноске: «*Т. е. гусь самец» — II, 236).

На что же обижается Иван Иванович и как выражается его обида? В своей жалобе он связывает слово «гусак» с оскорблением чину и фамилии и приводит следующие аргументы: «...тогда как известно всему Миргородскому повету, что сим гнусным животным я никогда отнюдь не именовался и впредь именоваться не намерен. Дозказательством 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» (II, 249).

Иными словами, Иван Иванович протестует отнюдь не против сравнения с гусаком. Суть его возражения не в том, что его наделяют определенными свойствами, которые делают его похожим на гуся, а в том, что он не гусь в буквальном смысле. Он воспринимает это слово не метафорически, а буквально. Ссора из-за слова усугубляется дальнейшим столкновением метафорического сознания Ивана Никифоровича и буквального отношения к языку Ивана Ивановича. Чем больше разворачивается метафора в устах и действиях Ивана Никифоровича, тем буквально понимает ее Иван Иванович. «Да чего вы в самом деле так размахались руками, Иван Иванович!», «Что вы так раскудахтались», — продолжает Иван Никифорович (II, 237). Это уже развернутая метафора — образ гусака, машущего крыльями и кудахтающего. При этом и в повествовании рассказчика, который в своем отношении к языку и любви к тропам безусловно ближе к Ивану Никифоровичу, Иван Иванович превращается в смешную в своей агрессивности птицу

(«...глазами он так мигал, что сделалось страшно» — II, 237). Сцена ссоры заканчивается полной реализацией метафоры, когда рассказчик отмечает, как «Иван Иванович уже не оглядывался и летел со двора» (II, 238).

Итак, Иван Иванович не просто называется гусакom, но становится гусакom. Далее борьба вокруг метафоры продолжается. Метафора становится не просто развернутой, она обретает материальную оболочку: «Наконец, к довершению всех оскорблений, ненавистный сосед выстроил прямо против него, где обыкновенно был перелаз через плетень, гусиный хлев, как будто с особенным намерением усугубить оскорбление» (II, 242).

Реакция Ивана Ивановича, очевидно, направлена на разрушение метафоры, разрушение, тропа; и это разрушение принимает опять буквальный характер. Подпиливая столбы гусиного хлева, он буквально физически разрушает метафору. «Тихо, тихо подкрался он и подлез под гусиный хлев. <...> ...подлезши к ближнему столбу, приставил он к нему пилу и начал пилить» (II, 242–243). Испуганный Иван Иванович видит гуся, просунувшего к нему свою шею (еще одно напоминание об оскорблении), — метафора еще не разрушена. Но, наконец, здание пошатнулось и рухнуло. Гусиный хлев — это троп, который Иван Иванович подпиливает. В результате обрушивается не просто строение, но смысл.

Разрушив метафору, «подпилив» троп, герой боится мести Ивана Никифоровича, который, как он думает, хочет поджечь его дом. Именно в этот момент он решается на превентивную атаку и пишет жалобу на Ивана Никифоровича. Любопытно, что его особенно волнует то, что имя нарицательное «гусак» может также стать его именем собственным, поэтому он обвиняет Ивана Никифоровича «паче всего в подлом и предосудительном присовокуплении к фамилии моей названия *Гусака*» (II, 250). Как имя собственное, слово «Гусак» здесь пишется с большой буквы. Очевидно, что сама по себе гусиная фамилия не содержит в себе ничего обидного. Фамилия Гусак с ее вариантами была достаточно распространенной в славянском

мире и отнюдь не менее престижной, чем Перерепенко². Гоголь со- знавал, что граница между именами собственными и нарицательны- ми непостоянна и подвижна: имена нарицательные легко становят- ся именами собственными, прозвищами и кличками. Любое слово, которым называли человека, окружающие могли воспринять как его личное имя, и, следовательно, любое слово могло стать именем. В «Мертвых Душах» Гоголь пишет: «Выражается сильно российский народ! и если наградит кого словцом, то пойдет оно ему в род и по- томство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петер- бург, и на край света. И как уж потом ни хитри и ни облагораживай свое прозвище, хоть заставь пишущих людишек выводить его за на- емную плату от древнекняжеского рода, ничто не поможет: каркнет само за себя прозвище во всё свое воронье горло и скажет ясно, от- куда вылетела птица. Произнесенное метко, всё равно что писанное, не вырубливается топором» (VI, 108–109).

Очевидно, что Иван Иванович особенно боится этого метко про- изнесенного слова. Меткое слово неразрывно соединяет в себе озна- чаемое и означающее — «каркнет само за себя прозвище во всё свое воронье горло и скажет ясно, откуда вылетела птица». В таком по- нимании прозвище «гусак» является одновременно и означающим, и самим гусаком (означаемым). Иван Иванович пытается это сло- во буквально вырубить топором, подпиливая гусиный хлев. То есть Иван Иванович верит в совпадение слова и значения, в то, что слово к нему пристанет и тогда он и гусак станут нераздельны.

² Имея особый интерес к птичьим фамилиям, Гоголь, безусловно, не видел в них ничего обидного и, в частности, не мог не знать про известные гусиные фа- милии, например, про знаменитого чешского проповедника Яна (Ивана) Гуса, сожженного на костре. Не исключено, что Гоголь проводил скрытую параллель между ним и своим героем: богомольный, благочестивый и богобоязненный Иван Иванович, происходящий из духовного сословия, имеющий репутацию человека ученого, говорящего и пишущего красноречиво и убедительно, пани- чески боится поджога, велит Гапке «поминутно обсматривать везде, не подло- жено ли где-нибудь сухой соломы» (II, 243) и прямо обвиняет Ивана Никифо- ровича в намерении поджечь его в собственном доме.

В повести постоянно проблематизируется соотношение означающего и означаемого. Очевидно, что означающее — фонетическое слово «гусак» — не подразумевает конкретного означаемого. Хотя Гоголь и поясняет значение слова «гусак» («т. е. гусь самец»), но и его указание оказывается только одним из многочисленных намеков и потенциальных смыслов, связанных с этим словом. Рассказчик провоцирует читателя и приглашает его принять участие в расшифровке знака. Из различных потенциальных коннотаций, которые вызывает слово «гусак» (птица, самец, важная птица, птица с длинной шеей, агрессивная птица), Иван Иванович выхватывает одно значение, заведомо неизвестное читателю. В субъективном восприятии героя утрачивается традиционное значение слова и знак наделяется новым, произвольным, одному лишь Ивану Ивановичу доступным смыслом. Именно это ведет к сбою коммуникации между друзьями и к невозможности примирения. В той степени, в которой герои живут в языке, для коммуникации необходима определенная «договоренность» о соотношении знака и значения. Когда знак лишается свойственного ему значения и наделяется иным, не вполне понятным, но явно негативным значением, коммуникация становится невозможной. «Гусак» становится закрытым знаком для читателя, который блуждает в лабиринтах смысла, пытаясь понять причину обиды. Гоголь таким образом вовлекает читателя в поиск смысла, в «бесконечный семиосис», в терминологию Умберто Эко, но окончательное значение остается скрытым и недостижимым. Поскольку значение знака проявляется лишь в том, чем он не является, значение в каком-то смысле все время отсутствует, откладывается и вступает в процесс, определяемый в деконструктивизме как «дифферанс» («*differance*»).

Можно подумать, что Гоголь выступает здесь почти как деконструктивист своего времени. Не только игра с поиском значения слова «гусак», но и вся повествовательная стратегия рассказчика, построенная на бесконечных намеках, недомолвках, алогизмах, обесмысливании и постоянном откладывании окончательного значе-

ния, приглашает читателя признать недостижимость каких бы то ни было окончательных значений. С самого начала рассказчик погружает читателя в фигуральный язык, насыщенный разнообразными тропами, вовлекает в бесконечную игру значений. Рассказчик буквально заставляет читать между строк. Например: «Детей у него не было. У Гапки есть дети и бегают часто по двору» (II, 224). Значение обретается не просто в контексте и не в сопоставлении высказываний (что подразумевало бы не наивного рассказчика, а ирониста), а в зиянии между ними, в том, что не сказано. Таким образом изначально устанавливается игра смыслов, возникающая от сопоставления буквального слова якобы наивного рассказчика и преломления этого слова у умного читателя/зрителя. Читатель постепенно привыкает к тому, что связь между означающим и означаемым произвольна, что не следует относиться серьезно к словам рассказчика, перестает искать смысл и предается чистому наслаждению от словесной игры.

Однако эта веселая игра сначала прерывается диссонансом ссоры, возникшей именно из-за отсутствия договоренности о значении слова, а затем внезапной сменой тональности и голоса рассказчика с его кульминационной фразой «Скучно на этом свете, господа!» (II, 276). Игра заканчивается. Внезапно мы оказываемся вынужденными смотреть на мир другими глазами. Распад между означающим и означаемым, который так весело воспринимался нами в красочном и ярком контексте мира тропов, фигурального языка и языковой игры, превращаясь в бесконечную игру или тяжбу смыслов, оказывается миром хаоса, энтропии, серости и грязи. Заключительные слова повести в значительной степени относятся к проблеме смысла или отсутствию стабильного отношения между словом и значением и перекликаются с предшествующим им восклицанием рассказчика: «Что ж теперь прочно на этом свете?» (II, 239). Бесконечная игра смыслов в конце концов оказывается скучной, нескончаемой игрой, водоворотом смыслов, порочным кругом. Гоголь тоскует по стабильности и постоянству значений, но понимает, что они недостижимы. Он, с одной стороны, видит, что в падшем мире разрушается

религиозное представление о слове как Логосе, а с другой стороны, с грустью отворачивается от этого мира.

Как справедливо отмечал Роберт Магваер, сам Гоголь верил, что слово есть «знак мысли», что оно образует идеальное единство, которое исключает непонимание. Анализируя природу слова у Гоголя и «неадекватность слова», Магваер делает ряд интересных наблюдений о стремлении Гоголя к такому типу слова, которое имеет значение, не произвольно привнесенное одним конкретным человеком, а внятное для всех. Он связывает подобное представление о слове с так называемой универсальной или философской грамматикой, подразумевающей, что слова являются знаками мыслей³. Выводы Магваера о возможном влиянии «философской» грамматики на Гоголя весьма убедительны и позволяют нам взглянуть на «Повесть» именно как на эксперимент со словом, с его границами и отношениями между означающим и означаемым. Возможно, что в своем стремлении к универсальному или идеальному языку Гоголь следовал, в частности, Данте, которым он так восторгался, и стремился написать не только свой вариант «Божественной Комедии», но и вариант дантевского «*De Vulgari Eloquentia*», то есть создать или восстановить природный и идеальный язык. Такой идеальный язык, на котором говорил Адам, давший имена животным, часто называется «адамическим», и представление об этом протоязыке основывается на предположении, что Адам давал названия животным не произвольно, а в силу их имманентных свойств. Поскольку язык рая отражал подлинную природу вещей, в этом языке означающее и означаемое совпадали.

Идеи Гоголя о природе слова и особой, преображающей мир миссии литературы связаны, очевидно, именно с его ностальгией по «адамическому» языку и желанием создать или сохранить принципы «адамического» языка на основе русской «вulgаты». Именно этим объясняется настойчивый интерес писателя к тому, что он понимал

³ См.: *Maguire R. Exploring Gogol. P. 332, 336.*

под лингвистикой, и особенно к созданию словаря — своеобразного лексикона вульгаты («Лексикон малороссийский», «Материалы для словаря русского языка», список «имен, даваемых при крещении», краткий «коммерческий словарь», а также списки украинских слов с объяснениями, которые он давал в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и т. п.). О поиске языка, адекватно передающего «прямое значение», он пишет в Предисловии к «Материалам для словаря русского языка»: «В продолжение многих лет занимаясь русским языком, поражаясь более и более меткостью и разумом слов его, я убеждался более и более в существенной необходимости такого объяснительного словаря, который бы выставил, так сказать, лицом русское слово в его *прямом значении*, осветил бы его, высказал бы ощутительней его достоинство, так часто не замечаемое, и обнаружил бы отчасти самое происхождение. Тем более казался мне необходимым такой словарь, что посреди чужеземной жизни нашего общества, так мало свойственной духу земли и народа, *извращается прямое, истинное значение* коренных русских слов, одним приписывается другой смысл, другие позабываются вовсе» (IX, 441; курсив мой. — С. Е.).

Продолжая свою мысль о русском языке как языке природном и естественном, в котором еще не исчезла неразрывная связь между означающим и означаемым, Гоголь говорит о внутренних имманентных свойствах языка: «Объяснительный словарь есть дело лингвиста, который бы для этого уже родился, который бы заключил в своей природе к тому преимущественные, особенные способности, носил бы в себе самом внутреннее ухо, слышащее гармонию языка» (IX, 441), «...другая побудительная причина заставила меня заняться объяснительным словарем: <...> любовь к русскому слову, которая жила во мне от младенчества и заставляла меня останавливаться над внутренним его существом и выраженьем» (IX, 442). Очевидно, что Гоголь стремится к своеобразному очищению языка от «чужеземных» и исторических искусственных влияний, которые искажают изначальное единство между означаемым и означающим, или, как он сам говорил, «внутренним существом и выражением». Желая вернуть языку «пря-

мое, истинное значение коренных русских слов», Гоголь уделяет особое внимание устаревшим, а также областным словам и выражениям, то есть пытается создать своего рода *vulgate illustris*. Как и Данте, Гоголь интересуется историей языка, его словарного состава и вопроса-ми литературного языка на основе языка народного (язык поэтов на основе *locutio prima* для Данте); он понимает, что язык меняется под влиянием привычек, места и времени, но стремится создать свой собственный очищенный язык на основе русского, используя как литературные источники, так и материалы живого говора. Очевидно, Гоголь не имел амбиции превратить русский язык в универсальный, он лишь стремился вернуть русскому языку основные принципы протоязыка.

Отношение к слову у Гоголя носит религиозную окраску на протяжении почти всего его творчества, что неоднократно отмечалось исследователями. В частности, в статье «О том, что такое слово» Гоголь настаивает на религиозной миссии писателя: «Обращаться с словом нужно честно. Оно есть высший подарок Бога человеку. Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было, словом — в те поры, когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, которое всем опротивеет. <...> Опасно шутить писателю со словом. Слово гнило да не исходит из уст ваших! Если это следует применить ко всем нам без изъятия, то во сколько крат более оно должно быть применено к тем, у которых поприще — слово, и которым определено говорить о прекрасном и возвышенном. Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово; пусть уже лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах. Все великие воспитатели людей налагали долгое молчание именно на тех, которые владели даром слова, именно в те поры и в то время, когда больше всего хотелось им пощеголять словом и рвалась душа сказать даже много полезного людям. Они слышали, как можно опозорить то, что стремишься возвысить, и как на всяком шагу язык наш есть наш предатель» (VIII, 231–232).

В контексте религиозного представления писателя о слове особенно интересно взглянуть на «Повесть» с точки зрения философии языка. Гоголь оказывается своего рода деконструктивистом, тоскующим по Логосу.

Л. В. Дерюгина

(Москва)

ГОГОЛЬ И БАТЮШКОВ: МОТИВЫ «ОПЫТОВ В ПРОЗЕ» В «АРАБЕСКАХ»

«**О**пытами в прозе» Батюшков назвал одно из первых своих литературных выступлений (1810) и только потом повторил это жанровое обозначение в названии книги (1817). Жанр «опытов» зарождается в его записных книжках, вдохновленных Монтенем, распространяется и на стихотворения и вторгается на территорию стиха большими прозаическими комментариями — также своего рода «опытами в прозе». Это жанр Батюшкова-мыслителя и часто идеолога, но в то же время и поэта; в его записной книжке сказано: «Нам надобны мысли, — говорят одни, — а я говорю: мне надобны звуки. Что мне в мыслях?»¹ Гоголь словно вторит Батюшкову в статье «О малороссийских песнях»: «Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков или, лучше сказать, поэзия поэзии. Ее один только избранный, один истинный в душе поэт понимает...»² Некоторые неопубликованные записи Батюшкова могли бы быть предварительными материалами к гоголевским произведениям. Применительно же к текстам собственно «Опытов в стихах и прозе» можно говорить об очевидном участии Батюшкова в создании тех «пятен эпох», которыми, по выражению Л. В. Пумпянско-

¹ Батюшков К. Н. Разные замечания // Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 21.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 160–161.

го, Гоголь «думал об истории»³ — и о географии тоже. Не Батюшков дает Гоголю материал для этих размышлений — но он дает краску, резкий, запоминающийся мазок. Так, в статье «Нечто о поэте и поэзии» Батюшков упоминает «благотворную природу стран южных, где человек наслаждается двойною жизнью, в сравнении с нами...»⁴ Батюшковская формулировка заимствуется Гоголем в начале статьи «Мысли о географии» и дает основу для контраста: «...край, где кипит Юг и каждое творение бьется двойною жизнью, и край, где в искаженных чертах природы прочитывается ужас и земля превращается в оледенелый труп»⁵. Образ «гневного Севера», возникающий в статье Гоголя «О Средних веках», когда он говорит о норманнах, «за которыми как будто гонятся по пятам мрачный их Один и снеговые горы Скандинавии»⁶, именно в воспроизведенном сочетании географии, истории и мифологии, восходит, вероятно, к сказанному у Батюшкова о поклонении «Одену, сему кровавому божеству скандинавов, которых и жизнь и суеверия ознаменованы были мрачною поэзиею» («Письмо к И. М. М<уравьеву>-А<постолу>»), и о том, что «страшные явления» северной природы заставляют вспомнить «мрачную мифологию скандинавов, которым божество являлось почти всегда в гневе, карающим слабое человечество» («Отрывок из писем русского офицера о Финляндии»)⁷.

«Леса финляндские непроходимы <...>. Вечное безмолвие, вечный мрак в них обитает», — продолжает Батюшков; у Гоголя в статье «О движении народов в конце V века» это географическое впечатление окрашивает фрагмент о религии древних германцев: «Во глубине и глуши лесов, не пронизаемых солнцем, они приносили свои жерт-

³ См.: Пумпянский Л. В. Гоголь // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 291.

⁴ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 27 (сер. «Лит. памятники»).

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 163.

⁶ Там же. С. 19.

⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 60, 96.

вы <...>. Казалось, мрак считался у них чем-то священным...»⁸ След чтения Батюшкова замечен и в описании крестовых походов в статье «О Средних веках»⁹ — Гоголь, кажется, впечатлен здесь поэмой Тассо «Освобожденный Иерусалим» в пересказе Батюшкова («Ариост и Тасс»¹⁰). «Анакреонтическая», как сам он ее называл, лирика Батюшкова существенно повлияла на Гоголя; но и совершенно иное, средневековое в его понимании, отношение к женщине он формулирует, пользуясь батюшковскими выражениями из статьи о Петрарке: для него «Лаура была нечто невещественное, чистейший дух, излившийся из недр божества и облекшийся в прелести земные»¹¹. «Это божество, но облеченное слегка в человеческие страсти» (X, 147) — так сказано о встрече с женщиной в письме Гоголя к М. И. Гоголь от 24 июля 1829 года; в повести «Невский проспект», зародышем которой считают данное письмо, и в статье «О Средних веках» эта тема также несет отпечаток батюшковского слова. Сам Батюшков считал такие заимствования в порядке вещей и, более того, знаком особого почтительного отношения к источнику¹². Есть, однако, тема, в связи с которой заочные отношения Гоголя и Батюшкова приобретают неожиданно драматический характер.

В не публиковавшейся при жизни автора статье «Прогулка по Москве», написанной накануне наполеоновского нашествия и пожара Москвы и, кажется, проникнутой его предчувствием, Батюшков пишет: «Хочешь ли видеть единственную картину? Когда вечернее солнце во всем великолепии склоняется за Воробьевы горы, то войди в Кремль и сядь на высокую деревянную лестницу. Вся панорама Москвы за рекою! <...> здесь представляется взорам картина,

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 187.

⁹ См.: Там же. С. 17.

¹⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 145–147.

¹¹ Там же. С. 150.

¹² Батюшков говорит, что «нашел многие места и целые стихи Петрарки в “Освобожденном Иерусалиме”. Такого рода похищения доказывают уважение и любовь Тасса к Петрарке» (Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 162).

достойная величайшей в мире столицы, построенной величайшим народом на приятнейшем месте. Тот, кто, стоя в Кремле и холодными глазами смотрев на исполинские башни, на древние монастыри, на величественное Замоскворечье, не гордился своим отечеством и не благословлял России, для того (и я скажу это смело) чуждо все великое, ибо он жалостно ограблен природою при самом его рождении; тот поезжай в Германию и живи и умирай в маленьком городке, под тенью приходской колокольни с мирными германцами, которые, углубясь в мелкие политические расчеты, протянули руки и выи для принятия оков гнуснейшего рабства»¹³.

Тема «маленького немецкого городка» проходит через три гоголевские статьи в «Арабесках»; это настойчивое повторение, только в самом общем виде объяснимое интересом Гоголя к архитектурной готике, уже привлекает внимание. В статье «Мысли о географии» он советует преподавателю показывать отличительные черты изучаемого города: «Если он древний, то как величественна даже в самой странности своей его старинная, повитая столетиями и на чудо взлепянная самими потрясениями архитектура и как, напротив того, легка и изящна архитектура другого города, созданного одним столетием. При мысли о каком-нибудь германском городке ученик тотчас должен представить себе тесные улицы, небольшие, узенькие и высокие домики, где все так просто, так мило, так буколически, и рядом с ними угловатые, пересекающие острием воздух, шпицы церквей»¹⁴. Фрагмент без изменений перешел в «Арабески» из первого, газетного варианта текста¹⁵ и звучит оценочно нейтрально, без личных тонов, хотя в описываемых двух типах городов угадываются Москва, которой Гоголь в 1831 году еще не видел и мог знать ее только по описаниям, в том числе и похожему батюшковскому, и Петербург, из которого он уже бежал в 1829 году за границу, как «утопающий, хватившийся

¹³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 381.

¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 168–169.

¹⁵ Литературная газета. 1831. Т. 3, № 1. 1 янв. С. 4–7.

за первую попавшуюся ему ветку» (X, 167); по общему мнению, статья отразила впечатления от этой поездки (ср. описание Любека в письме к М. И. Гоголь от 13 августа н. с. 1829 г.). Но уже в статье «О Средних веках» Гоголь предлагает представить себе «какой-нибудь германский город в Средние веки, эти узенькие, неправильные улицы, высокие, пестрые готические домики...»¹⁶ не просто как картинку быта средневековой ремесленной Европы, но как именно то место, где сосредоточена отличающая Европу «вечная жизнь ума»¹⁷ — фаустианское «неугасимое желание, непреборимое любопытство, живущее только собою и разжигаемое собою же, возгорающееся даже от неудачи, — первоначальная стихия всего европейского духа...»¹⁸ Наконец, уже перед печатью Гоголь вписывает новое упоминание о том же в статью «Об архитектуре нынешнего времени», говоря о современных городах, где постройки более похожи «на сараи или казармы», где строение «стали уединять и помещать на такой огромной и обширной площади, что оно казалось еще более ничтожным. Как будто бы старались нарочно внушить мысль: что великое совсем не велико, как будто бы насильно старались истребить в душе благоговение и сделать человека равнодушным ко всему»¹⁹. Подразумевается, конечно, Петербург, которому Гоголь таким образом, кажется, переадресовывает батюшковский упрек («чуждо все великое») и здесь уже очевидно поляризует оценки: «Это ряд стен и больше ничего. <...> Старинной германской городок с узинькими улицами с пестрыми домиками и высокими колокольнями имеет вид несравненно более говорящий нашему воображению»²⁰.

Будь «Прогулка по Москве» опубликована, она считалась бы одним из ближайших литературных источников для Гоголя в «Арабе-

¹⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 21–22.

¹⁷ Там же. С. 43.

¹⁸ Там же. С. 22.

¹⁹ Там же. С. 101.

²⁰ Там же. С. 102.

сках». На сходство описания уличной толпы здесь и у Гоголя указал В. Н. Топоров, отметив при этом и содержательное отличие²¹. Упомянутые в «Невском проспекте» среди толпы «все, окончившие довольно важные домашние занятия, как-то <...> узнавшие о здорovy лошадей и детей своих», и в концовке повести «другой, которого сердце горит лошадиною страстью»²², словно сошли со страниц «Прогулки...», где показан человек, который «живет на конюшне, завтракает с любимым бегуном и ездил нарочно в Лондон, чтобы посоветоваться с известным коновалом о болезни своей английской кобылы»²³. Московская книжная торговля «на вес»²⁴ напоминает продажу картин в «Портрете». Любопытно и то, что неявная цитата из батюшковского перевода Ариосто в «Записках сумасшедшего»: «И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне»²⁵ оказывается точной при знании самого перевода, строка из которого приведена как раз в неопубликованной «Прогулке...»: «Дурачься, смертных род! В луне рассудок твой!»²⁶ Оставляя совершенно в стороне вопрос о том, мог ли Гоголь иметь доступ к ненапечатанным произведениям Батюшкова, можно спросить, существовала ли почва для того драматического по видимости противостояния, в которое входят приведенные тексты и которое для Гоголя связано с его отношением к Петербургу и с задуманным отъездом за границу.

²¹ См.: Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы»: (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифологического: Избранное. М., 1995. С. 274.

²² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 128, 154.

²³ Батюшков К. Н. Опыт в стихах и прозе. С. 383.

²⁴ Там же. С. 384.

²⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 220.

²⁶ Батюшков К. Н. Опыт в стихах и прозе. С. 383. Текст перевода — в письме Батюшкова к Н. И. Гнедичу от 29 декабря 1811 г. (см.: Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 202). Ср. в напечатанном: «...вы найдете их в царстве Луны...» («Вечер у Кантемира»), «он вступает с вами в царство Луны...» («Ариост и Тасс») — Батюшков К. Н. Опыт в стихах и прозе. С. 47, 139.

«Прогулка в Академию Художеств» (1814) Батюшкова — признанный прототекст гимна Петербургу в «Медном всаднике», — по видимому, имела такое же значение для гоголевского петербургского замысла в целом и в первую очередь для центрального в нем «Портрета»; с той разницей, что эпитет «единственный» в том же тоне и значении, в котором он был применен Карамзиным к России («Взглянем на пространство сей единственной державы; мысль цепенеет; никогда Рим в своем величии не мог равняться с нею...»²⁷), а Батюшковым к ее столице («Единственный город! <...> Смотрите — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие...»²⁸), — этот эпитет Гоголь смог с уверенностью произнести, только описывая «бакенбарды, единственные» и «улыбку единственную», еще — опиумные грезы, «единственное <...> богатство» художника Пискарева; и «таинственный портрет», который достался «таким единственным образом» художнику Черткову²⁹. По Батюшкову, почву для образования и развития таланта должны создать «драгоценное собрание» антиков, «истинное богатство нашей Академии», вместе с хранящимся в Эрмитаже «богатым собранием картин единственных в своем роде»; главное же богатство, предмет и источник вдохновения для художника — это сам Петербург, «единственный город» во всем его совершенстве. «Сколько предметов для кисти художника! умей только выбирать, — говорит о нем молодой художник. — И как жаль, что мои товарищи мало пользуются собственным богатством; <...> охотнее ищут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы. Я часто с горестию смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение — и часто взоры наши. Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?»³⁰

²⁷ Карамзин Н. М. История Государства Российского. М., 1988. Кн. 1, т. 1. С. X (репринтное воспроизведение издания 1842–1844 гг.).

²⁸ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 75.

²⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 128, 129, 141, 55.

³⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 83, 90, 75.

Гоголь и пишет повесть о портрете, совершенно похожем на природу, настолько, что «чересчур близкое подражание природе» заставляет подозревать здесь нечто «выглянувшее мимо законов природы»³¹; батюшковский метафорический императив «Пейзаж должен быть портрет» вовсе не по-батюшковски, а характернейшим для Гоголя способом реализуясь в повести, оставляет цитатный след в ее конце, когда «таинственный портрет» буквально возвращается в свое первоначальное состояние, превращаясь в «какой-то незначащий пейзаж»³². Очевидно полемическое несходство гоголевского петербургского облика в целом, архитектурного в том числе, с батюшковским образом молодого, нового, бодрого Петербурга (ср. также пушкинское «юный град») — у гоголевского города древнее, а отчасти уже и мертвое (и в то же время недовоплощенное) лицо доминирующего в нем демона. Здесь богатства, в том числе и художественные, распадаются в прах, примером чего служит и «коллекция» Черткова с ее страшной судьбой, и аукцион, в зале которого, словно в ответ на батюшковское, приписанное Петру: «Сюда призову все художества, все искусства»³³, Гоголь изображает «множество картин», разбросанных «совершенно без всякого толку» вместе с ненужными книгами и вещами и представляющих «какой-то хаос искусств», под «погребальный голос аукциониста, <...> отпевающего панихиду бедным, так странно встретившимся здесь искусствам»³⁴. Духовный аспект этого общего процесса распада — рассеяние души; тратится время жизни — «ежедневно без всякой корыстолюбивой цели, но единственно чтобы посмотреть, чем что кончится...»³⁵ С возгласом «...мне нужно рассеяние, единственно рассеяние!»³⁶ отправляется

³¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 49.

³² Там же. С. 80.

³³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 73.

³⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 66.

³⁵ Там же.

³⁶ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 78.

смотреть академическое собрание Старожилов, батюшковский прообраз всех гоголевских персонажей, «не находивших другого занятия от 12 до 1-го часа»³⁷; в «Прогулке в Академию Художеств» он поучительный пример того, к чему ведет «недеятельная жизнь» без пользы обществу — «способности человека в бездействии увядают»: «Старожилов <...> проснулся в сорок лет стариком <...> с душевною пустотою, которая превратилась в эгоизм и мелочное самолюбие. Ему все наскучило, он всем недоволен <...>. Сонный садится он в карету и едва просыпается в театре при первом ударе смычка»³⁸. О пробуждающем души «могущественном ударе смычка» Гоголь пишет в статье «Скульптура, живопись и музыка»; а в «Портрете» — о том, что с годами «могущественный смычок слабее доходит до души <...>, но все отгоревшие чувства становятся доступнее к звуку золота, вслушиваются внимательнее в его заманчивую музыку и, малопомалу, нечувствительно позволяют ей совершенно усыпить себя»³⁹. Батюшков говорит об убийственной для человека недеятельности, Гоголь — о губельности деятельности «для пользы» по лукавой подсказке «бери все, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу <...>. Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы»⁴⁰. Деньги и слава в жизни художника не только батюшковская, конечно же, тема, но ближайшим образом она связана в повести все же с «Прогулкой в Академию Художеств»; отсюда, возможно, и та «страшная куча золота»⁴¹, которой ростовщик пытается соблазнить художника из Коломны, — именно о «куче золота», полученной художником за картину, говорит Батюшков, обсуждая последнее и необходимое, без чего дарование зачахнет: «Поверите ли, он был в отчаянии. — “Ты недоволен пла-

³⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 66.

³⁸ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 79.

³⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 13, 61.

⁴⁰ Там же. С. 52–53.

⁴¹ Там же. С. 72.

тою?» — спросил я. — “О нет! я награжден слишком щедро!” — “Что же огорчает тебя?” — “Ах, любезный друг, моя картина досталась невежде и сгниет в его кабинете: что мне в золоте без славы!”⁴²

Слава неизмеримо выше золота в умозаключении Батюшкова — у Гоголя же они сплавлены грамматически неразделимо: художник «величался всеобщю славою, потряхивая червонцами своими», но слава, продолжает Гоголь, «не может насытить и дать наслаждения тому, который украл ее, а не заслужил <...>. И потому все чувства и порывы его обратились к золоту. Золото сделалось его страстью, идеалом, страхом, наслаждением, целью»⁴³. В своей картине духовной гибели героя Гоголь противостоит популярной в то время трактовке судьбы художника (у Гете, Байрона; ближе к Гоголю — у Кукольника, у Полевого в «Живописце», с которым непосредственно связан «Портрет»); в ее основу лег образ Торквато Тассо; с ним преимущественно связывалась тема славы поэта в потомстве и позора его гонителям. Батюшков внес огромный вклад в создание русского варианта этой «своего рода культурной мифологемы»⁴⁴ элегиями «Гезиод и Омир, соперники» (1816–1817), примечание к которой заканчивается поэтической строкой «Нам Музы дорого таланты продают!», и собственно «Умиравший Тасс» (1817), о герое которой в авторском примечании говорится: «Мрачные воспоминания, нищета, вечная зависимость от людей жестоких, измена друзей, несправедливость критиков; одним словом, все горести, все бедствия, какими только может быть обременен человек, разрушили его крепкое сложение и привели по терниям к ранней могиле»⁴⁵. В статье «Исторический живописец Иванов» (1846) Гоголь, говоря об Иванове, почти буквально воспроизводит образ художника «Портрета» — автора картины, присланной из

⁴² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 94.

⁴³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 61.

⁴⁴ Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 262.

⁴⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 249, 331.

Италии, однако считает неправомерным рассматривать его в рамках «тассовианского» сюжета: «...если бы случилось, что он умер от бедности и недостатка средств, вдруг бы всё до единого исполнилось негодованья противу тех, которые допустили это, пошли бы обвинения в бесчувственности и зависти к нему других художников. Иной драматический поэт составил бы из этого чувствительную драму, которою бы растрогал слушателей и подвигнул бы гневом противу врагов его. И всё это было бы ложь, потому что, точно, никто не был бы истинно виновен в его смерти» (VIII, 335). В «Портрете» герой его гибнет не по вине врагов, а уничтоженный собственными страстями, размер которых «был слишком неправилен и колоссален»⁴⁶, и в этом Гоголь отчасти совпадает с Пушкиным, заметившим по поводу батюшковской элегии: «Тасс дышал любовью и всеми страстями, а здесь, кроме славолюбия и добродушия <...>, ничего не видно»⁴⁷. «Что слава?» — дважды сказано в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824): «Что Слава? — <...> Нам нужно злата, злата, злата»⁴⁸. Видение золота со всей его «неизъяснимой прелестью»⁴⁹ словно перешло в сны Черткова из снов Германна; и оба художника — герои «Портрета» узнаваемо помечены пушкинскими поэтическими формулировками. Художнику из Коломны «стоило только присесть и написать несколько портретов — и деньги были бы в его кармане»⁵⁰, — ср. у Пушкина: «Стишки для вас одна забава, / Немножко стоит вам присесть...»; и далее: «И в пук наличных ассигнаций / Листочки ваши обратим...»⁵¹, — ср. выше в истории Черткова: «Пук ассигнаций и ласковая улыбка благодарности были ему наградою», «Пуки ассигнаций росли

⁴⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 64.

⁴⁷ Пушкин А. С. <Заметки на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова> // Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 283.

⁴⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 326, 329.

⁴⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 57.

⁵⁰ Там же. С. 71.

⁵¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 324.

в сундуках его»⁵². Но пушкинское убеждение в особой природе и внутренней неуязвимости таланта⁵³, его способности очнуться от «хладного сна» души «в заботах суетного света», вострепнуться «как пробудившийся орел» по первому звуку «божественного глагола»⁵⁴, не находит поддержки в «Портрете» («Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение <...>. Но увы! <...> Но увы!»⁵⁵). На едва ли известное ему пушкинское о поэте «он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе»⁵⁶ некоторой объективной логикой высказываний Гоголь отвечает жестко: «не так, а гораздо хуже». Он, скорее, воспроизводит в «Портрете» батюшковскую «пиитическую *диэтику*» («Нечто о поэте и поэзии», 1815) — требования к художнику, «которого вся жизнь должна готовить несколько плодотворных минут»: «Надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету...»; «...надобно, забыв все ничтожные выгоды жизни и самолюбия, пожертвовать всем — славе <...> ...история и эпопея требуют внимания постоянного, и сей важности и сей душевной силы,

⁵² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 59, 61.

⁵³ Убеждение не только эстетическое, но и жизненное. «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» (Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 330) — известная пушкинская формулировка свободы от материального гнета. С точки зрения тематики «Портрета» любопытна мемуарная зарисовка, демонстрирующая свободу от материального соблазна. Она относится к началу июля 1833 г., когда Пушкину после долгого безденежья удалось сделать заем и ему принесли «свертки золота»: «Поэт, развернув свертки и высыпав на стол кучку блестящих монет, превратился в совершенного ребенка: то пригоршней поднимет золото, то вновь рассыплет по столу, то <...> собирает их на ладонь и пересыпает из одной в другую, приговаривая: “Люблю играть этой мелочью, но беречь ее не люблю...”» (Абрамович С. Л. Пушкин в 1833 году. М., 1994. С. 250–251; воспоминания С. И. Куликова).

⁵⁴ Пушкин А. С. Поэт // Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 65.

⁵⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 62–63.

⁵⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 244 (письмо к П. А. Вяземскому от второй половины ноября 1825 г.).

которую общество не только что отнимает у человека рассеянного, но уничтожает совершенно»⁵⁷. Но в своем непререкаемом убеждении, что для службы отчизне он должен будет «воспитаться где-то вдали от нее» (VIII, 450), Гоголь не был бы понят Батюшковым. В петербургских повестях «Арабесок» Гоголь последовательно и «цитатно» оппонирует Батюшкову — автору «Прогулки в Академию Художеств». Но за Батюшковым 1814 года стоит Пушкин 1834-го, незадолго до того воспевший в «Медном всаднике» Петербург не только как «военную столицу», но и как жилище поэта и пространство творчества («Когда я в комнате моей / Пишу, читаю без лампы, / И ясны спящие громады / Пустынных улиц, и светла / Адмиралтейская игла...»⁵⁸), и ответивший таким образом положительно на запрос Батюшкова. Ответ Гоголя — монастырь или Италия, где предстоит отдаться «своему делу, как монах монастырю» (VIII, 336); Петербург же — архитектурное зияние и смятение чувств: череда взлетов и падений — «вдруг ниже травы» или «выше Адмиралтейского шпица», неудовлетворенность претензий — «рот величиною в арку Главного штаба», искушение «кинуться с Исакиевского моста в Неву»⁵⁹. Решение уехать не было самоочевидным и не было легким⁶⁰; позднее Гоголь будет ссылаться на «то непонятное поэтическое влечение, которое тревожило иногда и Пушкина, ехать в чужие края...» (VIII, 450). Но едва ли тайной для него были и настроения Пушкина иного рода — Вяземский сравнивал их с антиевропеизмом Фонвизина, «говорившего с крайним неуважением о том, что нашел он в Европе. Однажды Пушкин тоже в этом роде фонвизинствовал. “Да съезди, милый

⁵⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 22, 23.

⁵⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 136.

⁵⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 129, 154, 52.

⁶⁰ «Но, оставляя Петербург, знаешь ли, что я оставляю? <...> здесь всё, что дорого, что было мило моему сердцу; люди, с которыми сдружился и которых алчет душа; всё, что привычка сделала еще драгоценнейшим» (X, 323; письмо М. А. Максимовичу от 10 июня 1834 г.).

мой, хоть в Любек”, прервал его Тургенев»⁶¹. Тема «немецкого городка», таким образом, выявляет обнаженный нерв гоголевского самоощущения периода «Арабесок», на который, случайно или закономерно, но удивительно точно попадают по другому поводу и в другое историческое время произнесенные в «Прогулке по Москве» слова Батюшкова⁶².

⁶¹ *Бартенев П. И.* О Пушкине. М., 1992. С. 407.

⁶² Интерес к Батюшкову Гоголь, кажется, сохранял до конца жизни; см. дневниковую запись О. М. Бодянского от 12 мая 1850 г. о посещении Гоголя в квартире гр. Толстого на Никитском бульваре, где среди книг преимущественно религиозного содержания обнаружили «между прочим, сочинения Батюшкова в издании Смирдина “русских авторов”, только что вышедшие...» (Гоголь в воспоминаниях современников. [М.], 1952. С. 428).

В. Д. Денисов
(Санкт-Петербург)

К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «НЕСКОЛЬКИХ СЛОВ О ПУШКИНЕ»

Свое эссе о Пушкине Гоголь напечатал в сборнике «Арабески»¹ с датой «1832». Она соответствует действительности, ибо начало текста было записано в «тетради Тарновских»² между вариантами «Ночи перед Рождеством» и «Предисловием» ко 2-й части «Вечеров...», созданными на рубеже 1831–1832 годов. Сам незаглавленный текст на с. 135 как бы продолжил набросок «<На бесчисленных тысячах могил>», где развивались темы статьи И. В. Киреевского «Деятнадцатый век» в № 1–2 журнала «Европеец» 1832 г. Значительно позже Гоголь вписал другими чернилами и вторую часть эссе: сначала на соседнюю с. 134 (видимо, чтобы согласовать с прежней записью), а затем на с. 47–48 вместе с черновиком статьи «Скульптура, живопись и музыка», предваряя черновые редакции повестей «Портрет» и «Невский проспект» на с. 49–51. Идентичен и почерк всех четырех автографов. Подобное расположение записей можно объяснить только соотносительностью эссе о Поэте, Творце со статьей, посвященной «искусствам», и обоих этих произведений — с началом двух «петербургских» повестей. Название «О Пушкине» вошло в *первоначальный* план сборника

¹ Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя: В 2 ч. СПб., 1835. Ч. 1. С. 211–226; на шмуцтителе название: «О Пушкине».

² Записная книга Гоголя, из числа принадлежавших Аксакову (Отдел рукописей РГБ. Ф. 74, карт. 6, ед. хр. 1. С. 135–136. Далее указываем номера страниц по данному источнику).

(июнь 1834 г.), а значит, черновая редакция эссе (для автора — статьи) в каком-то виде тогда уже существовала.

К пушкинскому творчеству Гоголь обращался еще в своих первых этюдах 1831 года о драме «Борис Годунов» и поэзии И. И. Козлова. Опиравшееся на них эссе стало дебютом его как литературного критика, выделяясь поразительной глубиной и сжатой энергией мысли даже на фоне аналитических разборов, принадлежавших перу А. Дельвига, Н. Надеждина, И. Киреевского, и потому статью надо признать одной из вершин прижизненной критики поэта³. В. В. Гиппиус указал на главное: «Статья эта с необычайной зоркостью и твердостью установила значение Пушкина в годы “суда глупцов”, когда самый талант Пушкина был взят под сомнение. <...> В личности Пушкина Гоголь подчеркивает, по преимуществу, ее эстетическое напряжение. Здесь впервые Гоголь заговорил о свободе художника выбирать все темы — от “горца в воинственном костюме” до “судьи в истертом фраке, запачканном табаком”, впервые противоположил “натянутый слог” и ложный жар — внутренней неприступной поэзии, отвергнувшей всякое “грубое убранство”, словом, дал первый очерк будущей параллели двух писателей <...> Вся статья — вызов современникам и их обывательской эстетике»⁴. Добавим, что к середине 1830-х годов серьезных критических разборов произведений Пушкина не стало, зато его имя часто упоминалось в газете Ф. Булгарина и Н. Греча «Северная Пчела», как правило, с дежурными славословиями («автор бессмертных творений», «первый наш поэт», «счастливец-гений»), его сравнивали с Наполеоном и... самим Булгариным: «В одном берлинском журнале уверяют, что в России считаются ныне 5485 отечественных писателей, из коих редактору известны только двое: Александр Пушкин и Фаддей Булгарин...»⁵

³ См.: Гудзий Н. К. Гоголь — критик Пушкина. Киев, 1913. С. 15.

⁴ Гиппиус В. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 43–44.

⁵ Северная пчела. 1833. № 77, 10 апр.; см. также: 1834. № 34, 23 февр. и др.

В отличие от своих предшественников, Гоголь писал о творчестве Пушкина в целом, не разбирая подробно его «программные» произведения, не упоминая о прозе, ибо воплощением гения считал всё созданное поэтом, прежде всего — *лирику*, соответствующую «юношескому» развитию России. Многие положения статьи он позднее развил в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (глава XXXI: «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность») — в частности, мысль об удивительной способности Певца откликаться «на всё, что ни есть в мире», — существенно уточнив прежнюю характеристику поэта. Некоторых исследователей, однако же, до сих пор больше тревожит, насколько полно и точно передал Гоголь суть своих взаимоотношений с Пушкиным...

Представляется, что характер их отношений того времени и отразило данное эссе. Работа над ним, по наблюдению ученых, дает пример тесного и доверительного творческого сотрудничества⁶. Так, упоминание о судьбе из рукописи «Дубровского» (1831–1832), перекички с незавершенными статьями, набросками, черновыми заметками Пушкина показывают, что тот знакомил Гоголя с неопубликованными произведениями. Заключительный тезис статьи: «... чем более поэт становится поэтом», тем меньше у него «истинных ценителей» (VIII, 55), — видимо, восходит к черновой заметке Пушкина 1830 года о поэзии Е. А. Баратынского: «Первые, юношеские произведения Б<аратынского> были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех. <...> Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому, молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только

⁶ См.: Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831–1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 207–208.

сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от их и мало-помалу уединяется совершенно. Он творит — для самого себя и если изредка еще обнаруживает свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных, затерянных в свете»⁷.

Вероятно Пушкин принимал определенное участие в редактировании статьи. Так, уже перед публикацией Гоголь исключил значительный фрагмент о естественном пушкинском *вольнoлюбии*, который, будучи напечатан, мог бы повредить поэту. И наоборот, появившееся здесь примечание: «...начали <...> Пушкину приписывать: *Лекарство от холеры, Первую ночь* и тому подобные» (VIII, 51), — имело принципиальный характер. По сообщению А. В. Дубровского⁸, стихотворение «Первая ночь» (автор его неизвестен) распространялось в начале 1830-х годов от имени А. С. Пушкина для того, чтобы опорочить его семейную жизнь. И Гоголь дал опровержение пушкинского авторства этого и подобных стихов, скорее всего, по просьбе поэта, используя как пример общеизвестное тогда «Лекарство от холеры» — свод разных стихов-рецептов (неприличных, шутовских, возможно, балаганных), *явно не пушкинских*. Сам поэт неоднократно пытался откреститься от приписываемых ему «скверных» стихов. В наброске 1832 года, содержащем автобиографические мотивы, он замечал об участии стихотворца: «Но главною неприятностию почитал мой приятель приписывание множества чужих сочинений, как то: <...> четв<еростишие> о женитьбе, в коем так остроумно сказано, что коли хочешь быть умен, учись, а коли хочешь быть в аду, женись, стихи на брак, достойные пера Ив<ана> Сем<еновича> Баркова, начитавшегося Ламартина. Беспристрастные наши журналисты, которые обыкновенно не умеют отличить

⁷ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 185.

⁸ Мы основываемся на докладе А. В. Дубровского «Мнимый Пушкин», представленном на 7-х Гоголевских чтениях (Москва, 2007).

стихов Нахимова от стихов Б<аркова>, укоряли его в безнравственности, отдавая полную справедливость их поэт<ическому> досто<инству> и остроте»⁹.

Кроме того, поэт в какой-то мере разделял задорно-полемическое утверждение Гоголя: «По справедливости ли оценены последние <...> поэмы? Определил ли, понял ли кто *Бориса Годунова* <...> по крайней мере печатно нигде не произнеслась им верная оценка, и они остались донныне нетронуты» (VIII, 54). Здесь под «поэмами» следует понимать лироэпические творения Пушкина: «Евгений Онегин» (1823–1832), «Домик в Коломне» (1831, опубл. 1833), сказки, — а также историческую трагедию «Борис Годунов» (1825, опубл. 1830). Однако нельзя упрекнуть критику за невнимание к этим произведениям, особенно к трагедии: статьи А. Дельвига «Борис Годунов» (Литературная газета. 1831. № 1–2; неоконч.) и Н. Надеждина «“Борис Годунов”. Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев» (Телескоп. 1831. № 4), отзыв И. Киреевского в «Обзрении русской литературы за 1831 год» (Европеец. 1832. № 1) были значительными и в основном доброжелательными критическими разборами.

Сказанное выше позволяет также сделать вывод, что статья была органично связана и со всем предшествующим осмыслением творчества Пушкина. Так, одно из принципиальных ее положений: «... истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа» (VIII, 51), — явно обосновано спорами середины 1820-х годов о народности литературных произведений, но особенно близко высказываниям Д. В. Веневитинова (см. ниже). Причем Гоголь мог учитывать и черновые реплики Пушкина в том же споре: «Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком. <...> Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию,

⁹ Пушкин. Отрывок // Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 961 (варианты автографа).

которая более и<ли> менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу»¹⁰.

Так эссе «Несколько слов о Пушкине» выдвигает на первый план проблему противоречивых взаимоотношений творческой личности и общества в Новое время. По мысли Гоголя, развитие великого поэта, в творчестве которого находит выражение душа его народа, оказывает определяющее (и опережающее!) влияние на формы общественного сознания и национального характера, шире — на всю страну. Такой Поэт — «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет»; в нем наиболее полно выразились «русская природа, русская душа, русский язык, русский характер» во всей их «чистоте» и «очищенной красоте» (VIII, 50). Все это и позволяет автору соотнести жизнь Поэта с его творческим путем, где выразились либо явно наметились те или иные «идеалы» общественного движения, способствующие росту национального самосознания, указывающие его перспективы на будущее.

Субъективно-целостное, «непосредственное» гоголевское эссе отличается от «ученой» статьи не только форма, но и содержание: оно расходится с трактовкой творчества Пушкина юным поэтом-философом Д. В. Веневитиновым, хотя заглавие эссе перекликается с названиями его заметок «Несколько мыслей в план журнала», «Два слова о второй песни Онегина» (как и статей других авторов в журнале «Московский вестник», которым зачитывался гимназист Гоголь). По сравнению с критико-аналитическими статьями Любоумров, все сказанное теперь Гоголем представляет и новую, более высокую ступень понимания творчества Пушкина, и несколько иную форму выражения этого.

Значима и датировка эссе в сборнике «Арабески» — 1832 год. Уже написаны «Граф Нулин», «Полтава», «Повести Белкина». Гоголь знал «Домик в Коломне» и упоминал о нем в одном из сво-

¹⁰ Пушкин. <О народности в литературе> // Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 40.

их писем 1831 года. В начале 1832 года вышла «Последняя глава *Евгения Онегина*» (СПб., 1832), завершившая публикацию романа отдельными главами: отныне он обрел целостность, хотя и относительно. Ведь когда Д. Веневитинов в 1825–1826 годах рассматривал начало «*Онегина*», то особо подчеркивал вынужденную предварительную неполноту своих критических суждений, ибо роман как целое в то время еще реально не существовал. *Целое* могло и вовсе не появиться, как это бывало тогда с некоторыми романами, о которых бойко объявляли, печатали одну-две главы... и этим всё заканчивалось. Наконец, *целое* могло быть лишь намечено отдельными главами — что и произошло с двумя опубликованными главами романа «Арап Петра Великого».

Вероятно, Гоголь знал от самого Пушкина, как чрезвычайно высоко, по сравнению с другими, тот ставил мнение юного критика об «*Онегине*». К тому же в более поздней заметке о второй главе пушкинского романа Веневитинов фактически предсказал, как будет развит автором характер главного героя. Но когда роман был завершен и уже появились новые, не менее высокие творения Поэта, сказанное критиком в середине 1820-х годов еще предположительно, может быть, в качестве пожелания, необходимо было уточнить, переосмыслить, развить... Например, в тех заметках Д. Веневитинов характеризовал пушкинское дарование как «оригинальное». Он судил о поэте по своему идеалу — Байрону, гению «всечеловеческому», у которого есть «истинно новые» приобретения, «*делающие честь веку*»¹¹. Творчество Байрона всемирно, всеохватно — *потому* и национально, ибо народная конкретика служит для творца выражением всеобщего и вечного. Подобное противопоставление поэта всемирного, всеохватного и поэта национального отразилось и на дальнейшей оценке образа Онегина. Веневитинов строил ее, во многом «оттал-

¹¹ Веневитинов Д. В. Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в 5-м № «Московского телеграфа» на 1825 год // Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 145 (сер. «Лит. памятники»).

киваясь от байроновского понимания Чайльд-Гарольда»¹². На оценку критиком Онегина влияло восприятие байронического героя, а через этот образ — и поэта Байрона, оригинального его жизненного пути и творчества, одной из вершин которого было «Паломничество Чайльд-Гарольда». При восхождении к столь всеохватному идеалу «народность», по Веневитинову, — лишь своего рода ступень для истинного художника. С этой точки зрения, в первых опубликованных главах Пушкин еще недостаточно близок к такому идеалу: и романа, и оригинальной «всеобщности» его содержания.

В более поздней статье, анализируя отрывок из «Бориса Годунова» и утверждая, что теперь Пушкин достиг подлинной творческой зрелости, критик обосновал свое мнение и независимостью поэта от влияния Байрона, и достижением *вершины* искусства, каковой виделась тогда *историческая трагедия*. «Независимость его таланта — верная порука его зрелости», и если все новое произведение таково, как приведенный отрывок, — оговаривал Д. В. Веневитинов, — тогда «не только русская литература сделает бессмертное приобретение, но летописи трагической музыки обогатятся образцовым произведением, которое станет наряду со всем, что только есть прекраснейшего в этом роде на языках древних и новых»¹³. Заметим, что и сам факт появления этой статьи о Пушкине на французском языке должен был подтвердить европейское значение творчества русского поэта.

Для Гоголя же Поэт в первую очередь *национален*, а потому *вне* сравнений и величин как идеал русского общества. Он «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» (VIII, 51). И всё это сказано о Пушкине — авторе «Бориса Годунова» и романа о Рос-

¹² Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969. С. 32.

¹³ Веневитинов Д. В. Analyse d'une scène détachée de la tragédie de Mr. Pouchkin insérée dans un journal de Moscou // Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. С. 163, 170 (пер. с фр.).

сии, поэте русской истории, природы и нравов, — и сказано с учетом предшествующих критических мнений. В частности, такая формулировка основывается на критериях «народности», ранее прокламированных Веневитиновым в полемике с Н. А. Полевым о первой главе пушкинского романа. «Я полагаю, — писал юный критик, — народность не в черевиках, не в бородах и проч. <...> Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера. Не должно смешивать понятие народности с выражением народных обычаев: подобные картины тогда только истинно нам нравятся, когда они оправданы гордым участием поэта»¹⁴. Даже если считать это «независимым единомыслием»¹⁵, возникшим в романтической атмосфере того времени или обусловленным ею, — и тогда оно чрезвычайно значимо! На этом фоне полемичным видится и утверждение о том, что еще «по крайней мере печатно нигде не произнеслась <...> верная оценка» для «Бориса Годунова» (VIII, 54), — тогда как Веневитинов сделал «Разбор отрывка из трагедии...» (хотя Гоголь мог иметь в виду полную оценку всего произведения).

Итак, Веневитинов и Гоголь определяли масштаб художника, поэта, исходя из того, насколько верно и полно его творчество отражает особенности всемирного и национального развития в данную эпоху. Здесь у Веневитинова основным критерием выступает общечеловеческое, у Гоголя — национальное (народное). Вместе с тем осмыслить «явление Пушкина» необходимо Гоголю и для своего развития, узнавая Россию через жизненный / творческий путь ее национального гения и путем самопознания. В какой-то мере это его творческое самоопределение: недаром он опирается и на свой личный опыт художника, в известном смысле сопоставляя его с творческим методом Пушкина.

¹⁴ Веневитинов Д. В. Ответ г. Полевому // Там же. С. 259.

¹⁵ Манн Ю. В. Русская философская эстетика. С. 28.

Как творчество художника соотнесено с общественными устремлениями, «духом эпохи», и какой главной поэтической формой это выражено — вот главный вопрос эссе. По Гоголю, Пушкин достигает «вершины» (всеобъемлющего творческого идеала) *совокупностью* своих произведений. Прежде всего это *лирика*, которая отражает идеал национального самосознания в нынешний (по-видимому, тоже «лирический») период истории России и позволяет соединять, «синтезировать» различные стороны действительности, прошлое и настоящее. Это «прелестная антология», где «Пушкин разносторонен необыкновенно и является еще обширнее, виднее, нежели в поэмах. <...> Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт» (VIII, 54–55). Заметим, насколько представленный здесь «синтез» наделен чертами живописи (свет, пространство, «картина»), коими подчеркнута близость пушкинской лирики к основному, по мысли автора, изобразительному искусству современности¹⁶. И соотношение художник — народ — человечество Гоголь полагает иным. Для него Пушкин — идеал национального самосознания и только потому «всечеловечен»: так национальная культура входит во всемирную, при этом не растворяясь в ней, оставаясь ее особой частью. Прямая, намеченная Веневитиновым связь *личностного* и *всеобщего* видится на этом фоне неправомерно упрощенной, ибо не учтено, что гений Пушкина отразил, по Гоголю, *всю* Россию, *все*, в том числе и глубинные, сокровенные национальные черты, и сам стал Россией. Вот почему в народном Поэте «как

¹⁶ Согласно романтической концепции, роды и жанры искусства, в том числе словесного, — это «возрастная лестница» духовного развития человека, народа и человечества. В «лирической юности» окружающее воспринимается через «призму» формирующегося субъективного мира личности, а самопознание осуществляется в присущих ей субъективно-целостных, хотя и разрозненных формах отражения. Это позволяет Поэту выразить и национальное, и общечеловеческое, и частное, личное.

будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство» (VIII, 50).

Совсем скоро, в 2030-х годах, истекает 200-летний срок исполнения пророчества Гоголя. И это заставляет пристально вглядываться, кто же *мы*: народ Пушкина и Гоголя, народ — поэт, творец, создатель или же равнодушный к смерти вселенский потребитель Чичиков, хитрющий, погрязший в грехах, за которые презирует и обличает других?!

Г. А. Тиме

(Санкт-Петербург)

«ЛУНА ВЕДЬ ОБЫКНОВЕННО ДЕЛАЕТСЯ В ГАМБУРГЕ...»

(Ганзейские реминисценции в творчестве Гоголя)

Замечание о луне, которая «обыкновенно делается в Гамбурге», из «Записок сумасшедшего» — одно из наиболее часто цитируемых изречений в связи с немецкой темой вообще и у Гоголя в частности. Как известно, В. Набоков почти через сто лет после Гоголя перефразировал его в коротком стихотворении, включенном в роман «Дар» (1938), написанном в нелюбимом им Берлине и о Берлине:

Здесь все так плоско, так непрочное,
так плохо сделана луна,
хотя из Гамбурга нарочно
она сюда привезена...¹

В своей книге о Гоголе Набоков отметил, что, по его мнению, решение впервые выехать за границу, и именно в ганзейские города, принятое молодым писателем, в такой степени «не объяснено его биографами», что есть повод задуматься, не явилось ли оно только «даром воображения»².

Но, по всей видимости, Гоголь все-таки посетил ганзейские города, которые подробно, даже с рисунками, описал в пись-

¹ Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2004. Т. 4. С. 277.

² Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 39, 40.

мах конца 1820-х годов, к тому же вновь вернулся в эти места в середине 1830-х, хотя можно согласиться с Набоковым, что пространственно-временные передвижения действительно не играли для «воображения» Гоголя решающей роли.

Вместе с тем для поездки в Германию у Гоголя все же были и «биографические» основания. Вероятно, они были обусловлены внутренней потребностью увидеть немецкий мир своими глазами. Здесь и реакция на неудачу первого подражательного сочинения «Ганц Кюхельgarten», написанного в высоком стиле немецкого романтизма, и обида на холодность «немецкого» же Петербурга, в котором он долго не мог обрести для себя достойное место даже в бытовом отношении и часто сетовал на неудобства и грязь жизни на Гороховой улице. Дистанцируясь от Петербурга, Гоголь словно становился тем самым внешним «наблюдателем», в котором, говоря словами Ю. М. Лотмана, и нуждается город, стоящий «на краю»³, в данном случае, на краю российского мира.

В вольные «ганзейские» города — в Любек, а затем в Гамбург Гоголь отправился из Петербурга летом 1829 года, отправился неожиданно, сославшись в письме к матери на плохое здоровье. «Во всё почти время весны и лета в Петербурге я был болен, — писал он. — <...> Доктора <...> присудили пользоваться водами в *Травемунде*, <...> в 18 верстах от Любека...» (X, 152)⁴.

Но Гоголь немного лукавит: и проговаривается, что теперь почти здоров, и слишком усердно и долго выпрашивает прощения у матери за самовольный отъезд, обещая вернуться по первому зову, и даже предлагает продать поместье, дабы оставленное в Малороссии и осиротевшее после смерти отца семейство не испытывало нужды⁵.

³ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 17.

⁴ Гоголь выделял Гамбург среди других городов. «Из город<ов> немецких после Гамбурга лучше других — Фра<нкфур>т» — напишет он позднее (XI, 62).

⁵ Ср.: *Золотусский И.* Гоголь. 2-е изд. М., 1984. С. 94–95 (сер. «Жизнь замечательных людей»).

Петербург в письмах Гоголя из Германии прямо или косвенно присутствует постоянно, в описаниях промышленной и бытовой жизни ганзейских городов он явно уступает им относительно порядка и «устройства» быта. Уже во время этой поездки рождается мифический образ русского столичного города немецкого толка, который в «Петербургских записках» 1836 года, в отличие от Москвы, будет изображен как «совершенный немец», который «охорашивается перед Европою» (VIII, 178).

Одной из причин «нездоровья» Гоголя, несомненно, являлся сам Петербург, и не только вследствие его сырого климата. Как упоминалось, блистательная столица все еще не приняла, не признала молодого писателя, который остро переживал свое одиночество, неизвестность, бытовую неустроенность. Гамбургская тема уже с 1829 года звучала рядом и как бы *наперекор* петербургской. Гоголь постоянно сравнивает Петербург с ганзейскими городами: жизнь в них дешевле, чище, лучше устроена. Везде порядок и ухоженность. «Дорога от Травемунда до Любека и особенно от Любека до Гамбурга представляет большой и разнообразный сад. Поля здешние разделены на небольшие участки, которые все обсажены в два ряда кустарниками», — сообщает матери молодой путешественник (X, 157). «В здешних местах всё хорошо, и об урожаях почти никогда не слышишь, потому что поля так обработаны, что во всякое время могут приносить хороший плод», — добавит он уже в письме 1836 года (XI, 51).

Позднее в «Авторской исповеди» Гоголь признался, что цель его первого неожиданного путешествия сначала не была ясна ему самому. Он знал только одно: едет не «наслаждаться», а «натерпеться, точно как бы предчувствовал, что узнает цену России только вне России и добудет любовь к ней вдали от нее» (VIII, 450).

Летом 1836 года Гоголь, признанный писатель (к тому времени уже вышли «Арабески» и «Миргород», написан «Ревизор», начаты «Мертвые души»), в письме к матери словно продолжает текст семилетней давности, хотя с иными интонациями: «Места эти все мне знакомы. Гамбург тоже старинный знакомый. Теперь только я рас-

смотрел лучше, нежели в прежнее время. Это торговый город, один из крупнейших, который, можно сказать, потонул в магазинах. Тут продаются вещи, собранные со всей Европы. В какую улицу ни заглянешь, она кажется похожею на ряд лавок» (XI, 50).

Правда, и теперь Гоголь видит не только «торговый» Гамбург; писатель замечает его красоту и удобство для жизни. Гамбург в описании Гоголя явно противоположен Петербургу, но постоянно напоминает о нем. «Вид города очень хорош: дома высокие, улицы узенькие, тесные, дворов нет, всё выливается на улицу, но при всем том везде почти чистота. Всё это стекает в подземные трубы, и вони на улицах гораздо меньше, нежели в Петербурге», — замечает он и продолжает: «Окрестности Гамбурга тоже хороши. Для гуляний места очень довольно. Сад занимает весь городской вал и почти окружает весь город. Из него много видов на город, которого улицы мелькают перспективами» (XI, 50–51).

Так в гоголевском описании Гамбурга как будто «мелькнул» своими знаменитыми «перспективами» и Санкт-Петербург, пусть не столь чистый и благоустроенный для его обыкновенных обитателей, но подспудно всплывающий в памяти, несмотря на абсолютную архитектурную несхожесть с ганзейским городом, где «дома налеплены на дома, крыши на крыши и куча труб, в самом разнообразном беспорядке...» (XI, 51).

Отличие Петербурга от европейских городов Гоголь отметил еще в 1829 году, подчеркнув, что «по Петербургу никак нельзя судить о столицах Европы. Здания, украшающие Петербург, все относятся ко времени самому новейшему» (X, 153). А старинная ганзейская архитектура производит столь сильное впечатление на Гоголя, что он даже делает рисунок пером, снабдив его надписью: «Вот какие дома в Гамбурге. Не правда ли, странные?» (XI, 52).

Уже на уровне гоголевского сравнения архитектуры Петербурга и ганзейских городов обозначается важнейшая особенность русского романтического сознания, для которого, по словам Р. Лахманн, характерен «внезапный отказ понимать и принимать геометрию и

планомерность города»⁶, в данном случае «немецкой» столицы России. Для Гоголя, особенно чувствительного к архитектурному образу, мечтавшего о словно «улетающей» в небо архитектуре будущего, именно этот уровень имеет особенное значение. Едва ли не первым из русских писателей Гоголь глубоко прочувствовал «амбивалентность» или двойственность «немецкого феномена», присущую, в частности, и Петербургу, который своей «рассудочностью» и «планомерностью» отличается от *настоящего* немецкого города Гамбурга с «самым разнообразным беспорядком» его архитектурного облика. Как писал Н. Анциферов, «эпоха русского романтизма болела Петербургом»⁷ именно из-за невозможности воспринять и запечатлеть его в *одном* образе, ибо «русские романтики видели в Петербурге самих себя, а не город»⁸.

В 1836 году Гоголь писал из Гамбурга: «Для меня нет жизни вне моей жизни. И нынешнее мое удаление из отечества, оно послано свыше, тем же великим провидением, ниспославшим всё на воспитание мое. Это великий перелом, великая эпоха моей жизни. <...> И хотя мысли мои, мое имя, мои труды будут принадлежать России, но сам я, но бранный состав мой будет удален от нее» (XI, 49).

Путешествие 1836 года только начинается в Германии; Гоголь готовится к нему основательно: хочет, например, два месяца задержаться в Аахене для изучения иностранных языков. Потом путь его лежит в Голландию, Францию, Австрию, Швейцарию и другие европейские страны. Особенно долго он задержится только в Италии, напомнившей ему Малороссию, и в Петербург вернется только в 1839 году.

Путешествия Гоголя действительно позволяют ему не только боль-

⁶ Лахманн Р. Город-фантазм: Образы Петербурга и Рима в творчестве Гоголя // Петербургский сборник. Вып. 4: Существует ли Петербургский текст? / Под. ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 2005. С. 212.

⁷ Анциферов Н. Душа Петербурга. Л., 1990. С. 96.

⁸ Лахманн Р. Город-фантазм: Образы Петербурга и Рима в творчестве Гоголя. С. 205.

ше полюбить, но и лучше разглядеть Россию издалека, а также лучше понять самого себя. Присутствие «заграницы», в том числе и Гамбурга, нашло причудливое, но вполне объяснимое преломление в «Записках сумасшедшего». В искаженном подсознании гоголевского героя все-таки сохранилось убеждение, что в ремесленном и портовом Гамбурге производится и продается все, что душе угодно, даже луна. И хотя Поприщин считает, что луна сделана там «прескверно» — слишком «нежная» и непрочная, чтобы на нее могла «сесть земля», но именно луна для него — место существования того, чего не видать людям, как собственного носа, ибо человеческие носы обитают на луне. Здесь известная гоголевская тема, причем тема петербургская, переплетается с темой Гамбурга и заграницы вообще. Даже кажущийся совершенно бредовым образ испанского короля, которым возомнил себя Поприщин, связан с ней несомненно. В одном из писем из Европы Гоголь сообщает Н. Я. Прокоповичу: «Здесь всё политика, в каждом переулке и переулочке библиотека с журналами. Остановишься на улице чистить сапоги, тебе суют в руки журнал; в нужнике дают журнал. Об делах Испании больше всякий хлопочет, нежели о своих собственных» (XI, 81)⁹.

Подобные пересечения непересекающихся тем и образов удавались только Гоголю. Известно, что Набоков сравнил его с Лобачевским, который «взорвал Евклидов мир»: «Искусство Гоголя <...> показывает, что параллельные линии могут не только встретиться, но могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом...»¹⁰

Двойственность немецкого («фаустовского») феномена, столь рано прочувствованного Гоголем, стала одним из центральных кон-

⁹ Следует, однако, заметить, что испанская тема в какой-то мере была инспирирована и реальными событиями: после смерти короля Фердинанда VII в 1833 г. и до принятия новой либеральной конституции (1836–1837) события в Испании находились в центре внимания мировой прессы.

¹⁰ Набоков В. Николай Гоголь. С. 128. См. об этом: Манн Ю. Заметки о «невклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 170 и след.

цептов русского мировоззрения и литературы XIX–XX веков. Особенно это проявилось при восприятии классического идеализма, когда русские мыслители, склонные к *переживанию* мысли, не хотели мириться с противоречием между высокими идеями немецкого романтизма и чрезвычайно обыденной, даже «пошлой» немецкой реальностью.

Например, приятие или неприятие «формулы» здравого смысла, сводимой к утверждению, что «дважды два четыре», — весьма типичный аспект русского *переживания* мысли Гегеля. Так, русское отношение к Гегелю связывалось со *степенью* возможности или невозможности принять некую «формулу» в качестве аксиомы разума: *спокойно признать* (Т. Н. Грановский), только *согласиться* на нее (Н. В. Станкевич), *отвергнуть, как нахальство* (Ф. М. Достоевский) или же «молиться о чуде, чтобы дважды два не было четыре» (И. С. Тургенев)¹¹.

Многое кажется «странным» в Гамбурге и романтическому взгляду Гоголя: например, хозяйственность немецких горожанок, которые даже в театр ходят с рукоделием, не прекращая во время представления вязать чулки. Вместе с тем уже здесь чувствуется неподражаемая гоголевская ирония, например, при описании немецких балов, где преобладают англичане «с усами и без усов». «Англичанин есть человек довольно высокого роста, который садится всегда довольно свободно, поворотившись спиною к даме и положивши одну ногу на другую», — поясняет далее Гоголь (XI, 53).

Особенно смешным показался писателю так называемый матросский бал в пригороде портового Гамбурга, где танцующие были «одеты, как сапожники, в чем ни попало». «Вы бы умерли со смеху, — уверяет Гоголь родных. — Танцевали вальс. Такого вальса вы еще в жизни не видывали: один ворочает даму свою в одну сторону, другой в другую. Иные просто взявшись за руки, даже не кружатся,

¹¹ Подробно об этом см.: *Тиме Г. А. Пессимизм духа и оптимизм Абсолюта: («Переживание» мысли Шопенгауэра и Гегеля в России XIX века) // Вопросы философии. 2000. № 7. С. 91–104.*

но, уставив один другому глаза, как козлы, прыгают по комнате, не разбирая, в такт ли это или нет» (там же).

В этом отклике 1830-х годов, в отличие от писем десятилетней давности, более не ощущается «болезнь Петербургом»; скорее, чувствуется «чертовщинка», характерная для описания праздников в Малороссии, Петербург же, вернее, его изображение в повести «Невский проспект», становится созвучным описанию Гамбурга 1830-х годов: «Гамбург прекрасный город и жить в нем очень весело, — пишет Гоголь. — Там есть одна набережная, которая называется Jungfernstieg, на которой такая гибель гуляющих, что упасть некуда, по ней везде павильоны, в которых беспрестанно играет музыка; за городом тоже очень много мест, где собираются гуляющие слушать музыку и обедать. Лавок и магазинов страшное множество, и в них так много прекрасных вещей, и всё очень дешево» (XI, 52).

Так в гоголевской мифологии городов, наряду с «оппозициями» Петербург — Москва, Рим — Париж и другими¹², явно проглядывают и «оппозиция» Петербург — Гамбург.

Немецкая («ганзейская») составляющая закрепились не только в «оппозициях» гоголевской мифологии городов, но и — через восприятие «здорового смысла» материальной жизни как пошлости — в снижении высоких образов немецкого гения до абсурда, сумасшествия, а затем до причастности к нечистой силе. Достаточно вспомнить жестяных дел мастера Шиллера («не того Шиллера, который написал Вильгельма Теля») и пьяницу Гофмана, «не писателя Гофмана, но довольно хорошего сапожника» из повести «Невский проспект»¹³. Причем Шиллеру, желающему экономить на табаке, очень мешает его большой «довольно толстый» нос, от которого он мечтает избавиться. В «Фаусте» Гёте студенты, пьянствующие в по-

¹² См.: *Виротайнен М.* Замкнутый мир // Виротайнен М. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 369 и след.

¹³ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 148.

гребе Ауэрбаха и околдованные Мефистофелем, принимают носы за виноградные гроздья и хотят их обрезать¹⁴.

Нечистая сила, сам дьявол связывается у Гоголя именно с прошлостью, а значит, и с Германией. Там, по замечанию Набокова, «прошлость не только не осмеяна, но стала одним из ведущих качеств национального духа...»¹⁵, поэтому в русском восприятии любой инородец, особенно немец, — «хилый бесенок с жабьей кровью», а дьявол Гоголя — «из породы мелких чертей»¹⁶. Нет сомнения, что Гоголь в известной мере предвосхитил образ «мелкого беса», характерный уже для XX столетия и описанный Ф. Сологубом, в то время как прежде отношение к связи с чертом было иным, достаточно вспомнить историю Ивана Карамазова из романа Достоевского.

Так курьезный образ «носа», очевидно связанный и с особенностями физиономии самого писателя, приобретает не только мистический, но и «бесовский» смысл, причем явно обусловленный реакцией на немецкие впечатления.

На «прескверно» сделанной в Гамбурге луне обитают именно носы, а нос майора Ковалева из повести «Нос» действительно покидает своего хозяина, о чем, собственно, мечтал банальный немецкий жестянщик, намеренно названный именем романтика Шиллера, которому так неудачно подражал Гоголь в своей первой романтической поэме.

Стремление Гоголя преобразовать жизнь по законам, восходящим к высокой романтической поэзии, достигает противоположного результата, терпит провал, как это случится позднее со многими русскими писателями¹⁷, в том числе и с И. Гончаровым, создавшим

¹⁴ Подробнее см.: *Денисов В. Д.* Первые гоголевские повести о Петербурге // *Русская литература.* 2009. № 1. С. 69.

¹⁵ *Набоков В.* Николай Гоголь. С. 74.

¹⁶ Там же. С. 34–35.

¹⁷ См. об этом в связи с творчеством Л. Н. Толстого: *Виролойнен М.* Структура культурного космоса русской истории // *Виролойнен М.* Речь и молчание. С. 57–58.

собираемый образ русского человека — Обломова, «*поэта в жизни*», прекраснотушные стремления которого не могут реализоваться по определению. Именно в таком стремлении Федор Степун увидит «трагедию творчества» немецкого романтизма в целом и в частности Фр. Шлегеля, включившего в свою знаменитую «Люцинду» «Идиллию праздности», с текстом которой порой почти до буквальности совпадают отдельные фрагменты гончаровского романа¹⁸.

Таким образом, немецкая тема, и конкретно ганзейские впечатления и реминисценции, сравнительно редко привлекающие к себе внимание исследователей, проявились в творчестве Гоголя разного времени, причем были связаны не только с самыми глубокими и значительными его аспектами, но и с центральными проблемами русской литературы. Здесь и ранняя, глубокая антиципация русского ощущения двойственности «немецкого феномена», включающего в себя бинарную оппозицию высокого романтизма и доходящего до пошлости «здорового смысла» обыденной жизни (причем речь шла о пошлости как «одном из главных отличительных свойств дьявола, в чье существование <...> Гоголь верил куда больше, чем в существование Бога»¹⁹). Здесь и безуспешные, порой трагические попытки преобразовать жизнь по законам романтического искусства, предпринимавшиеся позднее многими русскими писателями и наиболее ярко, часто трагически проявившиеся в «жизнетворчестве» символистов XX века. И это закономерно: ведь сама луна — непреходящий атрибут романтического сознания — как это открылось уже гоголевскому герою, «делалась» в *торговом* немецком городе. В таком контексте иной смысл приобретает и утверждение, что гамбургская луна *слишком нежная, чтобы на нее могла «сесть земля»* (курсив

¹⁸ См.: Степун Ф. А. Трагедия творчества: (Фридрих Шлегель) // Степун Ф. А. Соч. М., 2000. С. 58–72. Подробно об «Идиллии праздности» Фр. Шлегеля и романе «Обломов» см.: Тиме Г. А. «Идиллия праздности»: Еще один немецкий штрих к портрету Обломова? // *Tusculum slavicum: Festschrift für Peter Thiergen*. Zürich, 2005. S. 557–559.

¹⁹ Набоков В. Николай Гоголь. С. 80.

мой. — Г. Т.). И наконец, сам ганзейский Гамбург, воспринятый Гоголем как часть петербургского мифа. По замечанию В. Кривулина, «петербургское прочтение мифологемы Гамбурга» постоянно меняется во времени и пространстве, вслед за эволюцией собственно петербургского мифа²⁰, одним из величайших создателей которого, наряду с Пушкиным и Достоевским, был, как известно, Гоголь.

²⁰ См.: Кривулин В. Гамбург как часть петербургского мифа // Майские чтения. Концепты: <http://may-almanac.chat.ru/num2/43kriv.htm>

Н. И. Михайлова

(Москва)

О ВОЗМОЖНОМ ИСТОЧНИКЕ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «НОС»

Среди возможных источников повести Гоголя «Нос», насколько нам известно, не был назван следующий анекдот, опубликованный в тридцать третьем номере «Литературной газеты» за 1830 год:

«Один богач в Лондоне завещал по смерти своей девице Б*, вовсе ему незнакомой, имение свое, ценою до нескольких миллионов. Никто бы не отгадал причины такой значительной и непредвиденной щедрости. Выписываем статью самого духовного завещания:

“Покорнейше прошу мисс Б. принять в дар все мое имущество, слабое, конечно, в сравнении с неизъяснимыми ощущениями, кои рождало во мне целые три года созерцание пленительного ее носа”.

По открытии завещания исполнители оного явились к мисс Б., прося ее расписаться в принятии завещанного ей наследства. Судите об удивлении сей девицы! Имя завещателя вовсе ей неизвестно, и ничего сходного с ним не знала она ни в котором колене своей родословной росписи. В замешательстве, в опасении ошибки или какой-либо злой шутки, она спросила, похоронен ли покойник? — “Нет еще”, — отвечали ей. — “Повезите меня к нему”. Здесь удивление сделалось общим: “Это он! — вскричала мисс Б., сняв покрывало с мертвого, — это тот самый человек, который целые три года мучил меня своими вежливостями, своими стихами в честь моего носа!”

В Гайд-Парке, в Ковент-Гарден он всегда являлся предо мною и бес-
сменно смотрел на меня”.

Начали разбирать бумаги покойного. В них нашли несколько неоконченных посланий в честь носа девицы Б. и более пятидесяти рисунков, представляющий оный прямо, с боку и в три четверти. Снова прочли завещание; и тут уж не осталось никакого сомнения, что девица Б. была точною наследницею сего странного человека. В силу завещания она приняла наследство, а бедные родственники покойного остались только с носом»¹.

В сюжете приведенного английского анекдота состояние богача-оригинала завещано девице из-за ее носа, который имел счастье понравиться завещателю. Анекдотичность данной ситуации дает основание считать нос главным героем повествования. До персонализации носа остается только один шаг — его сделает Гоголь в повести «Нос».

Напечатанный в «Литературной газете» анекдот не имеет названия. Если же название выбрать, то, на наш взгляд, наиболее удачное — «Нос». Выявленный нами анекдот дополняет указанные В. В. Виноградовым в связи с изучением повести Гоголя «Нос» газетные и журнальные заметки и анекдоты, среди которых французский анекдот «Нос», «Панегирик носу» Карлгофа, «Похвала носу» Цшокке². Заметим, что французский анекдот «Нос» был опубликован в «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» за 9 сентября 1831 года (№ 72), сама же газета А. Ф. Воейкова, как отметил В. В. Виноградов, упомянута в письме Гоголя к Пушкину от 21 августа 1831 года³. Что же касается английского анекдота о носе, напечатанного в «Литературной газете», то прочтение его Гоголем тем более вероятно, что он активно сотрудничал с этим изданием: в 1831 году

¹ Литературная газета. 1830. Т. 1, № 33. 10 июня. С. 268.

² См.: Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 7–9.

³ Там же. С. 7.

в первом номере им были напечатаны фрагмент «Учитель. (Из малороссийской повести “Страшный кабан”»)» и статья «Несколько мыслей о преподавании детям географии», в четвертом номере — статья «Женщина», в семнадцатом номере — фрагмент «Успех посольства. (Из Малороссийской повести “Страшный кабан”»)»⁴.

⁴ См.: Блинова Е. М. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830–1831. Указатель содержания. М., 1966.

Л. И. Сазонова

(Москва)

ПОВЕСТЬ ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ» И СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛЕГЕНДА О ХУДОЖНИКЕ

Никогда история мира не принимает такой важности и значительности, никогда не показывает она такого множества индивидуальных явлений, как в Средние веки. <...> В них совершилось великое преобразование всего мира; они составляют узел, связывающий мир Древний с Новым; им можно назначить то же самое место в истории человечества, какое занимает в устроении человеческого тела сердце, к которому текут и от которого исходят все жилы.

*Н. В. Гоголь. О Средних веках*¹

В художественном мире Гоголя претворилось глубокое знание не только современной писателю народной культуры с ее легендами, верой в чудеса, чертовщиной, вертепным театром², но также Библии, традиций барокко, представленных школьной драматургией, нравоучительной и торжественной проповедью³, и в целом литературы, несущей на себе отблеск Средневековья.

Эпохе, занимавшей его мысли и воображение, Гоголь посвятил статью-лекцию «О Средних веках». Размышления, запечатленные в

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 14.

² См.: Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб., 2010.

³ См.: Сазонова Л. И. Литературная родословная гоголевской птицы-тройки // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2000. Т. 59, № 2. С. 23–30.

этой и других статьях, образуют контекст, в котором формируется художественная рефлексия писателя. Средние века привлекали Гоголя как христианского писателя-моралиста, поэтому при анализе его творчества нельзя не учитывать направленность его взгляда на литературу и культуру, идущие из глубины веков. Статья «О Средних веках» была включена им уже в первоначальный план сборника «Арабески» (1834; изд. 1835), куда наряду с другими произведениями вошла и повесть «Портрет», «все еще загадочная»⁴, по определению Н. И. Мордовченко, автора комментариев в Полном собрании сочинений Гоголя⁵. Вопросам о происхождении гоголевской повести, двум ее редакциям (вторая появилась в журнале «Современник» в 1842 г.), проблематике посвящены современные исследования⁶. К отдельным ее мотивам и сюжетным ситуациям приведено немало параллелей, главным образом из литературы романтизма — из романа Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (русский перевод с французского издан в Петербурге в 1833 г.), из новелл В. Ирвинга, Э. Т. А. Гофмана, имеющих, в свою очередь, сходство с «Мельмотом Скитальцем»⁷.

Однако определенная соотношенность гоголевской повести со средневековой традицией пока не привлекла должного внимания, хотя еще в начале XX века И. Ф. Анненский обронил беглое замеча-

⁴ Мордовченко Н. И. Гоголь в работе над «Портретом» // Учен. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1939. Вып. 4. С. 97.

⁵ См.: III, 661–674.

⁶ См., например: Манн Ю. Художник и «ужасная действительность»: (О двух редакциях повести «Портрет») // Манн Ю. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 361–371; Белоусов А. Ф. Живопись в «Портрете»: К изучению «загадочной» повести Н. В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе: Методические разработки. Таллин, 1986. С. 5–14; Лепаксин В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет» // Икона в изящной словесности: Икона, иконопись, иконописцы, иконопочитание и иконные лавки в русской художественной литературе XIX – начала XX века. Сегед, 1999. С. 61–89.

⁷ См.: Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. Л., 1976. С. 663–664 (сер. «Лит. памятники»).

ние: «Портрет» написан в манере «пролога или минеи»⁸. В. Гиппиус тоже ощущал, что у Гоголя не обошлось без средневековых параллелей и что от живописца, оканчивающего дни в монастыре под именем монаха отца Григория, можно «протянуть нити к иконописцам средневековых легенд, к Алипию Киевопечерского патерика»⁹.

Высказанные замечания не получили развития и остались ничем не подкреплены, хотя в тексте Гоголя есть явные указания, свидетельствующие о том, что средневековая культура обладала для него высокой ценностью. Героя своей повести, иконописца, он характеризует как «скромного набожного живописца, какие только жили во времена *религиозных средних веков*»¹⁰, пишет, что примеры его «непостижимому самоотверженью» и подвижничеству «можно разве найти в одних *житиях святых*» (III, 133).

В данной статье предпринимается попытка показать, что именно в той части повести «Портрет», где имеются отсылки к средневековой традиции и описывается судьба художника-иконописца, прослеживается непосредственная соотнесенность с одной из средневековых новелл.

В этой повести, имеющей двухчастную композицию, показаны в сопоставительном плане судьбы художников, один из которых, предав свой талант и став модным живописцем, посвятил себя служению дьяволу, другой, иконописец, — Богу.

Молодой бедный художник Чартков (в первой редакции Чертков), наделенный талантом, «пророчившим многое», преданный своему труду «с самоотвержением» и мечтавший о славе, подвергся дьявольскому искушению. Дьявол явился ему в образе странного портрета страшного старика-ростовщика, соблазняющего золотом. Он смущает и растлевает душу художника, увлекает его соблазнами мира. «Де-

⁸ Анненский И. Проблема гоголевского юмора // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 16 (сер. «Лит. памятники»). Здесь и далее курсив мой. — Л. С.

⁹ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 57.

¹⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 70 (редакция «Арабесок»).

нежный клад», полученный «чудесным образом, родил в нем все суетные побуждения, погубившие его талант» (III, 114). Отныне он стал служить не искусству, а золотому тельцу, рисуя «модные картинки, портретики за деньги» (III, 85). Художник сам превратился в олицетворение демона, одержимого «адским намерением» уничтожать прекрасные произведения искусства, несущие божественную красоту. Конец его жизни оказался страшен и бесславен.

Если в первой части повести разрабатывается тема дьявольского искушения, погубившего подававшего надежды художника, то во второй описывается, каким образом другому мастеру, автору несчастного портрета, удалось преодолеть дьявольское искушение и обрести путь к спасению. Из нее мы узнаем, что погубивший Чартова роковой портрет принадлежал кисти иконописца, получившего от церкви заказ изобразить «духа тьмы». В размышлениях о том, как нарисовать дьявола, художнику пришел на ум облик «страшного ростовщика», который не преминул явиться во плоти и заказать свой портрет. Работая над полотном, мастер испытал такое «странное отращение» (III, 129) от дьявольской силы, вселившейся в его создание, что у него не хватило душевных сил закончить работу. Неоконченный портрет остался у иконописца, оказывая свое разрушительное воздействие на его жизнь: характер его изменился, он стал завистлив к ученикам, работы его утратили святость, одно за другим его преследовали несчастья, «три внезапные смерти жены, дочери и малолетнего сына» (III, 133). Прозрев в случившемся небесное наказание, художник, чтобы искупить свой грех, удалился в уединенную обитель и только здесь начал обретать душевный покой. Но даже находясь в монастыре, еще долгое время он считал невозможным для себя приступить к написанию заказанного настоятелем «главного образа в церковь». В пустыни на протяжении нескольких лет постом и молитвой он укреплял свое тело и душу, готовя себя к духовному подвигу, сидел за работой целый год (в противоположность Чартову), и, наконец, смог создать истинное произведение искусства, исполненное святости.

На картине рождества Иисуса ему удалось передать «чувство божественного смиренья и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдаль, торжественное молчанье пораженных божественных чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину — всё это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатленье было магическое». В отличие от им же написанного портрета ростовщика, на картине рождества Иисуса «святая высшая сила водила» его кистью и «благословенье небес почило» на его труде (III, 134). В соответствии с древнерусским иконографическим канонам в сцене Рождества Христова покоящийся в яслях перепеленатый Младенец располагается *над* Богородицею (которая поэтому не может предстать «склонившейся» над ним), видно его лицо, но не глаза¹¹. Таким образом, Рождество Христово Гоголь представил как сцену поклонения волхвов святому Младенцу и склонившейся над ним Богородице.

Весьма примечательно, что в первой редакции повести художник рисует «Божественную Матерь, кротко простирающую руки над молящимся народом»¹², — описание, соответствующее иконографическому сюжету Покрова Богородицы¹³. По словам сына иконописца, он был «поражен глубоким выражением божественности в Ее лице»¹⁴. И хотя Гоголь изменил во второй редакции сюжет картины, центральной фигурой композиции по-прежнему оставалась Богородица. Трудясь над изображением «пречистого лика Девы Марии», иконописец почувствовал себя осененным высшей силой, будто ангел возносил его «грешную руку»¹⁵. Вдохновение, посетившее монаха отца Григория, преобразило

¹¹ См., например: *Маркелов Г.* Книга иконных образцов. 500 подлинных про-
рисей и переводов с русских икон XV–XIX веков. СПб., 2001. Т. 1. С. 497, № 223.

¹² *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 76.

¹³ См.: *Маркелов Г.* Книга иконных образцов. Т. 2. С. 99, 101, 103, № 275–277.

¹⁴ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 77.

¹⁵ Там же. С. 79.

его душу и облик. Перед своим сыном он предстал как «прекрасный, почти божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице: оно сияло светлостью небесного веселия» (III, 134). Произошло богородичное чудо: художник обрел спасение.

Мотив богородичного чуда, привлекательный для Гоголя своим нравоучительным смыслом, соединяет его повесть со средневековой новеллой из «Великого зеркала» («Wielkie zwierciadło»), все польские издания которого, начиная с краковского 1621 года, получили в XVII–XVIII веках широкое распространение на Украине и в России. Кроме того, в 1674–1677 годах по повелению царя Алексея Михайловича переводчиками Посольского приказа был выполнен перевод книги с польского языка на русский, этот текст известен во множестве списков¹⁶. В русской литературе сюжет о художнике, дьяволе и Богородице впервые получил обработку в стихотворении Симеона Полоцкого «Икона Богородицы» («Вертоград многоцветный», 1678–1680), имевшем своим источником латинский текст¹⁷.

Латинский миракль «О художнике, которого образ блаженной Девы Марии спас, протянув к нему руку, чтобы он не упал, а также от гибели, которую ему мог причинить хулитель» восходит к средневековому компендиуму Винсентия из Бовэ (Vincentius Bellocensis) «Зерцало историческое» (Speculum historiale, кн. 7, гл. 104; XIII в.)¹⁸, вошел он затем в составленный в XV веке сборник «Великое зеркало примеров» («Magnum speculum exemplorum», 1480), переведенный в начале XVII века на польский язык Симоном Высоцким и неоднократно переиздававшийся в XVII и XVIII веках¹⁹.

В польском тексте рассказ носит заглавие: «Богородицы образ чистый и чудный, а дьявола непотребный художник рисует, и чтобы он

¹⁶ См.: Державина О. А. Великое зеркало. М., 1965. С. 27–57.

¹⁷ Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj. Köln; Weimar; Wien, 1999. Vol. 2. S. 150–151, 583–584.

¹⁸ Vincentius Bellocensis. Bibliotheca Mundi, seu Speculi Majoris... [Venetia], 1591. T. 4. F. 88. (Speculum historiale. Lib. septimus. Cap. 104).

¹⁹ См.: Державина О. А. Великое зеркало. С. 20, 26.

не пострадал от дьявола, образ Девы Марии его уберег». Речь идет о некоем художнике, известном своим благочестием и заслужившем во Фландрии славу искусного мастера. Всякий раз, когда нужно было нарисовать дьявола, он делал это выразительно, изображая его гадким и безобразным. И однажды тот явился художнику в ночном видении (мотив, повторяющийся в повести Гоголя трижды) и в бешеной ярости спросил, чем так озлобил его. Художник ответил: «Так вот, я терпел от тебя все, что ты чинишь злым подстрекательством, и до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». Дьявол, сурово угрожая, предостерег художника, чтобы тот впредь не изображал его. Но мастер еще более воодушевился и решительнее, чем прежде, готов был гнать прочь Левиафана.

Случилось ему однажды нарисовать на стене костела образ Пресвятой Богородицы, и он исполнил его так, как приличествовало, с большим почтением и похвалой. Под ногами Девы Марии изобразил дьявола черными красками, уродливого и темного, как пристало носителю безнравственности и князю тьмы. А возле него поместил слова, адресованные змию: «Она сотрет твою главу».

Глядя на это, дьявол страстно желал получить от Бога разрешение на причинение зла и получил, однако себе — к поношению, Христу же и Богородице — к славе. Пока художник рисовал дьявола, строительные леса и дощатый настил стояли надежно, но вдруг резкий порыв ветра сотряс подмости и обрушил их на землю. Как только почувствовал это изумленный художник, вознес сердце и руки к образу Госпожи неба и земли. Удивительная вещь: образ сам протянул руку мастеру и удержал его от падения. Все находившиеся при этом прославляли Христа и Богородицу, а дьявола и козни его проклинали с осмеянием²⁰.

Средневековая новелла о художнике бросает новый свет на повесть Гоголя «Портрет», делая более очевидным внутренний смысл

²⁰ Wielkie zwierciadło. Kraków, 1633. S. 324 (раздел «Panna Marya Przenaświętsza. Przykład V»).

ее свернутого сюжета — спасение от искушений дьявола через обращение к образу Богородицы.

Знал ли Гоголь приведенный рассказ, трудно сказать со всей определенностью. Известно, что он читал по-польски. По свидетельству А. С. Данилевского, при встречах Гоголя в Париже с Адамом Мицкевичем и польско-украинским поэтом Богданом Залесским «разговор обыкновенно происходил на русском или чаще — на малороссийском языке», так как «Гоголь не знал польского языка»²¹. Вместе с тем ксёндз Петр Семененко после личной встречи с Гоголем в Риме сообщает (в письме от 17 марта 1838 г.): «Умеет по-польски, т. е. читает»²². Противоречивость источников кажущаяся, поскольку речь идет в них о разных уровнях владения языком, у Данилевского — о разговорной речи, требующей особых навыков и практики, а у Петра Семененко — о знании иного рода: умении читать и понимать письменный текст. Учитывая большую популярность и широкое распространение «Великого зеркала» на Украине, можно предположить, что к Гоголю приведенная история могла прийти через посредство устной традиции.

Между повестью «Портрет» и средневековой новеллой заметны очевидные сюжетные схождения.

1. Персонаж и в том, и в другом тексте — художник, иконописец. Оба талантливы и известны своим мастерством. Средневековый мастер прославился во Фландрии благочестием и искусным мастерством. Гоголевскому иконописцу «давали беспрестанно заказы в церкви», «неуклонностью начертанного себе пути он стал даже приобретать уважение со стороны тех, которые честили его невежей и доморощенным самоучкой» (III, 127).

2. Оба мастера изначально благочестивы, однако дьявол вносит в их души смущение, стараясь, хотя по-разному и в разных формах, лишить душевного покоя. Средневековый художник, обращаясь

²¹ Вересаев В. Гоголь в жизни. М.; Л., 1933. С. 177.

²² Там же. С. 187.

к дьяволу, говорит: «...до сих пор коварным образом вселяешь ты дурные намерения, которыми смущаешь покой моей души». Иконописец у Гоголя испытывает искушение, когда дает согласие написать портрет дьявольского ростовщика, «со страхом и вместе с каким-то тайным желанием поставил он холст за неимением станка к себе на колени и начал рисовать»²³. Образ, написанный им с глубоким проникновением, сломавший немало жизней, зарождающая во всех соприкасавшихся с ним чувства зависти, ненависти и злобной вражды, чуть было не погубил и душу самого мастера, в его характере произошла «ощутительная перемена», некогда прямодушный и честный человек, он «употребил интриги и происки» против своего ученика. Иконописца стал одолевает бес, в лицах на картине, написанной им для церкви, не оказалось святости, «напротив того, что-то демонское» было в их глазах, «как будто бы рукою художника водило нечистое чувство». Иконописец «с ужасом увидел, что он всем почти фигурам придал глаза ростовщика» (III, 130).

3. Оба художника пытаются сопротивляться. Средневековый живописец не уступает просьбе дьявола и обещает рисовать его еще более гадким и попираемым Богородицей. У Гоголя художник проникся отвращением к своей работе и не хочет заканчивать портрет ростовщика: чувствуя, что эти страшные глаза «вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую», он «бросил кисть и сказал наотрез, что не может более писать с него» (III, 129). Стремясь избавиться от наваждения, иконописец уходит в монастырь, что тоже является формой сопротивления.

4. Оба художника рисуют образ Пресвятой Богородицы.

5. И через обращение к нему обретают спасение.

Таким образом, в контекстуальном поле повести «Портрет» произошла встреча двух мастеров, получивших спасение благодаря богородичному чуду, — средневекового изографа из Фландрии и русского иконописца XIX века. Гоголь дал нравоучительно-аллегорическую

²³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 72.

интерпретацию средневековой темы: в первой части повести он рассказал о том, как дьявол, искушая человека, толкает его на гибельный путь, во второй — указал путь к духовному возрождению, ведущий к спасению.

История Чарткова — о том, как он все более и более укреплялся в своей порочной страсти, соединившей его с дьявольской силой. История иконописца, впоследствии монаха отца Григория, — о том, как он искал раскаяния, стремился очиститься, освободиться от дьявольского наваждения — и спасся.

Учитывая структурный параллелизм обеих частей повести, намеренно подчеркнутый Гоголем на уровне композиции произведения, отдельных сюжетных ситуаций (действие первой части начинается в «картинной лавочке», второй — на аукционной продаже; главные персонажи подвергаются дьявольскому искушению и сходным испытаниям), можно полагать, что и на их судьбы решающее влияние оказал один и тот же образ. В случае с иконописцем — это изображение Богоматери (будь то в варианте Покрова Богородицы, как в первоначальной редакции, или Рождества Христова, как в окончательном виде). А в истории Чарткова — это гениальная картина русского художника, впитавшего традиции великих итальянских мастеров. Не случайно упоминание о том, что автор этой картины взял себе «в учителя одного божественного Рафаэля» (III, 111). Имя Рафаэля всегда и прежде всего ассоциируется с образом созданных им многочисленных мадонн. Описание этого творения, которому Гоголь хотя и не дал названия, недвусмысленно указывает на то, что перед зрителем образ Мадонны: «Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло пред ним произведение художника²⁴. Скромно, божественно, невинно и просто как гений возносилось оно над всем. Казалось, небесные

²⁴ Примечательно, что именно эти слова из повести Гоголя припомнились художнику и писателю И. Долгополову, когда в Дрезденской галерее он рассматривал «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля (см.: Долгополов И. Рафаэль Санти // Долгополов И. Мастера и шедевры: В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 174).

фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы. <...> Казалось, все вкусы <...> слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению» (III, 111–112). Не случайны и определения, данные изображению: «Чистое, непорочное, прекрасное как невеста», «скромно, божественно, невинно и просто как гений». Божественной теме сопутствует возвышенная лексика. Таким образом, можно сказать, что тема Богородицы проходит через всю повесть. В явном виде она присутствует, как мы видели, во второй части, в первой же она также имеется, но в скрытой форме.

Как известно, в христианской традиции проискам дьявола противостоит сила крестного знамения. Бурная реакция Чарткова, вызванная творением русского художника, только подтверждает, что это не было просто произведение на библейско-мифологическую тему; картина несла сакральный образ, воздействовавший на вселившегося в Чарткова демона. И, по-видимому, губительное впечатление произвела на него картина с изображением Мадонны, воспринимавшаяся в русской традиции того времени и даже более позднего как икона Богородицы²⁵. Именно в момент ее созерцания у Чарткова наступило прозрение — «С очей его вдруг слетела повязка» (III, 113) — и осознание безжалостно погубленных лучших лет своей жизни. Картина вызвала в нем бешеную зависть и страстное желание нарисовать «отпадшего ангела». Художник потому так болезненно воспринял творение своего бывшего товарища, что не он нарисовал эту чудную картину.

²⁵ См. о «Сикстинской Мадонне» Рафаэля в «Дневнике странника» А. Хазарского (1902): «— Помилуйте, какая там картина!.. Это икона, — странно даже как-то видеть, что перед ней ни одной свечи не зажжено! — <...> Вот бы нам ее откупить у немцев! — Позвольте, немцы страшно дорожат этим сокровищем искусства, и смотреть ее сбегаются люди со всего мира... — Я про то и говорю: для них это сокровище искусства и перл живописи, а на самом деле это икона Богоматери с Младенцем Иисусом!» (цит. по: Русская жизнь. М., 2008. № 5 (22). Март. С. 16).

Гоголь изобразил крайнюю степень одержимости Чарткова бесом: он скрежетал зубами, его взгляд напоминал взор василиска, со страстью бросился живописец приводить в исполнение свое «адское намерение» уничтожать произведения, носившие «печать таланта». Он стал как Люцифер, свергнутый с небес на землю: «Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич...», «кроме ядовитого слова и вечного порицанья ничего не произносили его уста» (III, 115). Чартков не смог отринуть дьявольское искушение, не сумел сопротивляться и полностью оказался подавлен дьявольской волей, он не искал пути к спасению, и в том его трагедия. Иконописец же смог преодолеть себя и, создав образ Богородицы, спастись, в результате чего он глубоко постиг смысл искусства.

Повесть «Портрет» характеризует Гоголя как христианского моралиста. «Искусство, — по его словам, — и без того уже поученье. Мое дело говорить *живыми образами*, а не рассуждениями» (XIV, 36; курсив автора. — Л. С.).

Эта повесть может быть прочитана также как размышление писателя об искусстве истинном и мнимом, праведном и ложном. Нарисованный художником-иконописцем портрет отличался необычайной живостью глаз. Однако следование натуре без любви, без души, без одухотворенности, без божественного и небесного — это не искусство, даже при всей мастерovitости. Подлинное искусство должно быть боговдохновенным, оно создается любовью, жизнью души и неутомимым трудом. Христианские темы — «высшая и последняя ступень высокого» (III, 127).

Таким образом, вопрос об эстетических идеях напрямую связан у Гоголя с христианской моралью и этическими категориями. Иконописец дает сыну завет: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве <...>. Всё принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышущей земным вождением (такой страстью жил модный живописец. — Л. С.), но тихой небесной страстью» (III, 135).

В представлениях Гоголя о подлинном искусстве важна также мысль о необходимости для творца состояния душевного спокойствия, ибо истинное, высокое искусство призвано давать «высокое наслаждение» и возносить душу к горнему миру, «для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства» (там же). Напротив, когда, рабски и бездушно следуя натуре, иконописец рисовал дьявольский портрет ростовщика, он испытал тягостное мятежное чувство и смущение, казалось, будто явился сам демон, чтобы нарушить порядок. Подлинное искусство «не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу» (там же). Совершенно очевидно, что устами героя говорит сам Гоголь: ту же мысль он высказывал в письме Жуковскому (29 декабря 1847 г. / 10 января 1848 г.): «Искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства» (XIV, 37).

Верно отметил еще Е. Трубецкой, что «религиозность была изначальным свойством его (Гоголя. — Л. С.) душевного склада: религиозное искание было вообще основным мотивом его творчества, и из биографии его не видно, чтобы его религиозные воззрения менялись»²⁶. Связь повести Гоголя со средневековым рассказом подтверждает и мысли Д. Н. Овсяннико-Куликовского о том, что Гоголь — «натура не только глубоко религиозная, но и мистическая»²⁷, что «повесть “Портрет” представляет собою одно из значительнейших по замыслу и замечательнейших по исполнению произведений Гоголя. В ее основу легли усвоенное Гоголем романтическое воззрение на искусство и высокая оценка призвания “истинного” художника, который должен быть человеком не от мира сего и служить искусству, как святыне»²⁸. Следует лишь уточнить, что в повести Гоголя выразилось не просто романтическое воззрение, но нашел отражение более глубокий пласт культуры. Разработка тем, подня-

²⁶ Трубецкой Е. Н. Гоголь и Россия // Гоголевские дни в Москве. М., 1910. С. 122.

²⁷ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. М.; Пг., 1923. Т. 1: Гоголь. С. 117.

²⁸ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Гоголь в его произведениях. М., 1909. С. 57.

тых Гоголем в повести «Портрет», связана с христианской культурой, корни которой уходят в Средние века. Романтизм унаследовал идею божественности искусства от барокко, а барокко представляет собою, как известно, синтез Средневековья и Ренессанса. Такова цепочка культурных опосредований.

«Портрет» — своего рода эстетический манифест о высоком предназначении искусства. В оформлении художественного смысла повести Гоголя принимают участие литературные мотивы и иконографические сюжеты, сложившиеся еще в Средневековье.

О. Г. Дилакторская

(Владивосток)

Н. В. ГОГОЛЬ И А. А. ИВАНОВ (К вопросу об эстетической концепции)

Взаимоотношения двух художников привлекали внимание современников и исследователей их творчества. Наиболее полно и подробно этот материал отражен в книге Н. Г. Машковцева «Гоголь в кругу художников»¹ и в монументальном двухтомном труде М. В. Алпатова «Александр Андреевич Иванов»². Вместе с тем в научной литературе так и не был дан ответ на вопрос о том, почему писатель определил в своем «Портрете» во второй редакции 1842 года на роль идеального художника А. А. Иванова с его картиной «Явление Христа народу» и почему художник в окончательный вариант своего знаменитого полотна вписал фигуру Н. В. Гоголя. Разрешение этого вопроса и станет целью предлагаемого исследования.

Гоголь и Иванов — люди одного поколения. Между главными обстоятельствами их жизни и творчества существуют заметные параллели. Один родился в 1809 году, другой — в 1806-м. Разница в три года в зрелом возрасте перестает быть заметна.

В 30-е годы XIX века писатель создает почти все свои произведения. Уже положено начало работе над поэмой «Мертвые души» (1835).

¹ Машковцев Н. Г. Гоголь в кругу художников: Очерки. М., 1955.

² Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов: Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1956.

Иванов после окончания Академии художеств был направлен в Италию и в 1830-е годы начал трудиться над своей главной картиной — «Явлением Христа народу» (1834–1857).

После неудачной постановки комедии «Ревизор» (1836) Гоголь уехал в Европу, а в конце 1830-х поселился в Риме. Здесь он познакомился с русскими художниками, но особый интерес проявил к Иванову. Встречаясь, они подолгу говорили об искусстве, о путях его развития, о христианстве — обо всем том, над чем размышляли в своем творчестве. Писатель работал над второй редакцией «Портрета». Он внимательно наблюдал за Ивановым, именно в нем он видел модель для художника-создателя в своей повести, стиль Иванова отвечал его представлениям об истинной живописи, не академической, а новой, перспективной, соединяющей в себе многофункциональные элементы. Все это фиксирует текст второй редакции повести. Кроме того, Гоголь сформулировал для себя правило: создавать образы своих героев не умозрительно, а отталкиваясь от действительности. В разговорах с Ивановым писатель находил понимание, поддержку и единомыслие. Более того, художник под влиянием Гоголя обратился к работе над пейзажными и жанровыми этюдами, необходимыми, как он убедился, для картины «Явление Мессии».

Необходимо проследить, как у Гоголя менялся образ идеального художника в редакции 1842 года в сравнении с редакцией 1835-го, где, как известно, на эту роль писатель назначил Карла Брюллова, а на роль картины — «Последний день Помпеи»³. Читаем в редакции «Арабесок»: «Этот художник был один из прежних его товарищей, который от ранних лет носил в себе страсть к искусству; с пламенной силою труженика погряз в нем всею душою своею и для него, оторвавшись от друзей, от родных, от милых привычек, бросился без всяких пособий в неизвестную землю; терпел бедность, унижение,

³ Дилакторская О. Г. Примечания // Гоголь Н. В. Петербургские повести. СПб., 1995. С. 282.

даже голод, но с редким самоотвержением, презревши всё, был бесчувствен ко всему, кроме своего милого искусства»⁴.

Во второй редакции повести Гоголь значительно расширяет характеристику идеального художника. Во-первых, он уточняет место, где «спеет величавый рассадник искусств»: это «чудный Рим, при имени которого так полно и сильно бьется пламенное сердце художника» (III, 110, 111). Во-вторых, подбирает такие детали, которые отчетливо указывают на Иванова, каким его знали русские художники в Риме: «Там как отшельник погрузился он в труд и в неразвлекаемые ничем занятия. Ему не было до того дела, толковали ли о его характере, о его неумении обращаться с людьми, о несоблюдении светских приличий, о унижении, которое он причинял званию художника своим скудным, нещегоольским нарядом. Ему не было нужды, сердилась ли или нет на него его братья. Всем пренебрегал он, всё отдал искусству. Неутомимо посещал галереи, по целым часам заставался перед произведениями великих мастеров, лоя и преследуя чудную кисть. Ничего он не оканчивал без того, чтобы не поверить себя несколько раз с сими великими учителями и чтобы не прочесть в их созданных безмолвного и красноречивого себе совета. Он не входил в шумные беседы и споры; он не стоял ни за пуристов, ни против пуристов. Он равно всему отдавал должную ему часть, извлекая изо всего только то, что было в нем прекрасно, и наконец оставил себе в учителя одного божественного Рафаэля» (III, 111).

Заметим, что Гоголь вычеркнул фразу «бросился без всяких пособий в неизвестную землю», — безусловно, в связи с тем, что Иванов жил в Риме на содержании Общества поощрения художеств: прежняя информация текста таким образом вступала в противоречия с реальностью. Писатель в своей повести «Портрет» свидетельствовал об особенностях характера и поведения известного русского художника, о котором сходные мнения оставили многие современники⁵.

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 61.

⁵ Ср. письмо Гоголя к А. А. Иванову от 18 марта 1844 г. (XII, 272–274). См. также: Боткин М. П. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка:

Важно сказать и о том, что за пассажем об идеальном художнике следует концептуальное сравнение: «Подобно как великий поэт-художник, перечитавший много всяких творений, исполненных многих прелестей и величавых красот, оставлял наконец себе настольною книгой одну только Илиаду Гомера, открыв, что в ней всё есть, чего хочешь, и что нет того, чтобы что не отразилось уже здесь в таком глубоком и великом совершенстве. И зато вынес он из своей школы величавую идею создания, могучую красоту мысли, высокую прелесть небесной кисти» (III, 111). Напомню, что, работая над поэмой «Мертвые души», автор взял для себя за идеал «Илиаду» Гомера и ориентировал на нее собственную поэму.

Образец искусства для Иванова — Рафаэль, для Гоголя — «Илиада» Гомера.

В 1842 году один работал над главным произведением всей жизни, одновременно с поэмой создавая философскую повесть «Портрет», переделывая «Нос», сочиняя заново «Шинель». Другой к 1842 году закончил общий план картины «Явление Христа народу». Свидетельствуют, что примерно в это время (1839) у художника появляется персонаж, которого искусствоведы называют «ближайшим», свидетельствуют и о том, что его место и роль в картине «обдуманы и сообщены Иванову самим Гоголем. Таким видел и так понимал себя Гоголь уже в конце 30-х — в начале 40-х годов»⁶. В статье 1847 года «Исторический живописец Иванов» писатель определяет этого героя как кающегося грешника, согбенного, с низко опущенной головой: «Всё <...> устремляется внутренним ухом к речам пророка, как бы схватывая из уст его каждое слово и выражая на различных лицах своих различные чувства: на одних — уже полная вера; на дру-

1806–1858. СПб., 1880; *Погодин М. П.* Месяц в Риме // Москвитянин. 1842. Ч. 2, № 4. С. 312–313; *Шевырев С. П.* Русские художники в Риме // Москвитянин. 1841. Ч. 6, № 11. С. 150–153.

⁶ *Машковцев Н. Г.* Гоголь в кругу художников. С. 78.

гих — еще сомненье; третьи уже колеблются; *четвертые понурили главы в сокрушеньи и покаяньи*» (VIII, 330; курсив мой. — О. Д.).

Следует сказать, что писатель приехал в Рим в ноябре 1838 года и уехал в июне 1839-го. Вернулся же 25 сентября 1840 года и снова покинул вечный город в августе 1841-го. Затем Гоголь вновь появился в Риме 4 октября 1842 года и простился с ним 2 мая 1843-го. Только 24 октября 1845 года писатель опять прибыл в Рим и в начале 1846 года оставил его навсегда. Все это время он общался с А. А. Ивановым и следил за его работой над картиной. Необходимо подчеркнуть, что с 1846 года Гоголь не мог видеть ее. В цитированном очерке о художнике в «Выбранных местах из переписки с друзьями» отразились его впечатления этих лет. Иванов постоянно совершенствовал свою работу. Он писал бесконечные этюды портретов персонажей для своего полотна: обнаженных, с наброшенной тканью, драпированных одеждой в разных положениях и ракурсах, в разных социальных ролях. Точно так же скрупулезно художник отыскивал пейзаж, колористический фон — писал «Вид на Ариччу» (около 1843 г.), «Оливковую рощу» (конец 1830-х гг.), «Вид на равнину и горы» (около 1845 г.), «Понтийские болота» (около 1838 г.), «Монтичелли» (около 1840–1845 гг.), «Оливы у кладбища в Альбано» (около 1843–1845 гг.), «Неаполитанский залив у Кастелламаре» (1846), которые в той или иной мере были использованы в картине «Явление Христа народу».

О том, что Гоголь пристально следил за тем, как продвигается работа над картиной, свидетельствуют его замечания в очерке об Иванове: художник для этого «просиживал по нескольким месяцам в нездоровых Понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листик, словом — сделал всё, что мог сделать, всё изобразил, чему только нашел образец» (VIII, 331).

Когда Иванов начал работу над портретами Гоголя, он вставлял его лицо, «пробовал» его в разных рисунках, эскизах и картинках (фигура раба с головой Гоголя, два варианта фигуры отца из груп-

пы «дрожащих», акварели «Жених, выбирающий кольцо невесте» (1838) и «Октябрьский праздник в Риме. У Ponte Molle» (1842) и др.) В разных ракурсах выписывались лицо с длинным птичьим носом, фигура писателя в различных социальных ролях. Гоголь размышляет: «Но как изобразить то, чему еще не нашел художник образца?» Писатель формулирует задачу картины, на что не мог не обратить внимания художник: «...представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу <...>. Нет, пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне» (VIII, 331). Выстраивается главная мысль: «изобразить кистью обращение человека ко Христу» (VIII, 332). В редакции полотна 1846 года она еще не найдена.

Художник, работая над картиной «Явление Христа народу», постоянно ее совершенствовал. Образ «ближайшего» Иванов расположил в правой части картины после римских всадников в толпе левитов и фарисеев. В одном из вариантов отвернувшийся от Христа с понуренной головой персонаж, скорбный и раздавленный сознанием своих грехов, являлся единственным трагическим акцентом картины. И в этом исполнении ее видел Гоголь. В окончательном варианте картины (1857) такого персонажа нет. С худым, костлявым лицом Гоголя в профиль написана фигура с растрепанными седеющими волосами, в хламиде бруснично-кирпичного цвета, в другом повороте — к Христу, а не от Христа — написан как «ближайший», а не как «отвернувшийся с поникшей головой».

После смерти писателя художник изобразил его в другом повороте, развернув на фигуру Иисуса, открыв лицо, взгляд героя устремив на Мессию. Так создалось особое «общение», «перекресток» взглядов Христа и «ближайшего». Именно в этом видится драматический момент картины, ее смысловой центр. Герой с лицом Гоголя — не кающийся грешник, а вопрошающий, взалкавший истину, с жадностью впитывающий ее как пророк. В России после поражения в Крымской войне «Мертвые души» Гоголя воспринимали как про-

роческое произведение, а автора поэмы — как национального пророка. По замечанию Ф. И. Иордана, Иванов относился к Гоголю как к пророку⁷.

Знаменательно, что Иванов не отказался от персонажа с лицом Гоголя, но радикально изменил его, вывел в молчаливый диалог с главной фигурой картины, таким образом обозначив его особую сущность как нового пророка, место которого среди неверных, грешных, не ведающих своей вины, среди чужих и несчастных. Так была выражена мысль об обращенном к Христу человеке, «образец» же художник нашел в Гоголе как в пророке, мессии.

Вопрос о том, каким должно быть искусство, занимает и автора повести «Портрет», и создателя картины «Явление Христа народу». Для каждого искусство играет замечательную роль в мире: именно оно способно изменить человека и человечество — красота спасет мир. Творчество обоих направлено на спасение России.

Размышляя над вопросом об искусстве в «Портрете», Гоголь обращается к оценке художественного творчества двух своих героев — Чарткова и идеального художника. Что выделяет писатель? Он разбирает портрет аристократической посетительницы в салоне Чарткова, некоей Lise. Начиная эскиз с натуры персонажа, художник переносит затем эти черты на этюд с головкой Психеи. Сразу обратим внимание: Чартков соединяет два стиля — академический (в изображении Психеи) и натуралистический (в портрете светской девицы), в единстве которых создается неожиданный эффект: «Психея стала оживать, и едва сквозившая мысль начала мало-по-малу облекаться в видимое тело. Тип лица молоденькой светской девицы невольно сообщился Психее и чрез то получила она своеобразное выражение, дающее право на название истинно оригинального произведения» (III, 104). Восхищенная оценка заказчицы: «Это Корредж» (III, 105) — едва ли случайна. Интересно

⁷ Иордан Ф. И. Записки. М., 1918. С. 187.

подчеркнуть, что Гоголь называл Иванова «новым Корреджио»⁸. В манере Чарткова угадывается способ работы Иванова с натурой в портретных этюдах, которую писатель мог подсмотреть в мастерской своего друга и в точности воспроизвести в своей повести. В дальнейшем гоголевский герой действует по найденной модели: изображает своих аристократических клиентов в виде Ундины, Коринны, Аспазии, военного чиновника как Марса, гражданского как Байрона. Однако эффект получается обратный: истинно оригинального произведения не возникает, но тем не менее художника прославляют «гением», определяют «модным живописцем» (III, 107). Легкий успех вскружил ему голову, «слава» подняла дешевый авторитет, его избрали почетным членом Академии художеств, а в реальности талант изменил Чарткову. Он осознал свою творческую беспомощность и несостоятельность на выставке картины художника из Италии.

Гоголь проводит параллельное сравнение: Чартков вел светский образ жизни, а идеальный художник — жизнь отшельника. Один «переодевался несколько раз в день в разные утренние костюмы, завивался, занялся улучшением... манер <...>, занялся украшением всеми возможными средствами своей наружности, чтобы произвести ею приятное впечатление на дам; одним словом, скоро нельзя было в нем вовсе узнать того скромного художника, который работал когда-то незаметно в своей лачужке на Васильевском Острове» (III, 107). Другому «не было до того дела, толковали ли о его характере, о его неумении обращаться с людьми, о несоблюдении светских приличий, о унижении, которое он причинял званию художника своим скудным, нещегольским нарядом. <...> Всем пренебрегал он, всё отдал искусству» (III, 111). Знаменательно, что Гоголь в письме-очерке об А. Иванове предал гласности то, каким художник был в повседневной жизни, каким нужно быть, чтобы создать выдающееся произведение: «...нужно, как Иванов, умереть для всех приманок

⁸ См.: Анисов Л. М. Александр Иванов. М., 2004. С. 165.

жизни; как Иванов, учиться и считать себя век учеником; как Иванов, отказывать себе во всем, даже и в лишнем блюде в праздничный день; как Иванов, надеть простую плисовую куртку, когда оборвались все средства, и пренебречь пустыми приличиями; как Иванов, вытерпеть всё и при высоком и нежном образовании душевном, при большой чувствительности ко всему, вынести все колкие поражения и даже то, когда угодно было некоторым провозгласить его сумасшедшим и распустить слух таким образом, чтобы он собственными своими ушами, на всяком шагу, мог его слышать» (VIII, 335–336). Как видим, документальное свидетельство, пропущенное через душу писателя, проникает в художественный текст. Из гоголевских оценок личности А. Иванова собирается образ идеального художника для повести «Портрет».

Оба мастера были убеждены в том, что искусство напрямую зависит от веры, самоотвержения, нравственности художника, от его натуры, человечности, от его отношения к миру и Богу. Писатель подчеркивает, что и талантливый художник, незаметно увлекшись материальными дарами, превращается в «копииста», как Чартков, так и не совладав с подсказками действительности, не впустив в свою душу художественную традицию, не познав натуру.

Совсем другое дело с картиной, присланной из Италии: «С чувством невольного изумления созерцали знатоки новую, невиданную кисть. 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 создання, уже заключенная в душе самого художника. Последний предмет в картине был им проникнут; во всем постигнут закон и внутренняя сила. Везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у копииста. Видно было, как всё, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной со-

гласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы» (III, 112). Совершенно очевидно, что в этом фрагменте текста выстраивается концепция искусства в понимании Гоголя.

Что самое важное?

Автор указывает на то, что идея, мысль, извлеченные из внешнего мира и вошедшие в душу художника, преобразуются, обогащенные знанием, умением, нравственностью, верой создателя, являя истинное произведение искусства. Особенно знаменателен момент круговращения⁹: толчок поступает от действительности, натуры, от известного, проникает в душу художника — и происходит обновление известного. Это признавалось и Гоголем, и Ивановым. На это свойство указывал Гоголь в своем очерке об Иванове, открывал общее в себе и в нем: «Что за связь у души с картиной? Душа сама по себе, а картина сама по себе. <...> Не думайте, чтобы легко было изъясниться с людьми во время переходного состояния душевного <...>. Я это знаю и отчасти даже испытал сам. Мои сочинения тоже связались чудным образом с моей душой и моим внутренним воспитанием» (VIII, 333).

Художник в работе над «Явлением Христа народу» отходил от религиозного сюжета, обращался к жанровой и пейзажной живописи, постигал ее, изучал натуралистическую плоть, ветку, камень, дерево, вводил современные импульсы, живую природу в глубину своей исторической картины, лишая ее таким образом академизма, наполняя ее особым трепетом, правдивостью, надличностным смыслом. В этом проявлялся стиль «исторической живописи». Задача Иванова была огромная: изобразить на полотне всю историю Евангелия, всю

⁹ Круговращение в понятии «обращения вокруг» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 201). Круговращение в природе: пар — вода — лед. Круговращение в творчестве: от внешнего впечатления действительности — через преобразование в душе художника — к новому содержанию образа.

историю христианства¹⁰, разом объять начало (новый путь, крещение как принятие идеи, в основе которой любовь к человеку) и конец (сцена Страшного суда как разделение праведников от неверных, апостолов от фарисеев). Иванов долго работал над сюжетом, чтобы отразить в нем эту громадную мысль. Он объединил в своей картине штудии академической школы, бесконечные повторы и «проходы» кисти Рафаэля, Корреджио, Микеланджело, да Винчи, вписал в иконописные лица Иоанна Предтечи, Христа, апостолов черты своих современников — иудеев, албанцев, арабов, мужчин и женщин. Он педантично добивался сходства с реальными предметами, прописывая прожилки на листьях, кору на дереве, но художнику важна была не столько форма, сколько «воздух», дыхание, свет, окружающие их. Так Иванов, как и Гоголь, от внешнего впечатления стремился в глубину изображения, к внутреннему содержанию. Не случайно автор «Переписки» был убежден по поводу картины: «подобного явления еще не показывалось от времен Рафаэля и Леонардо-да-Винчи» (VIII, 335).

Художник мог бы согласиться с писателем: «Исследуй, изучай всё, что ни видишь, покори всё кисти, но во всём умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданья» (III, 135). Для истинного художника нет «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 <...>. Оно не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу» (III, 135). Такое отношение к искусству, по наблюдению Гоголя, сложилось у Иванова. Они оба были обращены к православному космосу:

¹⁰ Стернин Ю. Г. Картина мира. Образ России. Судьба человека. Изобразительное искусство // Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1991. С. 21.

совершенствовали свою личность, отказывались во имя искусства от всего суетного, вели монашеский образ жизни, не имели собственного угла, семьи, жены, детей.

Писатель трудился над вторым томом «Мертвых душ», не был удовлетворен своей работой, в конце концов сжег ее, заболел и умер в 1852 году. Иванов закончил картину «Явление Христа народу» в 1857-м, отправил ее в Россию, экспонат выставили в белом зале Зимнего дворца в 1858 году. Художник вернулся на родину и в 1858 году умер от холеры, пережив Гоголя на шесть лет. Однако еще в 1850 году писатель мечтал: «Хорошо бы было, если бы и ваша картина и моя поэма явились вместе» (XIV, 217; письмо к А. А. Иванову от 16 декабря 1850 г.).

В последнем письме к Иванову от второй половины 1851 года Гоголь написал: «Ни о чем говорить не хочется. Всё, что ни есть в мире, так ниже того, что творится в уединенной келье художника, что я сам не гляжу ни на что, и мир кажется вовсе не для меня. Я даже и не слышу его шума. Христос с вами!» (XIV, 264).

Писатель и художник увековечили образы друг друга в своем творчестве, опираясь на концепцию искусства, принятую ими. Из нее первое правило: отталкиваясь от действительности, мысль и кисть художника способны воспроизвести оригинальное произведение; внешнее впечатление устремлено к внутреннему содержанию, обогащено душой создателя, его умением, талантом, мастерством. Второе правило: постоянное совершенствование своей личности, ведение жизни в согласии с самим собой, миром и Богом. Третье: бескорыстное служение искусству, отречение от всех и всяческих сует — то есть требование вести жизнь, похожую на подвиг. Не каждый выдержит подобное, поэтому и короток век настоящего художника. Возможно, именно в этой связи ни у Гоголя, ни у Иванова не оказалось прямых наследников их творчества.

Искусство не способно изменить мир, но оно являет идеал, при отсутствии которого все теряет смысл и значение, исчезают прогресс, перспектива, будущее.

И. П. Смирнов

(Констанц, Германия / Санкт-Петербург)

У ПЕТРОВИЧА

Всего лишь анекдотическая как история, «Шинель» представляет собой в семантической глубине продукт полемики, которую Гоголь вел с западноевропейской философией. О содержащихся в этой новелле откликах на Вольтера и Лейбница я писал в другом месте¹. Кроме этих мыслителей Гоголь учел в «Шинели» и Шопенгауэра. Неясно, как в его поле зрения могло попасть первое издание (1819) «Мира как воли и представления», не принесшее ни малейшего успеха своему автору². Несомненно, однако, отражение этого сочинения в самых разных текстах Гоголя, в том числе и в таком установочно-декларативном, как «Светлое Воскресенье». Расходясь с «Феноменологией Духа», Шопенгауэр перетолковывает «желание», влекущее человека у Гегеля к достижению конечной цели истории, в обреченное на крах: оно безосновательно (ибо всего лишь выражает собой *principium individuationis*) и потому не

¹ См.: Смирнов И. П. Дискурсивный материал «Шинели» // Гоголь: Pro et contra. Т. 2 (в печати).

² Шопенгауэр вошел в моду среди русских писателей и стал властителем их дум только после второго выпуска (1844) своего главного жизненного труда. См., напр.: Baer J. T. Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Slavistische Beiträge. Bd 140). München, 1980; Orwin D. T. Tolstoy's Art and Thought: 1847–1880. Princeton, New Jersey, 1993. P. 150–164; Lachmann R. Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main, 2002. S. 295–333 (ср.: Лакхманн Р. Дискурсы фантастического. М., 2009. С. 238–266).

может быть удовлетворено, сменяется новым желанием и в итоге самоуничтожается, опустошается. Наступающая отсюда «скука» особенно ощутима в «бюргерской жизни» («im bürgerlichen Leben») по воскресеньям³. В статье, завершающей «Выбранные места из переписки с друзьями», Гоголь соглашается с Шопенгауэром, осуждавшим *principium individuationis*, но перелагает его критику в традиционно-христианское порицание гордыни. Сообразно с этим переложением утрата людьми деятельной целеустремленности и их неумение распорядиться собой в праздничный день выводятся Гоголем из забвения ими смысла Христова Воскресения: «И непонятной тоской уже загорелась земля; черствею и черствею становится жизнь; всё мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Всё глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» (VIII, 416)⁴.

Подчеркну, что шопенгауэровский парадокс тоскливо-непраздничного праздника сочетается в «Светлом Воскресеньи» с выпадом против ложной власти трудового люда, которую воплощают среди прочих «портные», что позволяет увидеть в гоголевской статье автореминисценцию, ведущую к «Шинели»: «Что значит, что уже правят миром швеи, портные и ремесленники всякого рода, а Божии помазанники остались в стороне?» (VIII, 415).

³ *Schopenhauer* A. Die Welt als Wille und Vorstellung. Stuttgart, 1987. Bd 1. S. 443. В дальнейшем ссылки на этот том — в корпусе статьи. Ср. перевод (1900) Ю. И. Айхенвальда: «В обыденной жизни скука представлена воскресеньем...» (*Шопенгауэр* А. Мир как воля и представление. Том первый // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 1. С. 268); далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы.

⁴ Может статься, что Гоголь припомнил «Мир как волю и представление» и в письме к А. О. Смирновой («Что такое губернаторша», 1846) — также ключевом фрагменте «Выбранных мест...». Шопенгауэру хотелось бы, чтобы его соображения были перечитаны дважды каждым, кто с ними знакомится. Гоголь обращается к своей корреспондентке со словами: «Перчитите раз пять, шесть мое письмо <...>. Нужно, чтобы существо письма осталось всё в вас...» (VIII, 321).

Еще один текст Гоголя, одновременно пересекающийся и с «Шинелью», и с трактатом Шопенгауэра, — «Записки сумасшедшего»⁵. Гоголь толкует этиологию и симптоматику безумия так же, как они были осмыслены в «Мире как воле и представлении». Если скука означает у Шопенгауэра самоисчерпание желания, то безумие наступает, напротив, тогда, когда воля из-за каких-либо помех оказывается необъективируемой, когда вождление переходит в страдание. В такой ситуации, как пишет Шопенгауэр, индивид спасается бегством от себя, теряя память и замещая ее фикциями. Именно по этой двухступенчатой схеме лишается ума Поприщин, который восполняет болезненным фантазированием невозможность осуществить свое любовное намерение. Гоголь задерживает при этом внимание на том моменте, когда Поприщину открывается положение, которое ограничивает его, по-шопенгауэровски безусловную, от человеческой натуры данную волю и которое делает его страсть нереализуемой: «Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось *знать*, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» (III, 206)⁶. Знание о себе — необходимая стадия в нарастании безумия и у Шопенгауэра: «...wenn nun ein solcher Kummer, ein solches *schmerzliches Wissen*, oder Andenken, so quaalvoll ist, daß es schlechterdings unerträglich fällt, und das Individuum ihm unterliegen würde, — dann greift die dermaaßen geängstigte Natur zum Wahnsinn als zum letzten Rettungsmittel des Lebens: der so sehr gepeinigte Geist zerreißt nun gleichsam den Faden seines Gedächtnisses, füllt die Lücken mit Fiktionen aus und flüchtet so sich von dem seine Kräfte übersteigenden geistigen Schmerz zum Wahnsinn...» (284–285)⁷.

⁵ Родство «Записок...» и «Шинели» было ясно Ю. Н. Тынянову, сочленившему эти тексты в сценарии к фильму о Башмачкине. См. подробно: Цивьян Ю. Г. Палеограммы в фильме «Шинель» // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения / Под ред. М. О. Чудаковой. Рига, 1986. С. 14–27.

⁶ Здесь и далее курсив мой. — И. С.

⁷ У Айхенвальда шопенгауэровский мотив знания несколько затушеван — ср.: «...когда такое горе, такое болезненное сознание или воспоминание столь

В отличие от «Светлого Воскресенья» и «Записок...», «Шинель» затрагивает не отдельные соображения Шопенгауэра — она отправляет нас к квинтэссенции его учения. «Шинель» повествует о том же, о чем прежде всего рассуждает Шопенгауэр: о зарожде-нии и тщете воли к жизни, о представлении как предпосылке для устремленности субъекта к объекту и вытекающей отсюда иллюзорности феноменальной среды. Называя грезу Башмачкина «вечной идеей» (III, 154), Гоголь цитирует Платона по Шопенгауэру, для которого идеальные образы вещей были «ступенями» в процессе «объективации воли»⁸. Обновка Башмачкина, не исполняющая его надежд, соотносена с той космической тканью, о которой ведет речь Шопенгауэр. Один из лейтмотивов в «Мире как воле и представлении» — сравнение всего обманчиво явленного с покрывалом (в переводе Айхенвальда «пеленой») Майи. В предисловии (1818) к своему труду Шопенгауэр поставил в один ряд расцвет санскритологии в начале XIX века и возрожденческий интерес к изучению греческого языка. Индуизм стал для Шопенгауэра с его антропологическим скепсисом той древней истиной, которая могла противостоять христианской вере в финальную справедливость, устанавливаемую на Страшном суде, и выросшей отсюда гегелевской философии, рисовавшей поступательное движение истории к полноте самосознания ее участников. Вразрез с этим, человеческое существование коренится, по Шопенгауэру, в отприродности смертей и рождений и, следовательно, безнадежно. Эту стихийную разрушительно-созидательную энергию запечатлевает в себе один из богов индуистской троицы (Тримурти) — Шива, многократно упоминаемый в четырех кни-

мучительно, что становится совершенно невыносимым и человек должен изнемогать от него, тогда угнетенная природа хватается за безумие как за последнее средство к спасению жизни» (171).

⁸ Ср.: «...изначальная сила природы в своем внутреннем существе есть не что иное, как объективация воли на более низкой ступени; мы называем каждую такую ступень вечной идеей в платоновском смысле» (126).

гах первоначально однотоминого «Мира как воли и представления» — в своего рода гетеродоксальном четвероевангелии.

Гоголь окарикатурил изображение Шивы в сценах, где показан Петрович, шьющий Башмачкину облачение, которое оказывается миражом наподобие покрывала Майи. Портной сидит, поджав под себя ноги, в позе лотоса на столе — как на пьедестале, то есть скульптурен на манер индуистской храмовой пластики (ср. именование гоголевского персонажа по отчеству, восходящему к греч. ‘камень’). Вокруг шеи Петровича намотаны шелк и нитки. Шива же носит ожерелье из черепов (мунда-мала). Портновское шейное украшение как будто противоречит гирлянде Шивы, но это несоответствие устраняется описанием большого пальца ноги, который был у Петровича «с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп» (III, 149). Повтор корневой морфемы, появляющейся и непосредственно, и этимологически в слове ‘черепаха’ (ср. этимологические разыскания в индо-германистике романтической эпохи), создает вербальный аналог нанизыванию устрашающих бус, из которых составлено ожерелье Шивы. Другим вещественным сопровождением этого бога были лингам (фаллос) и йони (вульва). Вместо этого Петрович изображен с иглой и ниткой — он рассержен тем, что не может совладать с ними из-за темноты в доме. Превращение детородной атрибутики Шивы в иглоку и нитку легко расшифровать, исходя из восточно-славянского фольклора, хорошо знакомого Гоголю. Вот одна из эротических загадок — в высшей степени вероятный претекст Гоголя, объясняющий в своей концовке о проверке попадания нитки в игольное ушко, почему Петрович не справлялся с орудиями пошивочного мастерства:

Девушка маленька,
Дырочка узенька,
Пятеро держат,
Да пятеро пихают,

Да двое гадают:
Верно или нет?⁹

У Петровича только один глаз, что заставляет вспомнить историю третьего глаза Шивы, прорезавшегося у него тогда, когда его супруга Парвати подкралась к нему из-за спины и закрыла ему ладонями лицо, погрузив мир в темноту (ср. нехватку света в жилище портного). О неслучайности проведенной параллели говорит тот факт, что «одноглазым чёртом» (III, 149) Петровича величает его жена. Ее вид ошеломляет даже отборных армейцев («...при встрече с нею, одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испустивши какой-то особый голос» — III, 148) — двупостасная супруга Шивы выступает не только под именем кроткой Парвати, но и призвана — как Кали и проч. — наводить ужас на людей. Как и Шива, Петрович — большой любитель горячительных напитков. Наконец, на Шиву, чье тело покрыто золой, намекает и сажа, которой Башмачкина обсыпает трубочист как раз после визита героя в пошивочное заведение.

Фигура Петровича демонична, как о том писал Д. И. Чижевский¹⁰. Нужно, однако, уточнить, что перед нами и канонический христианский бес, и дьявол, выворачивающий наизнанку романтическое увлечение мудростью «Вед». Шива, перевоплотившийся по нисходящей ценностной шкале в Петровича, вовсе не несет в себе ту последнюю правду о не более чем возникающем и исчезающем биофизическом мире, которую подхватывал из индуистской мифологии Шопенгауэр, разделяя вкусы своих современников, в первую очередь Фридриха Шлегеля, искавшего в санскритских текстах «изначальное Откровение»¹¹. Напротив того, Петрович, как и

⁹ Русский эротический фольклор / Под ред. А. Топоркова. М., 1995. С. 386–387.

¹⁰ *Tschizewskij D. Zur Komposition von Gogol's «Mantel» (1936) // Gogol'. Turgenew. Dostoevskij, Tolstoj (Forum Slavicum, Bd 12) / Hrsg. von D. Tschizewskij. München, 1966. S. 100–126.*

¹¹ *Schlegel F. Ueber die Sprache und Weisheit der Indier: Ein Beitrag zur Begründung der Alterthumskunde. Heidelberg, 1808. S. 106.* Возможно, что это, чрез-

полагается дьяволу, соблазняет Башмачкина образом новой шинели — Майей, обманывающей героя, который сам по себе надеялся остаться в перелатанном старом наряде. Гоголь принимает послышки Шопенгауэра, считавшего, что воля утверждает себя, преодолевая нехватку-страдание, что она формирует характер индивида, что ее происхождение телесно-генитально и что ее торжество не бывает долговечным. Башмачкин затевает переделку продырявившейся одежды, испытывая болезненный холод; постепенно становится «даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель» (III, 154–155); думает о новой шинели так, словно бы она была «подруга жизни» (III, 154), и быстро утрачивает свое главное достояние, добытое отчасти случайно (делу помогло внезапное денежное поощрение за службу), но все же во многом благодаря напряженному волевому усилию. Однако все эти отклики на шопенгауэровскую философию сводятся Гоголем к тому, чтобы отождествить положенное в ее основу понятие воли с мечтанием и помыслом, которые внушает человеку дьявол. Оба автора обесмысливают воление. Их идеологические позиции при этом взаимоисключительны. Шопенгауэр опровергал *principium individuationis*, аргументируя от индуизма. Гоголь прибавил сюда и критику шопенгауэровского довода, исходя из христианской доктрины с ее образом дьявола-соблазнителя.

О ряде атрибутов Шивы (например, об ожерелье из черепов, о лингаме) Гоголь должен был узнать из «Мира как воли и представления». Но описание культа Шивы у Шопенгауэра далеко от полно-

вычайно популярное в свое время, сочинение навело Гоголя на мысль связать псевдобожественного Петровича с черепахой и рыбой (которую жарит хозяйка квартиры, посещенной Башмачкиным) — ср.: «...der Gott <nimmt> wie ein anderer Proteus ausser den menschlichen Gestalten eines Weisen oder Helden, auch die einer *Schildkröte*, eines Ebers, eines Mannlöwen, eines *Fisches* an...» (Ibid. S. 131. «... Бог, подобно новому Протею, помимо человеческого облика мудреца или героя, принимает образы *черепахи*, дикого кабана, человекольва, *рыбы*...» — *Пер. ред.*) Чад от приготовления рыбы сниженно контрастирует с воскурением благовоний в храмах, посвященных Шиве.



महेश्वरपञ्चमुखी
Mahāśvara - Pañchamukhī



3



Y. K. Singh

MAHĀDEVĀ and PĀRVATĪ

From Museum of Dharmapala & Singh.

ты. Гоголь был знаком с индуизмом и помимо немецкой философии. Его интерес к этому предмету подтверждает, среди прочего, заметка «Происхождение славян»: «Некоторые обычаи показывают их происхождение из Индии.

- 1) Сходство, хоть довольно отдаленное, с языком санскритским.
- 2) Обычай жен сжигать на кострах.

Несколько славянских богов носят некоторое сходство с пагодами. Идолы часто окружены у них змеями, жабами, ящерицами и разными ядовитыми насекомыми» (IX, 33).

Сведения о третьем глазе Шивы и о матримониальных отношениях бога могли проникнуть в «Шинель» из фундаментального изложения индуистской религии, на которое ссылался и Шопенгауэр: «*Mythologie des Indous*» (1809)¹². Нельзя, впрочем, исключать применительно к мифомотивике «Шинели» устные источники, поскольку начиная с второй половины 1810-х годов Индия приковала к себе в России внимание самых разных лиц, например, тех, что входили в индологический кружок президента Академии художеств А. Н. Оленина¹³. С иконографией Шивы Гоголь познакомился, скорее всего, по книге Эдварда Мура (*Moor E. The Hindu Pantheon. London, 1810*)¹⁴. На одной из приведенных там иллюстра-

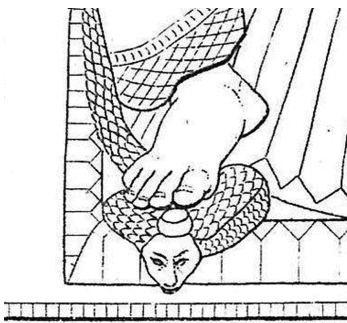
¹² *Mythologie des Indous; travaillée par M^{me} la Chnsse de Polier, sur des Manuscrits authentiques apportés de l'Inde par feu Mr. le Colonel de Polier... Rudolstadt; Paris, 1809. T. 1. P. 192–228; T. 2. P. 212–225.* Ориентацию в области индологических штудий русским существенно облегчала библиография, составленная европейским авторитетом по этой части Фридрихом Аделунгом: *Adelung F. Versuch einer Literatur der Sanskrit-Sprache. St. Petersburg, 1830.*

¹³ О распространении индологических знаний в России романтической поры см. подробно: *Топоров В. Н.* Об индийском варианте «говорения языками» в русской мистической традиции // *Wiener Slawistischer Almanach*, 1989. Bd 23 (А. М. Пятигорскому к шестидесятилетию). S. 33–80. Ср. менее детальные изыскания по зарождению отечественной индологии: *Бартольд В. В.* История изучения Востока в Европе и России. 2-е изд. Л., 1925. С. 277–279.

¹⁴ Эту книгу рекомендовал своим читателям А. Н. Оленин в брошюре, посвященной санскритологическому толкованию молитвенной формулы «ом. мани. падме. аум»: Письмо А. О. к Е. Ф. Тимковскому о беспрестанной молитве ламаитов, с четырьмя гравировальными досками. СПб., 1824.



ций (№ 16) восседающий на пьедестале Шива (Магадева) носит ожерелье из мертвых голов; в левой руке он держит свою жену Парвати. На гравюре № 13 Шива эквивалентен другому лицу индуистской божественной триады — Вишну¹⁵. Отсюда делается ясным, на каком основании Гоголь ввел в обрисовку Петровича-Шивы заимствование из изображения Вишну (№ 97), где тот попирает змею так, что большой палец правой ноги оказывается в соседстве с ее головой. Ноготь Петровича, похожий на череп черепахи, получает, таким образом, приемлемое источниковедческое объяснение. Ко всему прочему Вишну наделен на названной гравюре характерными атрибутами Шивы — лингамом и йони¹⁶.

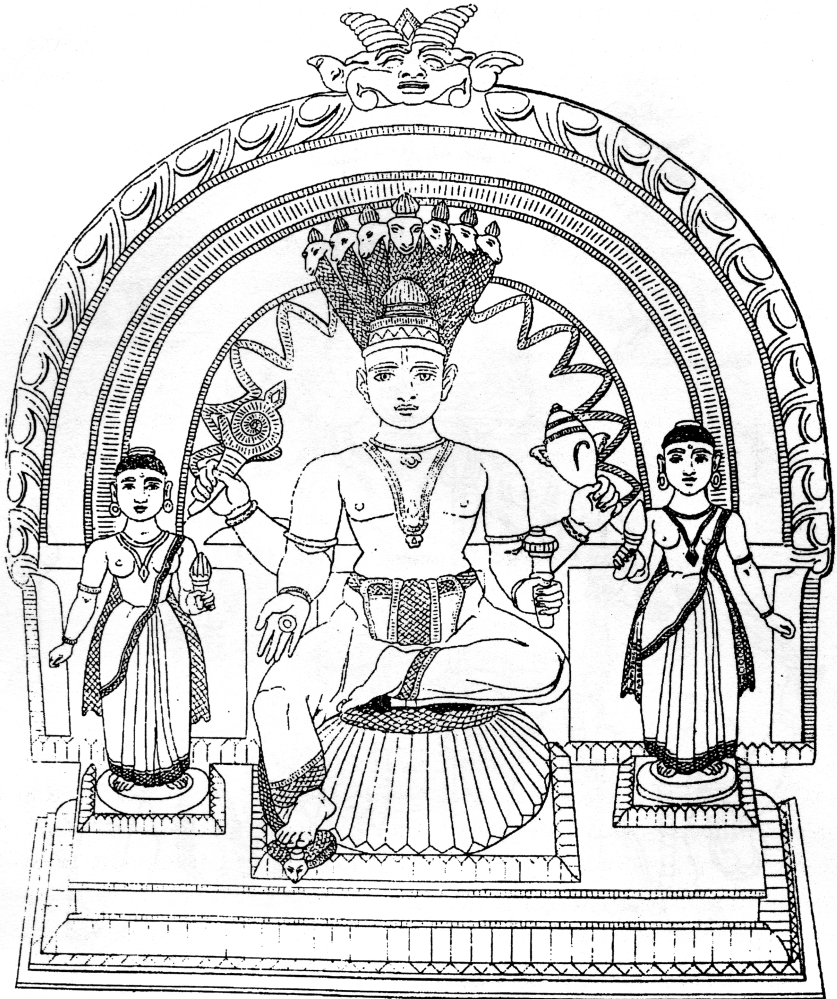


В 1830-е годы, когда Гоголь приступил к написанию «петербургских повестей», Индию открыла для себя вслед за наукой и русская литература. Так, О. И. Сенковский публикует в это время мизантропическую притчу о зверях и золотых дел мастере, вместе попавших в яму-ловушку («Что такое люди!», 1832). Проходивший мимо западни факир спасает оттуда животных — те отговаривают избавителя

помогать также человеку, но добряк не внемлет их прозорливому совету. Освобожденный из плена мастер клеветает на факира, которого

¹⁵ Комментируя эту иллюстрацию, Мур сообщает, что веревка («a string or rope») в руке Шивы называется «Pasha» (*Moor E. The Hindu Pantheon. P. 36*). Не поэтому ли Петрович сидит в мастерской, по выражению Гоголя, «как турецкий паша» (III, 149)? Какими-то познаниями в английском Гоголь, по-видимому, обладал, хотя и неизвестно, откуда он их почерпнул. В Одессе он читал «всякий день главу из Библии и Евангелие на славянском, латинском, греческом и английском языках» (Гоголь в Одессе: 1850–1851 // Русский архив. 1902. № 3. С. 551 (из дневника неизвестной публ. В. Шенрока).

¹⁶ Раскрывая соотношение высших сил в пантеоне индийских богов, Мур обсуждает передачу материальных символов от Шивы к Вишну (*Moor E. The Hindu Pantheon. P. 393–394*).



18910-2073

1891-5

BALLAJI an AVATĀRA of VIṢṆU and his wives LAKṢHMĪ and SATYA VĀMĀ.

From a subject in brāhī.

казнят как разбойника. Ремесленник же получает награду: «Султан пожаловал его кавалером старого башмака. Надобно знать, что в Индии это столь же важно, как у нас орден золотой шпоры»¹⁷. Непонятно, как, по Гоголю, возникшее фамильное имя Акакия Акакиевича имеет значение, привязывающее героя к Индии в остранным-фигуративном изображении Барона Брамбеуса (при том, что разбой присутствует в обоих текстах — мнимый в одном случае, действительный в другом, и при том, что в «Шинели» упоминается возможность награждения Башмачкина за исполнительность по службе)¹⁸.

Сопоставление двух редакций «Портрета» позволяет надежно датировать нарастание гоголевского интереса к индологии началом 1840-х годов. Если в первом варианте этой повести, напечатанном в «Арабесках» (1835), никто не знает о ростовщике-антихристе, «был ли он грек, или армянин, или молдаван...»¹⁹, то во втором (1842) в перечень стран, откуда мог быть родом нечистый, включается Индия (III, 121)²⁰.

Один из безусловно прочитанных Гоголем индологических трудов — книга Герасима Лебедева «Беспристрастное созерцание систем Восточной Индии брагменов, священных обрядов их и народных обычаев» (1805). Путешествовавший в течение 12 лет по Индии Лебедев рассказывает, в частности, о приготовлении местного напитка «из дерева Норель»: «Сей сок <...> как скоро постоит день или более закупоренный, то он окрепнет и охмеляет <...> не менее, как вино и водка.

¹⁷ Сенковский (Барон Брамбеус). Собр. соч. СПб., 1858. Т. 1. С. 445.

¹⁸ Ср.: «Если бы соразмерно его рвению давали ему награды, он, к изумлению своему, может быть, даже попал бы в статские советники; но выслужил он, как выржались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу, да нажил геморой в поясницу» (III, 144). Добавлю еще, что в «Шинели», как и в притче Сенковского, есть ложное обвинение — один из грабителей объявляет Башмачкину: «А ведь шинель-то моя!» (III, 161), и тем самым оговаривает его как якобы владельца чужой собственности.

¹⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 69.

²⁰ Отмечено В. Н. Топоровым (Топоров В. Н. Об индийском варианте «говорения языками»... С. 59).

Что испытавши <...> европейцы, когда хотят иметь на кораблях своих матросами индийских ласкеров, то приказывают они своим посредникам угощать их сим обыкновенным напитком при курении табака; и чрез сие самое, сделавши их гораздо веселее обыкновенна и решительнее, часто соглашаются на предложения для них невыгодные, от которых после договору весьма трудно им отказаться, а наипаче, ежели в то же время успеют сии посредники европейцев вручить им лукаво введенный задаток»²¹.

Башмачкин пытается воспользоваться той же хитростью, к которой прибегали европейцы, набирая себе в Индии корабельные команды. Он и прежде «любил что-либо заказывать Петровичу тогда, когда последний был уже несколько под куражем или, как выражалась жена его: осадился сивухой, одноглазый чёрт. В таком состоянии Петрович обыкновенно очень охотно уступал и соглашался <...>. Потом, правда, приходила жена, плачась, что муж-де был пьян и потому дешево взялся» (III, 149). После того как Петрович (он, кстати, нюхает табак, который у Лебедева усиливает действие алкоголя на индусов) непреклонно отказывается чинить истрепанную шинель, Башмачкин готовится действовать по испытанному образцу с помощью некоторого задатка: «А вот я лучше приду к нему в воскресный день утром: он после канунешной субботы будет косить глазом и заспавшись, так ему нужно будет опохмелиться, а жена денег не даст, а в это время я ему гривенничек и того, в руку, он и будет стговорчивее и шинель тогда и того...» (III, 152).

В том, что касается Сенковского и Лебедева, можно думать, что Гоголь не без намерения коллекционировал такую информацию об Индии, которая была альтернативна в своем комическом анекдотизме апологии «Вед» и «Упанишад» у Шопенгауэра и иже с ним. Гоголь выискивал в индо-германистике романтизма ее, так сказать, «теневую» сторону, компрометирующую амбициозный пафос это-

²¹ Лебедев Г. Беспристрастное созерцание систем Восточной Индии брагменов, священных обрядов их и народных обычаев. СПб., 1805. С. 161.

го философски-исследовательского настроения умов. Центральное разногласие между «Шинелью» и «Миром как волей и представлением» — в подходе авторов этих текстов к проблеме мести. Провозглашая высшей ценностью самоотмену воли, ее освобождение от самой себя, Шопенгауэр отрицает и тот способ приведения ее в действие, каким выступает месть, ориентирующая субъекта в прошлое, в отличие от закона, предупреждающего преступления. И личному наказанию обидчика, и государственному правопорядку Шопенгауэр противопоставляет некую вселенскую, объективно устанавливающую справедливость («Мир сам есть Страшный суд», — 300), которую имеет в виду индуистский метемпсихоз, воздающий смертным в следующей жизни по делам их. Явления Башмачкина из небытия — род метемпсихоза, но такого, которым оправдывается самосуд, отбрасывавшийся Шопенгауэром в архаику, в более незначимое время²². Критика Шопенгауэром мести (вообще говоря, продолжающая правовую философию Локка) была тайно направлена против гегелевского учения о каре, постигающей господина, которого теснит с его позиции кнехт. Кажется, Гоголь раскусил антигегелевский замысел «Мира как воли и представления» и занял в этих прениях сторону Шопенгауэра. Правящий несчастной судьбой Башмачкина Петрович до того, как стать портным, «был крепостным человеком у какого-то барина» (III, 148). Переход власти к тем, кто был обездолен, отнюдь не означает в «Шинели» (ср. «Светлое Воскресенье») наступления царства благодати, триумфа абсолютного Духа и оборачивается лжеблагодатью (недолгим праздником осуществившегося желания). Но правосудие не восстанавливается и само по себе — в соответствии с индуистским понятием о сансаре, как того хотелось бы Шопенгауэру. После смерти Башмачкина ее виновник, генерал, «слышал упреки совести» (III, 171). «Одно значительное лицо» как

²² Не приходится сомневаться в том, что Гоголь, пусть и скрытно, оправдывает бесчинства, учиняемые умершим героем: рождение Акакия Акакиевича приурочивается к 23 марта — к дню, когда православная церковь поминала «разбойника праведного, распятого со Христом» и впущенного им в «едемские врата».

будто подтверждает мысль Шопенгауэра о нераздельности мучителя и мученика в человеческом общежитии, единосущностном, коль скоро в нем нет ничего, кроме воления²³: «...в совершающем несправедливость возникает сознание (в оригинале: «Erkenntnis» (471). — И. С.), что он в себе есть та самая воля, которая является и в чужом теле и которая в одном ее явлении утверждает себя так насильственно (в оригинале: «mit solcher Vehemenz» (471). — И. С.), что он, переходя границы собственного тела и его сил, становится отрицанием той же самой воли в другом ее явлении <...>, и это называют угрызениями совести...» (286).

Гоголю мало этого раскаяния, и оно еще не дает в «Шинели» повода для того, чтобы признать, как это делает Шопенгауэр, во всяком волевом акте нацеленность на исчерпание себя, на «невозмутимый покой» (331), на нирвану. Есть и другое, чем человеческое воление, — возмездие миру сему по Божьему попущению, каковое избирает себе орудием того, кто был кротчайшим из кротких, Акакия Акакиевича, принимающегося в своем перерождении вершить правосудие. Если Шопенгауэр ставил общепределенное отрицание (*nihil negativum*) над частноопределенным (*nihil privativum*), ибо только первое способно умертвить волю как таковую, то Гоголь объединяет обе негации: эмпирической действительности настанет конец, но ее *transcendus* не в нирване, а в промысле Господнем, который, пока не состоялось Второе пришествие, знаменует себя в чуде воскрешения мертвеца, в индивидуальном порядке исправляющего неверно устроенный (на владении собственностью и на гордыне держащийся) мир. Башмачкин срывает с посюсторонности покрывало Майи, то бишь наряды — с людей. Свойство Майи переносится Гоголем на текст «Шинели»,

²³ Возможно, что этой идее Шопенгауэра (трансформирующей всеединство Плотина) отвечает у Гоголя такое построение повествования, в котором всё совпадает со всем: генеральское облачение оказывается в пору привидению; будочник не ловит ни посюсторонних грабителей, ни разбойника из инобытия; именины помощника столоначальника случаются как раз тогда, когда Башмачкин получает новую шинель, и т. п.

феноменально не совпадающий с подлинным своим сложнейшим религиозно-(анти)философским содержанием, вводящий читателя в заблуждение незатейливым сюжетным анекдотизмом. Обманывает, с точки зрения Гоголя, Другое веры — философия, литература.

Евгений Сошкин

(Модиин, Израиль)

ДИАЛОГ «ФЕДОН» КАК МЕТАСЮЖЕТНЫЙ ИСТОЧНИК «ШИНЕЛИ»

«Федон» относился к наиболее востребованным во времена Гоголя диалогам Платона из-за содержащихся в нем доказательств бессмертия души. Повышенным к себе вниманием произведение было обязано и тому, что в нем описываются последние часы жизни Сократа, чей образ в XVIII–XIX веках являлся привычным коррелятом образа Христа (но, кстати, с прибавлением добродетели гражданского повиновения, столь чтимой при Николае)¹. Сохранились подготовительные записи Гоголя, сделанные в конце 1834 года для курса лекций по истории древнего мира в Петербургском университете; одна из этих записей включает конспект рассказа о Сократе: его характере, образе жизни, поучениях, осуждении, предсмертных беседах и смерти (IX, 154–155). Наконец, гоголевских современников чрезвычайно волновал вопрос о природе кладбищенских привидений, который Платон не единожды затрагивает в «Федоне»².

Содержание ключевого для нашей темы фрагмента диалога могло стать известно Гоголю самыми разными путями. Думается, однако, что «Федон» оказал на автора «Шинели» воздействие, вряд ли воз-

¹ Подробнее о культе Сократа см.: Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999. С. 10–16.

² См.: Веницкий И. Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998. С. 55–91.

можно без непосредственной работы с текстом. Учитывая давность и малотиражность русского издания сочинений Платона (всего 300 экз.), более вероятным представляется знакомство Гоголя с «Федоном» по 1-му тому французского 13-томного собрания в переводах Виктора Кузена (выходило с 1825 по 1840 г.)³.

По нашей версии, в основу «Шинели» Гоголь положил развернутую метафору, содержащуюся в рассуждениях ученика Сократа — Кевита (Кебета). В единственном к началу работы над повестью (1839) русском переводе «Федона», изданном еще в 1780 году⁴, это место (87b-e) звучит так:

«...Предложенное от тебя ни мало, по моему мнению, не разнится от того, как если бы кто об умершем престарелом портном сказал нам, что сей человек не погибл, но может быть где нибудь пребывает; в доказательство ж принес бы ту одежду, которую он носил, сам себе сделав, и коя еще обретається цела и невредима.

Когда б кто не веря тому спросил его, человек ли многовременнее, или носимое им ежедневно одеяние: мог бы оный без сомнения ответствовал <sic!>, что человек есть многовременнее, и чрез сие самое почел бы доказанным, яко умершему портному где нибудь непременно пребывать должно; по елику маловременнейшее еще не погибло.

Но <...> <v>сяк удобно понять может, что делающий таковое возражение говорит неразумно. Ибо сей портный износив многие

³ Ср. свидетельство П. А. Кулиша: «Я видел книги Гоголя, по которым он обрабатывал свои лекции, будучи адъюнктом в Петербургском университете; все они на русском и на французском языках; на немецком — ни одной» (цит. по: *Вересаев В. Гоголь в жизни // Вересаев В. Соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 499*).

⁴ Другой, неполный, перевод «Федона» появился в 1804 г. в альманахе, изданном профессором московского университета П. А. Сохацким. Публикация, в которую интересующий нас фрагмент не попал, заканчивалась обещанием: «Продолжение сего Платонова Разговора и полезных для сведения замечаний помещено будет по порядку в следующих книжках. Павел Сохацкий» (Эфемериды, или Разные сочинения, касающиеся древней литературы. М., 1804. Ч. 1. С. 92). Но на этом издание альманаха, судя по всему, прекратилось.

сделанные им самим одеяния, после всех их, но прежде последнего, умер. По чему и не следует отсюда, чтоб человек был слабее и недолговременнее одеяния.

Тож самое подобие, мню, обретается между душою и телом, и относящий его к сим, не неблагооразумно речет, что душа есть многовременна, тело же маловременнее и немощнее. Он к тому присокупит, яко каждая душа иждивает тела многие, а особливо когда живет многолетно.

Если б, живущу еще человеку, истончевалось и на конец разрушалось его тело, душа же вместо разрушаемого делала бы себе всегда новое одеяние: необходимо нужно, чтоб во время своя кончины имела она последнее уже одеяние, и прежде сего только единого погибла. Погибшей же душе, явило бы тела естества своего немощь; по еликуюб вскоре изтлело и исчезло»⁵.

Как известно, в анекдоте, к которому, по свидетельству П. В. Анненкова, восходит первоначальный замысел «Шинели», шла речь не об одежде, но о потерянном ружье, на приобретение которого бедный чиновник с трудом скопил нужную сумму. Уже отмечалось, что эта самоотверженная экономия была не вынужденной, а добровольной⁶. Более того, ружье — предмет не просто относящийся к сфере частной жизни, но предназначенный для препровождения досуга — времени, противопоставленного служебному. Шинель между тем — одежда, чиновнику необходимая⁷, а в случае Башмачкина — необходимая прежде всего для преодоления пути на службу и притом бессменная, так как мизерное жалованье не позволяет ему иметь

⁵ Творений велемудрого Платона часть первая, предложенная с греческого языка на российский священником Иоанном Сидоровским и коллежским регистратором Матфием Пахомовым, находящимся при обществе благородных девиц. СПб., 1780. С. 212–213.

⁶ См.: Шкловский В. «Шинель» // Шкловский В. Избранное: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 307.

⁷ «Тулуп Акакий Акакиевич надеть не может — он чиновник, ему нужна шинель» (Там же. С. 305).

еще одну. Таким образом, шинель Башмачкина идеально соответствует метафорической одежде души.

Однако в сюжете повести нельзя не заметить и значимых отклонений от предполагаемой исходной схемы. Так, в «Федоне» говорится не просто о человеке, но о ткаче (в русском переводе он стал портным); этим подчеркивается, что он изготавливает одежду сам для себя, без посторонней помощи, почему душе и приходится, изнашивая тело, непрерывно ткать себе новое. Башмачкин же, во-первых, заблаговременно не позаботился о следующей шинели, а во-вторых, не смог бы пошить ее самостоятельно — он нуждается в профессиональных услугах Петровича, выступающего «в двусмысленном амплуа некой могущественной парки»⁸. Иными словами, коллизия осложнена за счет выделения ткача в отдельный персонаж, уже не тождественный душе-старикуну. Рудиментом их прототипического единства является зеркальность Петровича, кривого портного, по отношению к Башмачкину, подслеповатому каллиграфу⁹. Башмачкин, со своей стороны, не просто заказчик, на собственные средства обновляющий свой гардероб, — он участвует в создании шинели, совершая подвиг аскетизма.

Другое несовпадение с платоновской моделью, согласно которой душа «иждивает тела многие», подобно тому как ткач умирает, лишь «износив многие <...> одеяния», заключается в том, что у Башмачкина с самого начала земного пути и вплоть до появления новой шинели был всего один комплект верхней одежды: «...он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (III, 143)¹⁰. Шинель Башмачкин меняет в первый и последний раз на своем веку, износив ее до состояния перехода в небытие: «от нее отнимали даже благородное имя шинели и назы-

⁸ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 457.

⁹ Там же. С. 481.

¹⁰ О вицмундире Башмачкина как отрицательном варианте родильной сорочки. См.: Там же. С. 452–453. Похоронили его, само собой, тоже в вицмундире.

вали ее капотом» (III, 147). Эта редукция, впрочем, содержится уже в реплике Сократа, который, готовясь опровергнуть доводы ученика, сперва их резюмирует:

«Ты требуешь доказательства, что душа наша неуничтожима и бессмертна; в противном случае, говоришь ты, отвага философа, которому предстоит умереть и который полон бодрости и спокойствия, полагая, что за могилую он найдет блаженство, какого не мог бы обрести, если бы прожил свою жизнь иначе, — его отвага безрассудна и лишена смысла. Пусть мы обнаружили, что душа <...> существовала и до того, как мы родились людьми, — все это, по-твоему, свидетельствует не о бессмертии души, но лишь о том, что она долговечна и уже существовала где-то в прежние времена неизмеримо долго, многое постигла и многое совершила. Но к бессмертию это ее несколько не приближает, напротив, самое вселение ее в человеческое тело было для души началом гибели, словно болезнь. Скорбя проводит она эту свою жизнь, чтобы под конец погибнуть в том, что зовется смертью. И совершенно безразлично, утверждаешь ты, *войдет ли она в тело раз или много раз*, по крайней мере для наших опасений...»¹¹

В рассуждении Кебета не уточнялось, при каких обстоятельствах телесную смерть можно считать следствием предшествовавшей этому событию смерти души, но логично было бы предположить, что речь идет о таких случаях, когда *своей смертью* безвременно умирают не знавшие болезней цветущие люди. В «Шинели» же душа (Башмачкин) к моменту своей попытки обзавестись новым телом (шинелью) уже давно — неопределенно давно — мертва, и с этой точки зрения попытка изначально безнадежна; однако душа не догадывается о том, что уже мертва, и это неведение делает ее смерть неполной и даже — на короткий период обладания шинелью — безусловной, что позволяет ей вновь умереть, причем на сей раз ее «смерть» становится фиксированным событием, после которо-

¹¹ Платон. Федон // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 54. Курсив мой. — Е. С.

го душа вполне уже осознает себя умершей. В отличие от старика ткача, что умер, не успев сносить новую одежду, Башмачкин, в силу причинно-следственной инверсии, оттого как раз и умирает, что теряет еще не сношенную одежду; при этом последняя, будучи отнята у него силой, не уничтожается, а переходит к другому владельцу — другой душе. Такой поворот сюжета явно противоречит метафорической модели отношений между душой и телом, предложенной Кебетом, — но Гоголь не порывает с этой моделью, а как бы приспособливает ее к более широкому контексту обсуждения метемпсихозы — одной из центральных тем «Федона».

Относительно загробной «утилизации» Башмачкиным генеральской шинели М. Вайскопф приводит мнение Э. Хипписли о связи этого мотива с «заимствованным у Юнга-Штиллинга гоголевским представлением о роковой привязанности непросветленной души к земным ценностям» и прибавляет: «Действительно, у Штиллинга, как, впрочем, и у многих его современников, эта тема встречается довольно часто, а в целом мы имеем здесь дело с распространеннейшей традицией, питаемой античными воззрениями»¹². Хотя само по себе явление призрака в беллетристике рубежа 1830–1840-х годов имело своим неотъемлемым фоном спиритуалистическую литературу и, в частности, сочинения Юнга-Штиллинга, в данном случае, думается, приоритетное значение принадлежит именно «Федону» как одному из тех источников, где запечатлелись вышеупомянутые античные воззрения. Приводя ученикам различные доводы в пользу бессмертия души, Сократ, между прочим, подробно излагает (79b–82c) свою концепцию метемпсихозы (возражением на эти речи как раз и явится затем реплика Кебета, содержащая сравнение души с ткачом). В дальнейшем, принимаясь описывать загробный удел души (107d–108c)¹³, Сократ полностью игнорирует собственную теорию

¹² Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 477–478.

¹³ Рассказ этот стал одним из парадигматических текстов для всей западной инфернологии.

метемпсихозы, хотя при этом сознательно возвращается к одному из ее важнейших пунктов — уделу неприкаянной души, привязанной к зримым вещам и оттого после смерти тела сохраняющей зримость. Соответственно, на сей раз эта привязанность не приводит к заключению души в новое тело. Таким образом, в отличие от сочинений того же Штиллинга, полностью отрицавшего переселение душ¹⁴ (хотя и пользовавшегося сравнением тела с одеждой души¹⁵), в «Федоне» конкурируют два взаимоисключающих представления о природе души, которыми делится один и тот же авторитет — Сократ. С нашей точки зрения, происходящее с Башмачкиным по обе стороны от могильного порога отражает эти колебания древнего философа относительно перспектив собственной умудренной души. Однако на ее персонификацию Акакий Акакиевич походит менее всего: он такая же ее противоположность, как старик ткач.

Ключевая характеристика Башмачкина заключается в вышеупомянутом неведении о собственном эфемерном статусе: Башмачкин — призрак, считающий себя живым человеком. Его опосредованные взаимоотношения с внешним миром — через посредство букв — соотносимы с платоновской концепцией анамнезиса, которая в «Федоне» приводится в доказательство того, что душа старше тела (73а–78а), а затем служит подспудным основанием для утверждения, что «оковы тела <...> вероятно, всякий раз соответствуют тем навыкам, какие были приобретены в прошлой жизни»¹⁶. Тожде-

¹⁴ Ср., например, в одном из его спиритуалистических текстов: «Преселение душ есть противно Законам и свойству царства духовного. Душа может несколько столетий провести в Гадесе, прежде нежели достигнет высшей степени совершенства, но она никогда опять не возвратится в человеческое тело; мир духовный имеет довольно средств очищения, а потому нет никакой нужды в возвращении в чувствительный мир» (цит. по: *Виницкий И.* Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века. С. 304).

¹⁵ Ср. там же: «Душа заключена в тягостное тело (сию листовенную одежду), которое она с великим трудом может поддерживать, и от которого должна много страдать» (с. 306).

¹⁶ *Платон.* Федон. С. 38.

ственность имени Акакия Акакиевича его отчеству и его страсть к переписыванию бумаг, в смысл которых он не способен проникнуть, могут быть истолкованы как привычное воспроизведение смутно припоминаемых и потому овнешненных, утративших содержательность занятий, относящихся к прошлым воплощениям.

В свете николаевской сакрализации всех форм официоза бесконечное копирование казенных бумаг имеет сходство с переписыванием Библии как разновидностью епитимьи¹⁷, что могло бы дать повод к чистилищным ассоциациям; Башмачкин, однако, питает к этому благочестивому занятию неподобающую, хотя и по-детски невинную страсть. Продемонстрировав укорененность этой его страсти в еврейской и христианской мистике и, как следствие, в романтической литературе, М. Вайскопф задерживается на бюрократическом аспекте этого культа букв и письма: «И у Сведенборга, и у Иоанна Массона, и у Сен-Мартена духовная иерархия сопрягается и даже напрямую отождествляется с бюрократической <...>. Собственно, для того чтобы восстановить утраченное “сообщение” с начальниками, человек и призван “учиться писать”. Так бюрократический ряд в “Шинели” становится и травестией, и метафорой теософской топики»¹⁸. В этом контексте примечателен рассказ о том, как Башмачкин после вечерней трапезы «переписывал бумаги, принесенные на дом. Если же таких не случалось, он снимал нарочно, для собственного удовольствия, копию для себя, особенно, если бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу» (III, 145–146). Этот рассказ дает, как считает исследователь, сюжетный импульс дальнейшему повествованию: «...“новое или важное <...>

¹⁷ Постепенно приобретаемое Башмачкиным сходство с монахом, проанализированное Э. Хипписли (см.: *Hippisley A. Gogol's «The Overcoat»: A Further Interpretation // Slavic and East European Journal. 1976. Vol. 20, № 2. P. 125*), в другой работе увязывается с переписыванием как типично монашеским занятием (см.: *Brombert V. Meanings and Indeterminacy in Gogol's «The Overcoat» // Proceedings of the American Philosophical Society. 1991. Vol. 135, №. 4. P. 571*).

¹⁸ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 449.

лицо” — некое абстрагированное инкогнито значительного лица, который <...>, как известно, “недавно сделался значительным лицом <...>” <...>” <...>” всю “жизнь” Башмачкин репетировал на бумаге свое будущее — устное — обращение от первого лица к этому “значительному лицу”...»¹⁹ В самом деле, с чего Башмачкин мог снимать копию, если бумаг, принесенных на дом, не случилось? Очевидно, подразумевается, что это если в департаменте к концу присутственного дня у него не оказывалось непереписанных бумаг, то он нарочно приносил домой бумагу, которую переписывать не требовалось, и снимал с нее копию для себя. Очевидно, что письменная адресация к какому-нибудь новому или важному лицу могла возыметь действие только в тех случаях, когда Башмачкин снимал копию для себя, то есть, не отдавая себе в том отчета, подменял собою адресанта. Само по себе несанкционированное копирование официальных бумаг было, конечно же, систематически повторяющимся превышением должностных полномочий²⁰, которое могло бы положить начало всевозможным недоразумениям. Но в «Шинели» эта сюжетная потенция реализуется исподволь, на метасюжетном уровне. При снятии лишней, непредусмотренной копии с документа Башмачкину следовало бы, во избежание неприятностей, «переменить кое-где глаголы из первого лица в третье» (III, 144). Но эта простейшая магическая операция была ему не под силу, — столь далеко его «припоминание» не простиралось, — и мы можем догадываться, что очередное обращение, в смысл которого он, как обычно, и не пытался вникнуть, будучи переписано для себя и в силу этого — автоматически — от себя, неожиданно вызвало ответную реак-

¹⁹ Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя: (Приемы объективации и гипостазирования) // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М., 2003. С. 95.

²⁰ Возможность того, что для собственного удовольствия Башмачкин переписывал одну и ту же бумагу, которую постоянно держал у себя, исключается: тогда ведь она не могла бы адресоваться к *какому-нибудь новому* лицу, да и дизъюнкция *новому или важному* потеряла бы смысл. Следовательно, Башмачкин систематически снимал с текущих бумаг внеслужебные копии.

цию — пропекание морозом, равносильное начальственному распеканию²¹.

Этот аллегорический мороз направляет Башмачкина по пути постепенного осознания собственной бестелесности. Но у Гоголя, как уже говорилось, коллизия осложнена за счет отдельной персонификации ткача (портного). Новая шинель, отмечает М. Вайскопф, навязана Башмачкину, «причем создается резонное впечатление, что соответствующее решение Петрович принимает именно в ходе магической “консультации” с табакеркой, украшенной портретом»²². Эта «консультация» позволяет усомниться в справедливости приговора, вынесенного Петровичем старой шинели, а в свете его стараний (вполне успешных) при повторном визите Башмачкина соблазнить его мишурным блеском новой шинели («Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике» — III, 153) предшествующее запугивание несусветными ценами представляется лишь тактическим маневром, а вовсе не попыткой раскрыть Башмачкину глаза на безнадежность его положения. Нужно, к тому же, учесть, что самое право Петровича именоваться портным несколько сомнительно — ведь он только «занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков» (III, 148); башмачкинская шинель — первый серьезный заказ в его практике.

²¹ Эта ответная реакция не нуждается в мотивировке именно потому, что Башмачкин не вникает в смысл того, что переписывает. Ср.: «Видимо писатель ориентировался в создании своего сюжета и образа героя, кроме бытовых анекдотов, и на анекдоты, расхожие в чиновничьей среде, являющиеся достоянием городского фольклора, которые собирались в сборники, печатались и перепечатывались. <...> Вот один из них. “Поседевший за перепиской чиновник сделался наконец совершенною машиною. Шутник секретарь, желая испытать его, велел ему три раза переписать одну и ту же бумагу, в которой он сам, с прописанием имени, отчества и фамилии приговаривался к смертной казни. Переписав бумагу в третий раз, чиновник сказал сухо: “Тут, кажется, идет речь о чьей-то голове”» (*Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 160*).

²² *Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 466.*

Результат психологической «обработки» со стороны Петровича так же неоднозначен, как и его фигура: защищаясь от холодов *иде-ей будущей шинели и питаясь духовно*, Башмачкин вовсе перестает вести физическое существование. В свете фантастической нескончаемости описанной в повести зимы²³ можно сделать вывод, что Башмачкин в своем стремлении к обретению новой шинели парадоксальным образом достиг таких вершин аскетизма, что уже совершенно перестал нуждаться в ней. «Процесс одевания, которому предается Акакий Акакиевич, — пронизательно пишет Набоков, — шитье и облачение в шинель на самом деле — его *разоблачение*, постепенный возврат к полной наготе его же призрака. С самого начала повести он тренируется для своего сверхъестественного прыжка в высоту, и такие безобидные с виду подробности, как хождение на цыпочках по улице, чтобы сберечь башмаки <...>, — все эти детали постепенно растворяют чиновника Акакия Акакиевича, и в конце повести его призрак кажется самой осязаемой, самой реальной ипостасью его существа»²⁴. Однако Башмачкин, совсем уже, казалось бы, подготовленный к переходу в окончательное физическое небытие — в те места, которые Платон называет безвидными, опять-таки не осознает этой своей готовности и, скопив требуемую сумму, совершает прыжок обратно в реальное — заказывает портному шинель. Появление новой шинели сводит на нет его спиритуальный подвиг.

Привыкание Башмачкина к новой шинели преподносится в терминах привыкания к обретенной впервые телесности: «Он, просто, не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою» (III, 160). Башмачкин приобщается к сфере физических удовольствий и плотских искушений²⁵. В гостях совершается грехопадение Башмачкина и его новой шинели. Героя заставляют выпить два бокала шампанско-

²³ См.: Там же. С. 433–434.

²⁴ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 128.

²⁵ Ср.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С. 464.

го, а его шинель все рассматривают и хвалят, о чем рассказывается с явным намеком на лишение целомудрия: «Акакий Акакиевич хотя было отчасти и сконфузился, но будучи человеком чистосердечным, не мог не порадоваться, видя, как все похвалили шинель. Потом, разумеется, все *бросили* и его и шинель...» Фигуральный смысл глагола *бросили* буквализируется в конце эпизода: «...он вышел потихоньку из комнаты, отыскал в передней шинель, которую не без сожаления увидел *лежавшею на полу*, стряхнул ее, снял с нее всякую пушинку, надел на плеча и опустился по лестнице на улицу» (III, 159—160; курсив мой. — Е. С.). «Грехи», то есть прорехи старой шинели, будучи причиной морозного пропеканья, метонимически представляли, наоборот, его следствием, поскольку *грехов* в нормативном значении этого слова за Башмачкиным не водилось. Грехопадение новой шинели служит ахронной мотивировкой «грехов» старой; новая шинель — это и есть старая шинель, явившаяся как призрак того незапамятного прошлого, когда она была новой. Намек на такое положение дел содержится в сцене появления Башмачкина на службе в новой шинели: «Он уже минут через несколько, весь покрасневшись, начал было уверять довольно простодушно, что это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель» (III, 157).

Хотя «в департаменте все вдруг узнали, <...> что уже капота более не существует» (III, 157), ограбленный Башмачкин вновь является на службу в этом несуществующем капоте, «который сделался еще плачевнее» (III, 163). То, что осталось от капота, асимптотически приближается к состоянию небытия, однако не может в него перейти, подобно телесным элементам, практически не подверженным тлению, о которых упоминает Сократ. Поэтому перечень имущества, оставшегося после Башмачкина, завершает именно капот — по издевательской формулировке Гоголя, «уже известный читателю» (III, 168). Отсутствует в этом перечне халат²⁶, о котором сообщалось в связи с приемами башмачкинской экономии: «Акакий Акакиевич

²⁶ Ср.: *Вайскопф М.* Поэтика петербургских повестей Гоголя. С. 100.

<...> решил <...> как можно реже отдавать прачке мыть белье, а чтобы не занашивалось, то всякой раз, приходя домой, скидать его и оставаться в одном только демикотоновом халате, очень давнем и щадимом даже самым временем» (III, 154). Отсутствие в перечне, конечно, еще не доказывает фигуры умолчания (там отсутствует, например, и *баночка с чернилами*), но в любом случае халат оказывается как бы в дополнительной дистрибуции к капоту: он — домашний вариант нетленного физического минимума. Хотя под словами «скидать его и оставаться в одном только демикотоновом халате» (III, 154) подразумевается, конечно, раздевание догола и затем уже надевание халата на голое тело, но буквально тут сказано, что Башмачкин, скинув нижнее белье, *оставался* в халате, словно этот халат уже был на нем под нижним бельем. В черновой редакции имелось и объяснение, почему халат был щадим временем: «Может быть он приобрел такую грязноватую поверхность, о которую притуплялось лезвие косы его» (III, 532). Резко маркированная аллегорика (образ *косы времени*) дополнительно указывает на трансцендентность халата, который эвфемистически обозначает телесную грязь — физический оплот башмачкинского бытия. В этой связи полезно напомнить стилизованное двустишие Дельвига, в котором расставание души с уже негодной телесной оболочкой трактуется именно как смена изношенного платья, а не просто избавление от него²⁷:

Мы не смерти боимся, но с телом расстаться нам жалко:

Так не с охотою мы старый сменяем халат.

Поведение ограбленного Башмачкина и до, и после его формальной кончины полностью согласуется со словами Сократа о том, что «душа, которая страстно привязана к телу <...> долго витает около

²⁷ Напечатанное в 1828 г. в «Северных цветах», оно вызвало негативную реакцию, главным образом из-за сочетания античной формы с чуждым ей словом *халат* (см.: Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 325; примеч. Б. В. Томашевского).

него <...> долго упорствует и много страдает»²⁸. Похороны, впрочем, возымели свое действие: Башмачкин больше не находится во власти иллюзии, но вполне осознает себя мертвецом, — и это осознание, в точном соответствии с мыслью Набокова, делает его наконец-то осязаемым для других обитателей города: вместо того, чтоб наконец развеществоваться бесповоротно, Башмачкин принимается разбойничать.

Стоит в заключение добавить, что, взятая в аспекте своей герметичной аллегоричности, «Шинель», которая писалась параллельно работе над первым томом «Мертвых душ», являет проекцию ключевого для этой книги оксюморона, реализуя оба его направления — реальность фикции (оживление мертвых душ) и фиктивность реальности (омертвелость живых). В свете этого наряду с «Федром», доля которого в концептуальном субстрате поэмы хорошо изучена, мне кажется перспективным рассмотрение в том же ракурсе и «Федона» как произведения, парадигматического для всех последующих размышлений о смерти души.

²⁸ Платон. Федон. С. 69.

К. Г. Исупов
(Санкт-Петербург)

СРАВНИТЕЛЬНАЯ УРБАНИСТИКА ГОГОЛЯ

Слово Гоголя обращено к человечеству как единомножественному Существо. Наш писатель особо ценил историков, подавших ему образы народов-личностей, например, Шлёцера: он «первый почувствовал идею об одном великом целом, об одной единице, к которой должны быть приведены и в которую должны слиться все времена и народы»¹. Гоголь, подобно М. Загоскину («Два характера. Брат и сестра», 1841), и столицы отечества воспринимал в рамках обобщенных характеров или как «сборные города» («Петербургские записки 1836 года»). Речь идет не о простом приравнивании души народа и души его отдельного представителя: всякий человек ему — голый Адам на голой земле, и путь всякой плоти на этой грешной земле пролегает по общей тропе исторического человечества. Возрастные циклы в истории — те же этапы мужания отдельного человека: «Если можно сравнить жизнь одного человека с жизнью целого человечества, то Средние века будут то же, что время воспитания человека в школе»².

Исполнение столь высокой задачи потребовало осмысления новых масштабов видения своего родного прошлого и его места в истории мировой. Воистину маниловские историографические про-

¹ Гоголь Н. В. Шлёцер, Миллер и Гердер // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 122.

² Гоголь Н. В. О Средних веках // Там же. С. 22–23.

жекты и попытка карьеры профессора-историка стали полукомическим избытком все тех же мессианистских порывов Гоголя.

Следует присмотреться к историзму Гоголя и его манере восприятия прошлого как учительной ценности Божьего мира.

Предметом нашего внимания будет отрывок «Рим», лишь в последние годы особо замеченный исследователями. Проблемный фон разговора о тексте — вопросы гоголевского историзма. Нас будут интересовать две области художественно-эстетической репрезентации «точки зрения»³ как композиционного принципа и приема: 1) ее участие в словесно-образном воплощении философско-исторической концепции; 2) ее функции как средства поэтики художественного времени и пространства.

Время героя в начале отрывка дано как надсобытийное и в этом смысле как внеисторическое. Молодой римский князь предстает в атрибутах старости, его горизонт сведений о мире выдает в нем «наследника средних веков», его окружают рудименты блестящей некогда культуры: «Италийнский университет, где наука влачила, скрытая в черствых схоластических образах» (III, 220), в «чахоточных журналичках <...> помещались <...> анекдоты чуть не о Термопилах и персидском царе Дарие» (III, 223–224), на сцене повторялся «один и тот же старик Гольдони» (III, 225). Перед нами распространённая в эпоху Гоголя точка зрения на Италию как на мир застывших во времени ценностей. Гоголь не разделяет ее до конца. В текстах, хронологически близких дате публикации «Рима» (1842), мы встречаемся с образами идеализированной Италии; их главная черта — пластическое выражение предельных возможностей эстетического идеала, свидетельство завершенности культуры, не способной к дальнейшему развитию. На этом настаивали, влияя на русских авторов, «Римские элегии» (1790) Гёте, эстетика Гегеля, «Коринна» (опубл. 1810) де Сталь, классицистическая сюжестика в

³ Термин употреблен в контексте книг Б. А. Успенского («Поэтика композиции». М., 1970) и Ю. М. Лотмана («Структура художественного текста». М., 1970. С. 320–335).

живописи и скульптуре. Для Вяземского Рим — итог исторического синтеза античной и христианской культур:

Мир древний и его младая красота,
И возмужавший мир под знаменем креста,
С красою строгою и нравственным порядком,
Не на тебе ль слились нетленным отпечатком?
<.....>
Звучишь преданьем ты, а не насущным словом...⁴

(«Рим», 1846)

На образе Рима как историческом апофеозе христианства не раз настаивал Гоголь, занимая при этом антигердеровскую позицию: Гердер (что не слишком неожиданно для протестантски ориентированного мыслителя) не склонен был сводить мировую историю к утверждению христианства как ее центральному событию. Укреплению пиетета перед античными древностями немало способствовали такие тексты, как «Путешествие молодого Анархасиса по Греции» Ж. Ж. Бартелеми (1788).

Для Ап. Майкова, «Очерки Рима» (1843–1847) которого (по свидетельству Г. П. Данилевского⁵) любил цитировать Гоголь, «славянский взгляд» на античную культуру — это взгляд глазами Винкельмана:

Довольствуюся я, как славянин прямой,
Идеей общею в науке Винкельмана.
Какое дело мне до точности годов...⁶

⁴ Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 242.

⁵ Данилевский Г. П. Знакомство с Гоголем: (Из литературных воспоминаний) // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 440.

⁶ Майков А. Н. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 76. «Дневник в Риме» отражает общее для Винкельмана и Гердера представление об истории человечества как истории «естественной»: «Подобно природе живет человечество: часто / Сменяются, шумно чредеясь, идут поколения: / Они — лишь одежда бес-

Римский цикл Майкова напрямую перекликается с «Римом» Гоголя: в четвертом стихотворении цикла появляется альбанка, в пятом обыгрывается антитеза 'Италия/Россия', в девятом встречаем Пеппо и т. д. Майковская точка зрения на Рим («Твой кончен век!..»⁷) полемично противостоит мнению С. П. Шевырева («Греция и Рим давно уже трупы; но идеи, в них олицетворенные, живут во всем образованном человечестве»⁸) и суждению о судьбе Рима в мировой истории А. С. Стурдзы: «Мы и теперь еще живем и движемся среди его обломков»⁹. Традиция негативного отношения к Риму как оплоту тирании задана была еще «Аонидами» (1796–1799) Н. М. Карамзина и отражена ранним Герценом («Из римских сцен», 1838 и др.).

Цитаты такого рода можно приводить бесконечно (А. Н. Муравьев, В. Ф. Одоевский, Ф. Тютчев, Н. Щербина, А. К. Толстой, А. С. Хомяков и т. д.); богатый материал найдется у авторов, переживших итальянскую старину в жанре путешествия (Н. М. Карамзин, С. П. Шевырев, М. П. Погодин, А. С. Стурдза и др.); если даже прибавить сюда де Сталь, Гёте, Гейне, Байрона, Шелли и Стендаля, в крайней разноречивости их впечатлений «идея общего» все же обнаружится. Такой идеей окажется, видимо, ностальгия по утраченной целостности эстетического мировосприятия.

Пространственная точка зрения текста характеризуется прежде всего динамичностью. Гоголевский отрывок начат в поэтике экфрасиса, кругового скульптурного портрета. Так предъявлена читателю Аннунциата — в амплу прекрасной дочери народа. Альбанка несет с собой пространство родины: «Куда ни пойдет она — уже несет с собой картину <...> вся проникается чудным согласием обнимаю-

смертного, вечного духа...» (Там же. С. 88). Ср.: «...Вся история не что иное, как старый гардероб человеческого духа» (*Гейне Г.* Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1971. С. 675).

⁷ *Майков А. Н.* Италия // Майков А. Н. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 223.

⁸ *Шевырев С.* История поэзии. М., 1835. Т. 1. С. 24.

⁹ *Стурдза А. С.* Записная книжка путешественника против воли. М., 1846. С. 19.

щая ее окрестность». Автор спешит распахать пространство вверх, вдаль и в стороны: «уходят в даль чудесные линии альбанских гор <...> прямой летит вверх кипарис <...> пинна <...> чище рисуется на небе...», «чудный праздник летит из лица ее навстречу всем» (III, 217–218).

Отметим, что Гоголю в высшей степени свойственно умение связать ландшафт и характеристику этноса, что входило в методологический устав современной Гоголю исторической науки. Ряд статей Гоголя посвящен проблеме единства национального характера, его истории и окружающей среды. По тезису писателя, «география сливается и составляет одно тело с историей»¹⁰. В другой работе сказано: «В Средней Азии небо всё открыто перед глазами. <...> Солнце там течет величественно обливая всё своим светом <...> Оттого во всей Азии царствовало всегда поклонение солнцу»¹¹. В этой статье («Движение народов в конце V века») ландшафтно-климатическая точка зрения обращена в прием этнической характерологии: «Где <...> природа усыплена и недвижима, там и человек беспечен»¹². В статье «О преподавании всеобщей истории» (1833–1834) единству этноса и географии целиком посвящен третий раздел.

По логике просветительской мысли, жизнь человечества — органическое продолжение жизни Натуры, а потому национальный нрав соприроден свойствам климата.

Позволим себе небольшое отступление в область истории просветительской историографической мысли¹³. Важно назвать имена людей, чьими трудами окрылялась философия истории и историософия во времена Гоголя.

¹⁰ Гоголь Н. В. Мысли о географии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 169.

¹¹ Гоголь Н. В. О движении народов в конце V века // Там же. С. 186.

¹² Там же. С. 183.

¹³ См.: Алтагов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа: (XVIII – первая половина XIX в.). М., 1985.

Уточним разницу в терминах: философия истории ищет универсальные детерминанты мирового процесса и может полагать его как разумным (Гегель), так и абсурдным. Историософия обосновывает промыслительную софийность дольного мира и Космоса. В этом смысле концепция, заявленная в финале «Войны и мира», историософией не является.

Существенно не то, читал или не читал наш автор кого-то из европейцев; идеи носятся в воздухе, а «мнения правят миром», «искусство способствует исправлению нравов» (или не способствуют, как заявил молодой соискатель премии Дижонской академии Ж.-Ж. Руссо).

Ж. Бодена запомнили как автора двух трактатов: «Шесть книг о государстве» (1576) и большой книги «Метод легкого познания истории» («Methodus ad facilem historiarum cognitionem», 1566)¹⁴. В этих трактатах состоялось научное оформление идей географического детерминизма. Известно, что мыслители XVII и XVIII веков полагали, что законы развития общества диктуются законами природы. Отчасти это действительно так (иначе не родились бы климатология или современная полемика о глобальном потеплении). Эти люди, конечно, догадывались, что империи не возникают от действия вулканов или от землетрясений. Но для Дж. Локка нравственный закон и закон природы фундирован общим принципом¹⁵.

Книга Бодена была прочитана в Европе с большим интересом; Дж. Вико полемизирует с ней в главном своем сочинении «Основания Новой науки об общей природе наций» (1729)¹⁶. Боден

¹⁴ Боден Ж. Метод легкого познания истории / Пер., вст. ст., примеч. М. С. Бобковой. М., 2000.

¹⁵ Локк Дж. Опыты о законе природы // Локк Дж. Соч.: В 3 т. М., 1988. Т. 3. С. 42–53.

¹⁶ Вико Дж. Основания Новой науки об общей природе наций / Пер. с итал. М.; Киев., 1994. С. 420–424. См.: Киссель М. А. Джамбаттиста Вико. М., 1980; Мудрагей Н. С. Философия истории Дж. Вико // Вопросы философии. 1996. № 1. С. 101–109; Дианова В. М. Концепция циклического развития культуры Джам-

приучил европейскую историографию к манерам рационального аналитизма и даже «комплексного анализа», с привлечением некоторых методов естественных наук. Ему принадлежит одна из первых «историй народов» на естественной основе, после него возникают научные «всемирные истории», в частности, панорамный труд епископа-августинца Ж. Б. Боссюэ «Рассуждение о всеобщей истории...» (1681), о котором Э. Кассирер сказал: «Здесь перед нами выстраивается великий и в своем роде возвышенный план истории и предпринята универсальная религиозная интерпретация ее смысла»¹⁷.

Французский историк Ж. Мишле, автор «Введения во всеобщую историю» (1831) и книги о Дж. Вико¹⁸, в свою очередь, запомнился своим приоритетом в определении Ренессанса как самостоятельной культурно-исторической целостности («Введение» к седьмому тому «Истории Франции» — «История Франции в XVI века. Ренессанс», 1855)¹⁹.

В диалоге с критиком Лейбница, сторонником идеи трансформизма П. Л. М. Мопертюи, другой известный русским мыслитель, А. Р. Тюрго, создал трактат «Философские размышления о происхождении языков и о значении слов» (1750), где создает своего рода возрастную и историческую семиотику: как исторический человек

баттисты Вико и ее последователи // Циклы в истории, культуре, искусстве. М., 2002. С. 302–316. См. также: Кроче Б. 1) Теория и история историографии. М., 1998. С. 104; 2) Макиавелли и Вико // Кроче Б. Антология сочинений по философии. История. Экономика. Право. Этика. Поэзия. СПб., 1999. С. 131–136.

¹⁷ Кассирер Э. Философия Просвещения / Пер. с нем. В. Л. Махлина. М., 2004. С. 230. См. также: Лансон Г. История французской литературы / Пер. с франц. М., 1896. Т. 1. С. 716–740.

¹⁸ Мишле Ж. О системе и жизни Вико / Пер. с франц. Харьков, 1896.

¹⁹ «Мишле, объединяя Реформацию и Ренессанс, видел в них счастливую зарю идеалов Просвещения. Для него пробуждение полностью произошло в XVI в. И, за исключением Колумба и Галилея, он не упоминает ни одного итальянца среди тех, кто принес с собой этот великий расцвет!» (Хёйзинга Й. Проблема Ренессанса // Хёйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Пер. с голл. М., 1997. С. 315). Мишле изменил свое мнение, прочитав сочинение Вико.

становится внутренне в языке и речи, так и мир открывается ему в своей каузальной системности²⁰.

Небезызвестны были и труд Кондорсэ, одного из авторов «Энциклопедии», — «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1795), и трактат Лессинга «Воспитание человеческого рода» (1755–1780)²¹.

Но еще более значимо для Гоголя имя Гердера²², который национальную пестроту человечества трактует, вслед за Монтескье, на языке климатического детерминизма. Схожим образом думали Н. М. Карамзин, А. Д. Кантемир, А. И. Герцен, М. П. Погодин, Н. В. Гоголь. Герцен создал целую геоэстетику, а Гоголь, написавший специальную статью о Гердере и Шлёцере, в своих исторических трудах неизменно подчеркивал значение географического фактора в истории наций. В дальнейшем родилась философия ландшафта, поддержанная философским ренессансом XX века²³.

²⁰ Тюрго А. Р. Избр. философские произведения / Пер. с франц. И. А. Шапиро. М., 1937. С. 177. См.: Казарин А. И. Тюрго как философ и историк // Французский ежегодник. 1961. М., 1962. С. 75–94.

²¹ Появились два перевода текста: Ежегодник Философского общества СССР. 1989–1990. Человек и человечество: Духовные традиции и перспективы. М., 1990. С. 243–264 (без указания переводчика); Лики культуры: Альманах. М., 1995. Т. 1. С. 479–499 (пер. с нем. М. И. Левиной).

²² В понимании Гердера история человечества «есть причинность природы и природного развития, но никак не причинность, определяющая характер развития социального» (Асмус В. Ф. Маркс и буржуазный историзм // Асмус В. Ф. Избр. философские труды: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 224).

²³ См.: Кропотов А. Ф. Ландшафт моих воспоминаний. СПб., 1803; Бердяев Н. А. О власти пространств над русской душой // Бердяев Н. А. Судьба России. М., 1990. С. 65–70; Кузьмина-Караваева Е. Равнина русская // Современные записки. Париж, 1924. № 19–20. С. 112–115; Арсеньев Н. С. Воды, горы, лес и поля // Арсеньев Н. С. О красоте в мире. Мадрид, 1974. С. 118–138; Степун Ф. А. 1) К феноменологии ландшафта // Труды и дни. 1912. № 2, март–апрель. С. 52–56; 2) Мысли о России: национально-религиозные основы большевизма; пейзаж, крестьянство, философия, интеллигенция (1927) // Степун Ф. А. Чаемая Россия. СПб., 1999. С. 9–33; Дьякова Т. А. Пейзажи русской души // Вестник Воронеж. ун-та. Воронеж, 1991. № 1.

Не исключено, что под влиянием Гердера молодой Ф. Энгельс создал эссе «Ландшафты» (1840)²⁴.

Ученик Шефтсбери и учитель Адама Смита, А. Фергюсон создал итоговый для историографии Просвещения «Опыт истории гражданского общества» (1767)²⁵. Авторитетом и учителем для автора был Шарль-Луи Монтескьё, знаменитый автор «Персидских писем» (1721), сочинения «О духе законов» (1749), а также книги «Размышления и причинах величия и падения Римской Империи» (1734). Монтескьё и Боден придали климату значение центральной детерминанты в процессах формировании нравов народов и истории типов правлений. В его картине мира человек, «как существо физическое», подчинен тем же законам, а «всем этим законам предшествуют законы природы»²⁶.

С. 103–111; Подорога В. Метафизика ландшафта. М., 1993; Шишин М. Ю. Ноосфера, культура, культурный ландшафт. Новосибирск, 2003; Ср.: Кайзерлинг Г., фон. Америка: Заря Нового мира. СПб., 2002. С. 21–119.

²⁴ «Когда вы находитесь на вершине Драхенфельза или Рохусберга у Бингена и смотрите вдаль поверх благоухающих виноградников Рейнской долины на далекие голубые горы, сливающиеся с горизонтом, на зелень полей и виноградников, облитую золотом солнца, и синеву неба, отраженную в реке, — тогда небо во всем своем сиянии склоняется к земле и глядится в нее, дух погружается в материю, слово становится плотью и живет среди нас — это воплощенное христианство. Полную противоположность этому представляет собой северогерманская степь; там нет ничего, кроме высохших стеблей и жалкого вереска, который в сознании своем осмеливается подняться с земли; то тут, то там можно встретить некогда стойкое, а теперь разбитое молнией дерево; и чем безоблачнее небо, тем резче обособляется оно в своем самодовольном величии от бедной, проклятой земли, лежащей перед ним в рубище и пепле, тем более гневно глядит его солнечное око на голый, бесплодный песок: здесь представлено иудейское мировоззрение» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1970. Т. 41. С. 75–76).

²⁵ Фергюсон А. Опыт истории гражданского общества / Пер. с англ. и вст. ст. М. А. Абрамова. М., 2000. См его же: Наставления нравственной философии. СПб., 1804; Начальные основания нравственной философии. М., 1804; См.: Чичерин Б. Н. История политических учений М., 1874. Ч. 3. С. 23.

²⁶ Монтескьё Ш.-Л. О духе законов // Антология мировой философии: В 4 т. М., 1970. Т. 2: Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения. С. 540.

Нам важно уяснить тот момент, что большинство перечисленных здесь авторов в разной степени разделяют циклическую концепцию. Идеи повтора и возврата отвечали тем представлениям Просвещения, в соответствии с которыми натура человеческая не меняется в веках, поступки личности и мотивы ее поведения в известных обстоятельствах предсказуемы почти в полном объеме (что, кстати сказать, позволило таким дисциплинам, как психология или криминология, возрасти в ранг серьезных наук).

В статье «О движении народов в конце V века» (1833–1834) Гоголь в духе классического циклизма Просвещения рассуждает о Средней Азии как «народовержущем вулкане», своего рода этническом «пульсаре», выбрасывающем «из недр своих новые толпы и стада»²⁷ в пространство активной исторической жизни. Циклические модели исторического процесса XVIII века охотно сочетались с линейными и волновыми представлениями о мировой истории. В духе этих осложненных Гердером стереотипов говорил и Гоголь²⁸ в статье «О Средних веках» (1833–1834): «Все события мира», приближаясь к Средним векам «после долгой неподвижности, текут с усиленною быстротою, как в пучину, как в мятежный водоворот, и закружившись в нем, перемешавшись, переродившись, выходят свежими волнами»²⁹. В рассуждении о торговых успехах Венеции Гоголь специально отметит повторяемость в истории явлений этого рода³⁰.

²⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 184.

²⁸ См.: *Формозов А. А.* Классики русской литературы и историческая наука. М., 1995. С. 24–50; *Мишуков О. В.* Проблема историзма в эпистолярном наследии Н. В. Гоголя // *Литература та культура Полісся*. 1995. Вип. 6. С. 42–44; *Таран Л. В.* Об эволюции методологических основ французской, русской и украинской историографии: 70-е гг. XIX — нач. 30-х гг. XX в. // Там же. С. 84–89; *Музалевский М. Е.* К вопросу о цикличности художественного пространства-времени в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя // *Литературоведение и журналистика*. Саратов, 2000. С. 40–45; *Строганов М. В.* Гоголь: От циклической к линейной концепции истории // *Гоголевский сборник*. СПб.; Самара, 2003. С. 5–17.

²⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 14.

³⁰ Там же. С. 19.

Полемика со школой географического детерминизма в европейской историографии началась на русской почве еще в русском предромантизме («Вечер у Кантемира» (1816) К. Н. Батюшкова), однако направление исторической этногеографии дает и теперь продуктивные результаты как в работах филологов (Г. Д. Гачев), так и в культурфилософии «последнего евразийца» Л. Н. Гумилева и его школы.

Если в «Риме» портрет строится панорамирующей точкой зрения, так что героиня оказывается в центре кругового ландшафта, то в «Мертвых душах» социальную иерархию (восприятие которой в виде пространственной вертикали стало традицией) Гоголь осмысляет в горизонтально-ландшафтном образе (т. 1, гл. 5).

В тексте «Рима» дважды переосмысливается антитеза 'Рим / Париж'. В начале замершая историческая картина Рима противостоит в глазах князя «вечному движению» заальпийской Европы, что может быть прочитано как 'Восток / Запад', если вспомнить, что относительно Парижа Рим и есть 'Восток'. В аксиологическом смысле оппозиция 'Рим / Париж' выстроена здесь в пользу Парижа. По мере приближения к Франции героя окружает изломанное пространство: «Дикое безобразие швейцарских гор, громоздившихся без перспективы, без легких далей...» (III, 221). Как и в Италии, внешняя пространственная точка зрения во взгляде героя на Париж преобладает. Столица Франции дана в атрибутах суетного пространства и глазами ошеломленного провинциала, который «не в силах собрать себя» (III, 223). Париж предстает набором беспорядочно слепленных фрагментов: «И вот он в Париже, бессвязно обнятый его чудовищною наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразьем нагих неприслоненных боковых стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей, состоявших только из одних зеркальных стекол»

(III, 222). Образ Парижа двоятся: он обретает черты столь хорошо знакомой нам по описаниям Петербурга фантазмагоричности³¹.

«...Из Парижа мы с Гоголем сделали совершенный Петербург, — писал А. С. Данилевский И. Г. Пашенко и Н. Я. Прокоповичу 5 декабря 1836 года. — Итальянский бульвар называем Невским проспектом, Тюльери — Летним садом, Палероаль — Гостиным двором и прочее»³².

Гоголь скажет: «...жизнь италиянца приняла широкий, многосторонний образ, обнялась всем громадным блеском европейской деятельности» (III, 226). Ирония, здесь намеченная, вполне очевидна: как только герой окажется на позиции «внутреннего верного и свежего чувства» (III, 229), ярмарка Европы выявит для него свою внутреннюю бессодержательность. Париж теперь — город мнимой деятельности, мнимых целей и дел, это цивилизаторская оболочка ложной по содержанию культуры: «В движении вечного его кипенья и деятельности виделась теперь ему странная недеятельность» (III, 227), «...езде блестящие эпизоды, и нет торжественного, величавого теченья всего целого» (III, 228).

Возникает мотив кукольно-водевильной жизни: «...вся нация была что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль...» (III, 228)³³.

Париж — город-фантом, город-призрак: в свете газа «все дома вдруг стали прозрачными <...> окна и стекла в магазинах, казалось <...> пропали вовсе...» (III, 223). Теснота Парижа оборачивается внутренней пустотой в жизнеощущении героя и

³¹ О месте «Рима» и «Петербургских записок 1836 г.» в истории отечественной сравнительной урбанистики см.: Москва / Петербург: Pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: Антология / Сост., вст. статья, коммент., библи. К. Г. Исупова. СПб., 2000. См. также наши комментаторские материалы в издании: Гоголь: Pro et contra: Антология. СПб., 2009. Т. 1.

³² Гоголь в неизданной переписке современников: (1833–1853) // Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 554–555.

³³ Ср. реплику С. Шевырева: «Современная деятельность этой страны теряется в каком-то внешнем стремлении, чуждом значения» (Москвитянин. 1842. № 4. С. 491).

утратой чувства «я». В образах одиночества и ничтояствующего бытия завершается парижская жизнь героя: «Призрак пустоты виделся на всем». Париж стал для него «тягостной пустыней», князь «сильно почувствовал свое одиночество» (III, 229). Франция для Гоголя — мир фикций, «страшное царство слов вместо дел» и «типографски движущейся политики» (III, 227). Париж в глазах автора дискредитирует самую идею национальной жизни; это жизнь, лишенная целостности и пожирающая отдельную личность с ее частными притязаниями. Тоска «жрала» героя в «вечном, волнующемся жерле» (III, 230, 222) Парижа (ср. державинское: «То вечности жерлом пожрется»).

Ощущение исторического времени и размыкание тесного пространства приходит к герою в форме воспоминания: «И стала представляться ему <...> Италия, вдали, в каком-то манящем свете...» (III, 229). С возвращением героя в Рим резко меняется ценностный контекст пространственных образов. Герой обнаруживает себя в историческом пространстве. С этого момента точки зрения повествователя и героя почти неразличимы: Гоголь заставляет князя посмотреть на Рим глазами иностранца. В дальнейших описаниях Рима Гоголь строит свою эстетику истории, пытаясь соединить позицию историка-медиевиста и позицию художническую (синтез каковых, по мысли писателя, а также Карамзина и Пушкина, дает наиболее точную точку зрения на историческую действительность).

«Драматический интерес» и трагическая интрига, картинность повествования («поэма») и событийная яркость придают истории как процессу и истории как научному тексту эстетические качества.

Историческое пространство Рима Гоголь осознает структурно. Герой видит его трехслойным: «...он находил всё равно прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архитрава, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народонаселением» (III, 234).

Конечно, не Гоголь придумал римскую хронологию и не он первый заговорил о Риме как культурно-историческом феномене³⁴. Нам важна сейчас та точка зрения, в соответствии с которой прошлое предстает завершенной эстетической целостностью. Отметим особое пристрастие Гоголя к Средневековью — черта, выдающая в нем наследника романтических традиций.

Когда Гоголю понадобилось указать историков, чьи труды, как он полагает, представляют собой образцы объективного взгляда на прошлое, он перечислил их в заглавии статьи 1832 года: «Шлёцер, Миллер и Гердер». В первом из них он видел «философа-критика», во втором — «философа-законодателя», в третьем — «мудреца» и «поэта». Идеальный историк, по его убеждению, сочетает эти качества с «драматическим интересом», как у Шиллера, с «занимательностью рассказа», как у В. Скотта, и с «шекспировским искусством развивать крупные черты характеров в тесных границах»³⁵.

На перекрестке научного и художественного путей изучения истории оформляется особая зона отношения к материалу и особая точка зрения на него — точка зрения метаавтора. Преимущество этой позиции — в отношении к истории и своей современности как к зрелищу. Так эстетизируется история, так она театрализуется.

Гоголю известно переживание истории как личной драмы. Запечатлено оно в сложном комплексе, где слились почти неразличимо как старинные архетипы метемпсихоза, анамнезиса и палингенеза, так и философско-религиозный опыт того типа авторской ауторефлексии, когда история самосознания склонна видеть себя ареной борьбы то мировых стихий, то конфессиональных предпочтений; последний момент связан, возможно, с «Confession» св. Аврелия Августина.

Вот одно из признаний Гоголя: «И когда передо мною медленно передвигается минувшее и серебряные тени в трепетании и чуд-

³⁴ О первом описании Рима в русской литературе см.: Казакова Н. А. Заметка о Риме русского путешественника середины XV в. // ТОДРЛ. Л., 1977. Т. 32. С. 252–255.

³⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 125.

ном блеске тянутся бесконечным рядом из могил в грозном и тихом величии, когда вся отжившая жизнь отзывается во мне и страсти переживают<ся> сызнова в душе моей — чего бы не дал тогда, чтобы только прочесть в другом повторение всего себя?..» (VIII, 151). Этот лунно-кладбищенский ментальный ландшафт повит интуицией палингенеза (то есть самовозврата с запасом будущего, к которому призвал в «Философических письмах» другой русский духовидец — П. Я. Чаадаев).

Перед мысленным взором гоголевского героя прошлое Италии предстает во всех временных срезах синхронно. В трехслойной живой культурной археологии Рима спонтанно явлены образы всех эпох его исторической жизни: «...разом возникли здесь все образы и виды гражданства и правлений...», «...такое изумляющее раскрытие всех сторон жизни политической и частной, такое пробуждение в столь тесном объеме всех элементов человека, совершавшихся в других местах только частями и на больших пространствах!» (III, 240–241).

Синхронным временным перспективам Вечного города сопутствуют в тексте перспективы пространственные; Римские поля «представляли четыре чудные вида на четыре стороны» (III, 238). Поэтика «чудных видов» в отрывке Гоголя воскрешает увлечение ренессансных живописцев прямой перспективой и образами математически расчисленного пространства. Гоголь насыщает эти уходящие вдаль перспективы богатой хромотонией, гаммой цветовых переливов синего, золотого и пурпурного. Но математического горизонта пространственная точка зрения «Рима» не знает — линии теряются в тонком голубом воздухе, растворены в бесконечности.

Гоголевский Рим бесконечен в пространстве и безначален во времени; перед нами поэтика не времени и пространства, а вечности и беспредельности. В хронотопе Гоголя сочетаются рефлексии ренессансной живописи и романтическая диалектика конечного и бесконечного. Есть и еще один осложняющий гоголевскую точку зрения на историческую реальность момент: это изображение времени

(история) и пространства (география) на языке архитектуры — черта, указывающая на наличие в эстетике Гоголя барочной традиции³⁶.

Взгляд на историю как на художественное произведение позволяет Гоголю мыслить о ней большими стилями архитектуры (см. статью «О Средних веках»). Если для Стендала, «Прогулки по Риму» (1829) которого читал Гоголь, «путеводительская» точка зрения почти не пересекается с позицией ценностного суждения об итальянских древностях, то у Гоголя архитектурный образ стал художественной актуализацией историко-эстетической точки зрения, философской позиции повествователя и героя.

Прошлое для Гоголя живописно, скульптурно и архитектурно (вспомним мечту Гоголя об улице — ансамбле всех существующих архитектурных стилей). Каменная книга истории была для Гоголя свидетельством непрерывности исторического процесса и его промыслительно-разумной упорядоченности. Называя любимых им историков «зодчими истории», Гоголь и себя в своих историографических прожектах видел на той высоте универсальной точки зрения на человечество, с которой оно виделось ему в единстве общей исторической судьбы. Но внутри этого единства он с особой пристальностью различал сюжеты отечественной истории и пытался художнически угадать ее телеологический смысл. В тексте «Рима» есть конкретная точка зрения на прошлое и будущее России, но дана она не средствами композиции, а мировоззренческими контекстами отрывка.

Когда в «Риме» повествователь (с трудом отделяющий себя от автора) говорит о «народе, в котором живет чувство собственного достоинства» (III, 244) и которого «европейское просвещение как будто с умыслом не коснулось» (III, 245), когда в тонах высокой риторики Гоголь рассуждает о «торжественном спокойстве» итальянского (!) быта (III, 245), о «таинственной судьбе» (III, 259) римлян, об их нетронутости «развратителями недействующих наций» (III, 244),

³⁶ Об элементах барокко у Гоголя см.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 197. После работ Д. Чижевского о барочном Гоголе написано достаточно.

когда, наконец, автор «Рима» прозревает в историческом будущем Италии таящуюся «до времени в тишине» «гордую народность» (III, 245), — становится ясным, что речь идет не столько о современных Гоголю итальянцах, сколько о русской современности в контексте мировой истории. Точка зрения повествователя (историка и художника) двоятся как в плане пространственно-географическом («Рим / Париж» прочитываются как «Восток / Запад»), так и в историко-идеологическом («Париж / Рим» прочитываются как «Петербург / Москва»). Имена мировых столиц, образующих центральную антитезу текста, развертываются в два ряда смысловых противопоставлений:

РИМ	ПАРИЖ
Восток	Запад
Россия	Европа
Москва	Петербург
Культура	Цивилизация
Вечное	Временное
Прошлое как обетование будущего	Нынешнее как социальная энтропия

Рим и Москва соединены в сознании Гоголя не только славянофильскими контекстами «Третьего Рима», хотя их влияние на представления писателя об отечественном будущем трудно отрицать. Гоголю важно было утвердить ту философско-историческую точку зрения, согласно которой «петербургский» путь представлялся национально-историческим самообманом. Для Гоголя решение будущего России предполагалось искать не столько на «особых» путях европейско-азиатского культурного синтеза, сколько в опоре на национально-культурную память и достоинство («гордую народность»). Тем не менее позиция Гоголя частично совпадает со славянофильской — и не только внешне-тематическим образом (см. диалог Тибра и Волги у Шевырева и соединение в «Риме» имен Сены,

Невы, Темзы и Москвы), но и в плане философско-историческом. Как допетровская Москва в идеологической программе славянофильства была именем субстанции русского национального духа, так и Вечный город Гоголя знаменует национально-почвенную изначальность.

Однако всякая субстанциональность внеисторична и находится вне представлений о развитии. Но Гоголь и здесь находит диалектическое решение: субстанции «вечного» в «Риме» противостоит атрибутика «относительного», — стихия карнавала, описанием которого условно завершён отрывок. В финале Рим ещё раз предстаёт в «чудной сияющей панораме», в «согласии и сочетаньи всех планов этой картины» (III, 258, 259). Гоголь ещё тщательно очерчивает перспективы природного и архитектурного ландшафтов, чтобы в точке их схождения перед читателем ещё раз предстала разноязыкая карнавальная толпа. В народном празднике вечного обновления «абсолютное прошлое» Рима оборачивается «абсолютным будущим», и само слово 'вечность' для карнавально-праздничной точки зрения несёт не контексты угрюмо-одиозного провиденциализма (или иных типов роковой детерминации), но смысл открытого в будущее исторического творчества: «...зрелись <...> во всем зародыши вечной жизни, вечно лучшего будущего, которое вечно готовит миру его вечный Творец» (III, 243).

В сочетании национально-этнической характерности и безначальной стихии вечной молодости карнавала гоголевский историзм отметил возможность художественно-исторического сближения Рима и Москвы. «...Кто сильно вжился в жизнь римскую, — говорил Гоголь Ф. В. Чижову, — тому после Рима только Москва и может нравиться»³⁷.

Ярмарке цивилизации (Париж = Петербург) с её буржуазно-торгашеской суетой в тексте противостоит карнавал культуры

³⁷ Чижов Ф. В. <Встречи с Гоголем> // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 229.

(Рим = Москва), время которого расчислено не официальным календарем формализованной жизни, а памятью народного предания об отцах и началах (так, римские письма Гоголь датирует не от Рождества Христова, а от основания Рима). «Рим» включен не только в ряд текстов, осмысляющих темы 'Восток / Запад', 'Россия / Европа' и т. п.³⁸ Определение места «Рима» в этом процессе дополнительно прояснит параметры «итальянского» текста русской классики — от немедленно последовавших подражаний А. С. Стурдзы («Идеал и подражание в изящных искусствах» — «Москвитянин». 1842. № 4) до А. Блока и А. Белого, П. Муратова и Б. Зайцева, Вяч. Иванова и Г. Чулкова³⁹.

³⁸ В «Московском городском листке», где появились «Москва и Петербург: заметки зеваки» А. А. Григорьева (1847. № 88), можно встретить параллельную публикацию перевода диккенсовского описания римского карнавала и картин празднования масленицы в Москве.

³⁹ Г. Чулков пишет Блоку 15 апреля 1912 г.: «Вам надо в Рим ехать. Я теперь неожиданно, перечитывая Гоголя и о Гоголе, по-новому почувствовал Рим» (Литературное наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 417).

Л. Н. Полубояринова

(Санкт-Петербург)

НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ И ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН: К ЭСТЕТИКЕ СОБИРАТЕЛЬСТВА

Внеоконченной повести Гоголя «Рим» (1842) содержится значительный фрагмент, посвященный Парижу эпохи Луи-Филиппа. Описание Гоголем Парижа, как известно, было воспринято Белинским по контрасту с гораздо более объемным апологетически-восторженным (и «близоруким», по мнению критика) представлением Рима в этом же тексте — как выражение утрированно неприязненного, «косого» взгляда на французскую столицу¹. Защищаясь от подобного упрека, Гоголь в письме к С. П. Шевыреву от 1 сентября 1843 года отмечает отличие своей собственной, авторской точки зрения на Париж от таковой героя: «...можно видеть, что дело в том, какого рода впечатление производит *строящийся вихорь нового общества* на того, для которого уже почти не существует *современность*» (ХП, 211; здесь и далее курсив мой. — Л. П.). И, несколько выше: «Я был бы виноват, если бы даже римскому князю внушил такой взгляд, какой имею я на Париж. Потому что <...> я <...> вообще не могу быть одного мнения с моим героем. Я принадлежу к живущей и *современной* нации, а он — к отжившей» (там же).

Важно, что в качестве собственно авторских интенций в отношении Парижа Гоголь отмечает именно моменты «нового» и «со-

¹ Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 427.

временного». На эти же аспекты, как определяющие новое видение урбанистического пространства, указывает применительно к гоголевскому пассажию о Париже и Андрей Белый: «Гоголь выявил себя тут предтечею урбанистов и футуристов; вообще: город как вырастающий центр капитализма (Париж) дан впервые Гоголем уже по ...Маринетти»². «По Маринетти» — значит в динамике. И в самом деле, в описании города, воспринимаемого глазами молодого римского князя, выделяются в первую очередь моменты «порхающего по всему блеска и пестрого движения» (III, 224). Это «объективное» движение омнибусов и парижской толпы по улицам, но это также и оптические эффекты динамики, создаваемые нерасчлененностью застройки и пестротой визуального ряда, зеркальными витринами магазинов, днем отражающими солнце, а вечером сияющими в свете газовых фонарей. Динамика и оптический блеск наиболее полно воплощают для героя ту субстанцию, которую собственно он и искал в Париже: «Там была новость, противоположность ветхости итальянской, там начиналось девятнадцатое столетие, европейская жизнь» (III, 221).

И действительно, по сравнению с Парижем Италия представляется ему теперь «темным, заплеснелым углом Европы, где заглохла жизнь и всякое движенье» (III, 226–227). Вся вторая половина отрывка «Рим», в которой описано разочарование героя в Париже и его возвращение в Италию, расставляет акценты иначе, а именно противоположным образом — «заглохшее» и «заплеснелое» оказывается при этом вдруг более ценным, нежели Париж со всем своим «блеском и шумом» (III, 229).

Если отвлечься от ключевой аксиологической оппозиции произведения, в соответствии с которой Париж выступает воплощением нового, поверхностного, неподлинного, а Рим — старого, глубокого и подлинного, и прочесть парижский эпизод «Рима» как самостоятельный текст, в нем высветится примечательная дискурсивная на-

² Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 203.

сыщенность и острота культурно-исторической аналитики, диагностики, а подчас и прогностики.

По сути, Гоголь означает ключевые внешние, символические и внутренние, скрытые аспекты урбанного пространства Парижа как колыбели европейской культуры модерна. «Модерн» (*la modernité*) — слово, введенное в оборот младшим современником Гоголя Шарлем Бодлером (1821–1867). «Moderne» значит «современный». («Я принадлежу к живущей и *современной* нации», — подчеркивает Гоголь, утверждая непредвзятость своего взгляда на Париж.) В культурной теории XX века разработка категории «модерна» связана не в последнюю очередь с именем немецкого философа и писателя Вальтера Беньямина (1892–1940) и с его обширным незаконченным трудом «Пассажи», создававшимся на протяжении 1927–1940 годов. Пассажами именуются, как известно, построенные в основном в первой половине XIX века крытые стеклом на чугунных каркасах переходы между парижскими бульварами, по обе стороны которых располагались магазины и кафе, — прообраз современных торговых центров, те самые «знаменитые крытые переходы» или «магазины, озаряемые светом, падавшим сквозь стеклянный потолок в галерею» (III, 228), о которых упоминает Гоголь в описании Парижа, не употребляя, правда, самого слова «пассаж».

Парижские «пассажи» в контексте отрывка Гоголя — одно из наиболее ярких проявлений того феномена все более технизирующегося XIX века, которое автор, калькируя французское слово *nouveauté*, называет «новостью, противоположностью ветхости итальянской» (III, 221). Не в меньшей мере для Беньямина, пишущего о парижских пассажах уже как об объекте историческом, постепенно уходящем в прошлое, они выступают символом того момента в развитии европейской культуры — экономики, политики, искусства, — когда зарождаются элементы «современного», «модерного» чувства жизни, особенно ярко проявившиеся на рубеже XIX–XX веков.

Перечислим некоторые элементы схождения Гоголя и Беньямина в их культурно-исторической оценке Парижа как «столицы XIX сто-

летия» (таково название беньяминовского экспозе к книге «Пассажи»).

В парижском пространстве Гоголя находим, во-первых, один из главных признаков модерна по Беньямину — технический прогресс³. У Гоголя это «убыстренное» посредством omnibusов городское движение, газовое освещение улиц, асфальтовые тротуары, затем, как проявление взрывного развития полиграфии, изобилие газет, журналов, гигантских афиш, книг с цветными иллюстрациями; наконец, явление механизации производства: в тексте Гоголя описана «машина», «которая одна занимала весь магазин и ходила за зеркальным стеклом, катая огромный вал, растирающий шеколад» (III, 224–225). В изобилии оптических эффектов образа французской столицы в отрывке «Рим» (Белый говорит о гоголевской «“стеклянной” гиперболы Парижа»⁴) суггерируется предчувствие скорого появления фотографии⁵. Изобретение Л.-Ж. Даггера и Ж. Ньепса было обнародовано в январе 1839 года — спустя полтора года после отъезда Гоголя из французской столицы — и означало начало нового, «не-ауративного», «технически репродуцируемого» искусства. Теорию такого искусства Беньямин, как известно, разработал в специальном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1939).

Второй пункт схождения: важный для Беньямина момент политического — в варианте буржуазной демократии — самоопределения общества. Он отражен у Гоголя как указание на политические дебаты и партийную борьбу, понятые как элементы массового общественного дискурса⁶. Растущее влияние СМИ — газет и журналов,

³ См.: Беньямин В. Шарль Бодлер: Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени. СПб., 2004. С. 120–124.

⁴ Белый А. Мастерство Гоголя. С. 165.

⁵ На близость визуальных образов Гоголя к фотографии указывал А. Белый (там же, с. 176, 192).

⁶ Источником сведений о крайней политизированности общественной жизни Парижа, кроме личных впечатлений (Гоголь жил в Париже в 1836–1837 гг.), могли выступить также дневники Александра Тургенева, опублико-

то есть ключевой для модерна аспект медийности — также весьма выразительно акцентируется Гоголем. Ср.: «...всякой француз воспитывался этим странным вихрем книжной, типографски движущейся политики...» (III, 227).

Третий момент — экономика. Беньямин, увлекавшийся Марксовой теорией прибавочной стоимости, особенно акцентировал в своей концепции модерна аспект фетишизации вещи как товара. Именно в ракурсе товарного фетишизма воспринимается парижский вещный мир и у Гоголя, подробно описывающего впечатления князя от созерцания роскошных витрин магазинов, в которых внешне яркий, привлекательный предмет уничтожает всякий росток доверчивого непосредственного к себе отношения — самим своим статусом товара. Ср., например: «...воздымалась набитая трюфелями индейка с лаконической надписью: “300 fr.”» (III, 225). Вещно-товарно-витринный ряд — собственно мир парижских пассажей — заклеямен гоголевским повествователем как «низкая роскошь XIX столетия, мелкая, ничтожная, роскошь, годная только для украшения магазинов» (III, 235).

И, наконец, антропологический момент. Беньямин, во многом опираясь на перспективу, задаваемую в ряде эссе Бодлера и в его сборнике прозаических миниатюр «Парижские картины», подробно описывает человеческий тип фланера как «модерного» человека, оптимально вписывающегося в подвижный урбанный локус⁷. Фланер, по Беньямину, — человек, активно впитывающий динамичные впечатления городской жизни, перемещаясь — фланируя — в пространстве мегаполиса. Интересно, что Гоголь подметил и зафиксировал данный антропологический тип парижского и — шире — городского жителя, конституирующийся через праздность, мобильность и акцентированную визуальную активность в образе «зеваки». Таким

ванные в пушкинском «Современнике» в 1836 г. На возможность такой связи автору статьи любезно указал А. С. Янушкевич.

⁷ См.: *Benjamin W. Der Flaneur // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Frankfurt/M., 1974. Bd 1(2). S. 537–567.*

«зевакой» выступает протагонист «Рима» в Париже. Ср.: «В один миг он переселился весь на улицу и сделался подобно всем зевакою во всех отношениях» (III, 224).

Оставляя без экспликации другие моменты схождения Гоголя и Беньямина, пишущих о Париже XIX века, такие, как «мода», «интерьер», «кафе и рестораны» (у Беньямина все эти темы в его незавершенном проекте были разнесены по соответствующим рубрикам, помеченным буквами алфавита от А до Z), хотелось бы сосредоточиться на одном-единственном из них, связанном с отношением к вещи и собирательству.

И Гоголя — автора «Рима», и Беньямина — автора «Пассажей» интересуют предметы, выставленные в витринах парижских магазинов, — вещи-товары, выступающие продуктом серийного, а затем и массового производства. Герой Гоголя, поддавшись на время эстетическому обаянию этих пластично и ярко представленных новых (новых как никем пока не использованных и новых по типу продукта), «технически воспроизводимых» предметов, в конечном итоге осуждает их как суетное порождение цивилизации, представляющее угрозу для подлинной культуры. Вещи-товары теперь для него — «низкая роскошь XIX столетия, <...> низведшая к ремеслу искусство» (III, 235–236). Альтернативой «нынешним мелочным убранствам, ломаемым и выбрасываемым ежегодно беспокойною модою» (III, 236), выступает для героя иной предметный ряд — архитектурные красоты Рима и коллекционирование высоких созданий живописи. Лишенные какой бы то ни было ауры модные вещи-товары бледнеют «перед этой величавой мыслию украсить стены вековечным созданием кисти» (III, 236). Альтернативой новой, массовой, поверхностной и обманчивой вещности выступает переключение внимания на «высокое» архитектурное и художественное наследие и, в частности, на традиционный, идущий от Ренессанса вариант собирательства как коллекционирования культурно кодифицированных предметов искусства. Этот вариант частного коллекционирования и его «возвышающие» воспитательные последствия для личности со-

бирателя осмыслил Гёте в своем эссе «Собиратель и его окружение» (1799). Сам Гоголь еще до того, как превознес этот род деятельности в «Риме», сделал его объектом несколько сниженного описания в начале второй главы «Портрета» (III, 116–117).

Данный тип приватного коллекционирования в XIX веке, по мере распространения идеи историзма и «омассовления» культуры, все больше оттесняется на периферию публичными музеями — художественными, историческими, техническими, естественнонаучными, — в которых экспонаты располагаются по хронологической логике смены «исторических эпох». Будучи хорошо знакомым с практикой европейских музеев, Гоголь и идее музейного собрания отдает должное: в небольшом примечании к статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1832) он описывает своеобразный проект архитектурного музея под открытым небом.

Беньямин также не проходит мимо феномена коллекционирования, которому посвящен специальный раздел его книги «Пассажи» и целый ряд других текстов⁸. При этом «собирательский» концепт Беньямина и похож, и не похож на гоголевский. Похож Беньямин в своем отношении к коллекционированию на Гоголя — автора «Рима» тем, что также умет ценить налет, оставляемый на предметах временем, — то, что Гоголь, описывая художественные сокровища великого города, называет «неприглядной, потемневшей запачканной наружностью» (III, 237) вещей. Однако Гоголь легитимирует и даже превозносит патину, пыль и плесень лишь применительно к старым творениям архитектуры и искусства. Материализованные следы времени на них — своего рода «аура», символ их способности «высоко возвышать» человека и придавать «благородство и красоту чудную движеньям души» (III, 236). «Новые», чистые и оттого «голые» вещи-товары парижских пассажей такой ауры в его глазах лишены.

⁸ Особенно важны в нашем контексте эссе Беньямина «Я распаковываю мою библиотеку: Речь о собирательстве» (1931) и «Эдуард Фукс, собиратель и историк» (1937), а также прозаическая миниатюра «Непослушный ребенок» (1930).

Признавая «ауративную» валентность за пылью и грязью, оседающей на вещах с течением времени, Беньямин — и этим он отличается от Гоголя — постулирует в качестве объекта коллекционирования именно обычные, ничем не примечательные старые вещи — предметы, вышедшие из моды и из употребления, те самые «мелочные убранные, ломаемые и выбрасываемые ежегодно беспоконной модой» (III, 236), о которых критически писал Гоголь в «Риме». Подобные вещи могут происходить с блошинных рынков, с чердаков и свалок или даже из тех же самых парижских пассажей, тем более что последние за сто лет, прошедшие с момента посещения Гоголем Парижа (а Беньямин, напомним, живет и творит уже в XX веке, в период между двумя мировыми войнами), успели превратиться в хиреющие лавчонки, торгующие старым хламом. «Toutes ces vielleries-la ont un valeur moral»⁹ («Все это старье имеет моральную ценность». — *фр.*). Что имеет в виду Беньямин, ставя эту фразу Бодлера эпиграфом к разделу «Собиратель» своей книги «Пассажи»? «Моральную ценность» коллекционирование старых вещей получает *ex negativo* — в силу исключенности этих предметов, которые не имеют ни товарной, ни обменной, ни культурно-репрезентативной ценности, из общественных взаимосвязей, а тем самым и из официального (неизменно репрессивного) общественного дискурса. «Решающий момент в собирательстве есть то, что предмет изымается из всех своих исконных функций, чтобы вступить в максимально тесную связь с себе подобными. Последняя означает нечто диаметрально противоположное пользе и подпадает под примечательную категорию (эмоциональной. — Л. П.) полноты...»¹⁰

Собирание подобных вещей для личности коллекционера — а речь в данном случае с неизбежностью будет идти об эксцентрическом типе «напрасного» собирательства и о собирателе как о *homo*

⁹ Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd 5 (1). S. 269.

¹⁰ Ibid. S. 271.

collector excentricus¹¹ — «спасительно», как отмечает Беньямин. «Спасителен» подобный вид коллекционирования, потому что он обеспечивает личности известную толику свободы и автономности в эпоху модерна — эпоху «трансцендентальной бездомности», как назвал ее Т. Адорно. Эксцентрическое собирательство маркирует тот третий тип отношения к истории, который Ф. Ницше (в «Несвоевременных заметках», 1874) после двух более ранних типов — монументализации и архивирования (музеефицирования) истории — назвал «критическим», то есть замешанным на желании освободиться от истории, вытеснив ее¹².

Беньямин, сам страстный коллекционер старых книг, почтовых марок и детских игрушек, видел в эксцентрическом собирательстве своеобразный синтез модерна и архаики. Архаический элемент в поведении homo collector excentricus связан в беньяминовском представлении с тем обстоятельством, что последний в своей собирательской страсти руководствуется инстинктом и напоминает тем самым детей, муравьев, птиц и представителей примитивных народов. Одновременно подобный коллекционер, собирая вещи — обломки, выбрасываемые историей как ненужный хлам, — вступает в «борьбу с рассеянием», в котором «вещи пребывают в этом мире»¹³. Подобное осознание преходящести вещей и специфическая жалость к ним у беньяминовского собирателя — от барокко. «В каждом собирателе скрыт аллегорик»¹⁴, — пишет Беньямин. Однако собираемые вещи для homo collector — не только знаки чего-то, им самим внеположного. Как «физиогномист вещного мира» и человек с развитым «так-

¹¹ Подробно о данном типе собирательства, с опорой на теорию Беньямина, см. в статье: *Stagl J. Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns // Sammler — Bibliophile — Exzentriker / Hg. von A. Assmann u. a. Tübingen, 1998. S. 37–54.*

¹² См.: *Nietzsche F. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben // Nietzsche F. Sämtliche Werke. Stuttgart, 1964. Bd 2. S. 85–195.*

¹³ *Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd 5 (1). S. 279.*

¹⁴ *Ibid.*

тильным инстинктом»¹⁵, он умеет ценить и своеобразие внешнего вида предметов. Такое внимание к внешнему виду вещи — наследие культуры бидермайера. Именно тогда — в эпоху, современную Гоголю¹⁶, — в Европе начали в массовом масштабе коллекционировать индустриально произведенные предметы, например, чайные чашки. (У прусского короля Фридриха Вильгельма III была огромная коллекция подобных чашек.) Наконец, в фантазматическом, прозрачном характере, каковой с необходимостью принимает вещь в составе подобного собрания «ненужных вещей», много от эстетики сюрреализма, с которой Беньямин был тесно связан. Сюрреалисты, как известно, любили «наращивать ауру» у обычных, нередко кичевых предметов, острая их посредством логики сна.

Как уже было отмечено, на дискурсивном уровне Гоголь «поддерживал» традиционные концепты собирательства, такие, как частная художественная коллекция или музей. Тем не менее в художественных произведениях, в частности, в повестях второго периода и в «Мертвых душах», он означает вещные ряды, по многим признакам сопоставимые с «эксцентрическими собраниями», как их понимал Беньямин. Чего стоит описание залогов, скопившихся у ростовщика Петромихали в первой редакции «Портрета», проветриваемые вещи Ивана Никифоровича или шкатулка Чичикова. Разумеется, «чемпионом» по напрасному собирательству выступает гоголевский *homo collector magnus* Плюшкин, даже безотносительно к тому факту, что, как предполагают, его возможным прототипом выступил Михаил Погодин — «реальный» коллекционер книг и древностей, собрание которого непосвященным представлялось некой хаотической грудой пыльных вещей¹⁷.

¹⁵ Ibid. S. 274.

¹⁶ Как современник немецко-австрийской культуры бидермайера Гоголь представлен в статье А. В. Михайлова «Гоголь в своей литературной эпохе» (1985). См.: Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 311–352.

¹⁷ См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 516. Еще один возможный прототип Плюшкина — известный исто-

В. Н. Топоров в обширной статье 1986 года, посвященной антропологии вещного мира, поставил вопрос о своеобразной не материальной, но «душевной пользе», присущей вещам «по сути, бескорыстного» скряги Плюшкина¹⁸. Годом раньше А. В. Михайлов указал на наличие внутренней логики в плюшкинских вещных рядах: «... мир Плюшкина, извне безобразный, внутри себя уютен, весь устроен целесообразно, как птицы выют себе гнездо, и все в нем, включая крыши и заборы, безоговорочно послушно воле “организатора”»¹⁹.

Очевидно, что вещи плюшкинского собрания как бы создают, вкупе с самим собирателем, новую, самодостаточную референциальную систему, в рамках которой отдельные предметы становятся семиофорами, то есть носителями значения, выводимого лишь из самой этой системы. Значимость плюшкинских вещей определяется тотальным выведением их за пределы товарно-денежного обмена и любого рода бытовой, культовой или эстетической функции: продукты не едят, одежду не носят, лопатой не копают, картины не созерцают. В рамках подобной логики — логики собирания и сбережения рассеянных по миру вещей — портящиеся клади пшеницы лучше пущенных в оборот или потребленных: они «спасены» как таковые, в своем статусе предметности, даже если вещественная их оболочка от этого страдает. Соответственно, вещи у Плюшкина специфически «стабилизируются» и иммобилизируются, выводятся из динамики социального функционирования, «очищаются» от всех внешних, внеположных самому собранию связей. Дополнительным внешним акцентом такой выключенности из социальной плоскости — в пользу «включенности» в систему собрания — выступает у Плюшкина «отмеченность» или, точнее, «помеченность» вещи как

рик и собиратель П. П. Свиньин (1787–1839). (Данным ценным указанием автор статьи обязана Н. Л. Виноградской.)

¹⁸ Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе: (Апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 30, 65.

¹⁹ Михайлов А. В. Гоголь в своей литературной эпохе. С. 317.

минимум собравшейся на ней пылью или же — плесенью, паутиной, мертвыми мушками, попавшими в «ликерчик» (VI, 125), и пр.

А. П. Чудаков писал о высокой степени «деформации эмпирического предмета при попадании его в гравитационное поле гоголевского художественного мира»²⁰. В мире Плюшкина деформация с очевидностью маркирует саму принадлежность предмета к его собранию, выступая в роли своего рода «метки». Вместо «фигуры прибавления» функцию такой метки может выполнить «фигура убавления» — трещины в ссохшемся лимоне, облупленности и щели в штукатурке дома (VI, 112), в этот же ряд попадает и знаменитая прореха на халате героя. Многие вещи и просто являют собою обломки, фрагменты прежде бывших — обломок лопаты, оторванная подошва (VI, 115).

В поведении и образе жизни Плюшкина присутствуют типичные черты *homo collector excentricus*. Достаточно указать, к примеру, на ситуацию полномысленного одиночества, в которой существует этот персонаж. («Счастье собирателя — счастье одиночки. *Tête-à-tête* с вещами»²¹, — писал Беньямин.) Интересно также указание на проявление в Плюшкине охотничьего инстинкта — типичный прорыв в нем собирательской архаики: «Вон, уже рыболов пошел на охоту!» — говорили мужики, когда видели его, идущего на добычу» (VI, 117).

В заключение хотелось бы отметить, что Беньямин, разрабатывая тему *homo collector*, был серьезно озабочен поисками литературных примеров эксцентрического собирательства. В качестве таковых у него назывались отдельные образы и эпизоды из «Лавки древностей» Ч. Диккенса, «Кузена Понса» и «Шагреновой кожи» О. де Бальзака, «Терезы Ракен» Э. Золя, рассказа А. Стриндберга «Злоключения лоцмана». Гоголь не упоминается ни разу. И тем не менее возможно пред-

²⁰ Чудаков А. П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 271.

²¹ Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd 5 (2). S. 707.

положить, что вряд ли хотя бы одно из перечисленных произведений представляет парадигматику, антропологию и феноменологию собирательства как современного — «модерного» — бегства от истории с такой яркостью и полнотой, как шестая глава «Мертвых душ».

Е. И. Анненкова

(Санкт-Петербург)

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ГОГОЛЯ: МАТЕРИАЛ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Если задуматься над вопросом, существуют ли принципиальные отличия гоголевских записных книжек от подобных текстов других писателей, не преобладает ли в них общее над отличным, то можно предположить последнее: действительно, как ни разнятся творческие индивидуальности, характер собираемого рабочего материала может оказаться однородным. Не означает ли это, что записные книжки не представляют собственно эстетического интереса, а могут быть привлекаемы лишь для изучения процесса творчества в целом? В подавляющем большинстве случаев они рассматриваются именно так. Анализируя записные книжки А. П. Чехова, З. С. Паперный сформулировал основной для него вопрос: «Какую метаморфозу претерпевает творческое “зерно”, превращаясь в разившееся “растение”?»¹

Записные книжки художника — явление уникальное. Уже по природе своей они совмещают «тексты» жизни и литературы, реальность и ее запечатление в слове. Поэтому они заслуживают внимания не только как источник творчества, как «зерно» конкретного произведения, но и как особая форма сосуществования жизненной

¹ Паперный З. С. Зерно и растение: (О записных книжках Чехова) // Вопросы литературы. 1974. № 9. С. 135. См. также: Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., 1976. См. развитие этого же подхода: Паперный З. С. «Существо движущееся»: (Автографы стихотворений в Записных книжках Блока) // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М., 1990. С. 158–177.

и литературной реальности. Если не ставить задачу проследить, как темы записных книжек «прорастают» в творчестве писателя (в разной степени по отношению к тем или иным записям Гоголя это осуществлено исследователями — Б. П. Городецким, Г. М. Фридлиндером, О. Р. Николаевым, И. А. Виноградовым, В. А. Воропаевым)², какими могут быть аспекты изучения данного явления и какие из них изначально придется отстранить?

Одновременно Гоголем велось несколько записных книжек, и время составления их комментаторами академического собрания сочинений и издателями девятитомника определяется по-разному, хотя и без кардинальных отличий³, поэтому говорить об эволюции

² На записные книжки Гоголя обратили внимание уже первые биографы писателя и издатели его сочинений — см.: *Кулиш П. А.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя... В 2 т. СПб., 1856 (современное издание с обстоятельной всгруппительной статьей и комментариями И. А. Виноградова: *Кулиш П. А.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. М., 2003. С. 130–134, 223–232). См. публикацию записных книжек Гоголя и комментариев к ним В. И. Шенрока: *Гоголь Н. В.* Соч. 10-е изд. М.; СПб., 1896. Т. 6. С. 455–526, 804–827. См. также: *Городецкий Б. П.* 1) Записная книжка Гоголя: (Новые строки Гоголя) // Учен. зап. ЛГПИ им. М. Н. Покровского. Л., 1938. Т. 1, вып. 1. С. 61–71; 2) Описание автографов Н. В. Гоголя в собрании Института литературы Академии наук СССР // Литературный архив. 1938. Вып. 1. С. 432–474; *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1937–1952. Т. 7. С. 425–428 (коммент. В. А. Жданова, Э. Е. Зайденшнур, В. Л. Комаровича); Т. 9. С. 653–663 («Книга всякой всячины» прокомментирована И. Я. Айзенштоком, остальные записные книжки — Г. М. Фридлиндером); *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 8. С. 809–825; *Николаев О. Р.* Проблемы историзма в творчестве Н. В. Гоголя 1820–1830-х гг. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1989; *Виноградов И. А.* Гоголь — художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. М., 2000. С. 89–104; *Сокольский И. Н.* Из комментариев к «Записным книжкам» Н. В. Гоголя (фитонимы у Гоголя) // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. М., 2009. Вып. 2. С. 252–264.

³ И. А. Виноградов и В. А. Воропаев предлагают изменить датировку двух записных книжек: вместо 1842–1844 (в академическом издании) — 1841–1845; вместо 1846 (в академическом издании) — 1841–1846 (см.: *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 814, 815–816).

«жанра» трудно, однако тенденцию развития (определенного изменения в составе книжек 1830-х и 1840-х гг.) имеет смысл проследить.

Также вряд ли возможно рассматривать *отдельно* взятую книжку как некий текст, самостоятельный организм: Гоголь заполняет листы в разное время, чередуя «рабочие», обыденные заметки для себя с теми или иными суждениями и выписками. Для самого писателя это не могло быть неким текстом, который создается и корректируется, хотя, в отвлечении от авторской воли, книжку можно при желании рассматривать как некую целостность, объективно сложившуюся и выявляющую определенные авторские интенции, пусть подчас бессознательные.

Следовательно, не абсолютизируя тот или иной аспект, все же не следует каким-либо из них пренебрегать, задаваясь прежде всего вопросом: каков фундамент, «зерна» — не только отдельных произведений, но творческого мышления, писательского стиля мышления в целом? Как соотносятся первоначальная материя бытия (и что же она, в понимании писателя — первозданная природа? хаос? неупорядоченная многоликость?) и человеческий космос, явленный в речи, письменном слове — вначале фиксирующем, а затем интерпретирующем объективную данность?

Гоголь рано начинает пользоваться записными книжками. Не все сохранились, как полагают исследователи, а первая из известных, самая объемная и наиболее изученная, — «Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия» — была начата в Нежине в 1826 году и заполнялась до 1831–1832 годов. В отношении 1830-х годов нет полноты данных. И. А. Виноградов опубликовал записи в книге Гоголя 1830–1834 годов⁴, указал на записную книгу 1834–1836 годов⁵ и назвал записной книжку писателя 1835 года с лекциями и статьями

⁴ Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя... М., 2003. Т. 2. С. 631–639.

⁵ Неизданный Гоголь / Подг. изд. И. А. Виноградов. М., 2001. С. 162–164, 503–506.

по истории и географии⁶. Попутно стоит заметить, что к анализируемому жанру можно (с некоторой долей условности) отнести и ряд записей 1840-х годов. Опубликованные книжки 1840-х годов (их семь) датируются в пределах 1841–1851 годов, некоторые велись на протяжении от трех до десяти лет.

На знаменательность названия первой книжки — «Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия» — обратил внимание О. Р. Николаев, давший и достаточно развернутую характеристику этого гоголевского труда. Исследователь отметил «малую зависимость» записных книжек Гоголя «от конкретных творческих замыслов», но увидел, как «в своде научных, культурных, языковых, бытовых явлений <...> просматриваются очертания художественной реальности Гоголя» в целом, а формула «всякая всячина» становится одним из ключевых понятий писателя. Кроме того, ранняя книга запечатлела «формирование культурных интересов и гносеологических принципов» Гоголя, наметив и образные линии будущего творчества⁷. Все это позволяет говорить об *особом* статусе первой записной книги, вместе с тем можно предположить, что подобное наполнение книжки, ее полнота, структурированность далее представляются Гоголю избыточными и даже ненужными; последующие книжки (особенно 1840-х гг.) вуалируют авторскую волю, приближаются к неупорядоченности или «пестроту» самой жизни. В «подручной энциклопедии» собрана разнородная плоть жизни, представленная бесконечным многообразием *лексики* (перечисление малороссийских блюд и кушаний, праздников, одежд, как малороссийских, так и великорусских). Это собранные и сохраненные *слова* увековечивают «кучу»⁸, «пестроту», «разные противоположно-

⁶ Неизданный Гоголь. С. 39–123.

⁷ Николаев О. Р. Проблемы историзма в творчестве Н. В. Гоголя 1820–1830-х гг. С. 5, 6.

⁸ Интересные соображения о «гоголевской теме *мира-(как)-кучи*» см.: Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006. Т. 1. С. 51–60. Другой тематический аспект записных книжек, представ-

сти» жизни. В разнородных источниках Гоголь находит проявление мощной жизненной, прежде всего природной силы (показательны, например, выписки из Риттера о «распространении диких деревьев и кустов в Европе» и некий итог — «Природа распространила растения по земному шару далее, нежели то могли сделать доселе труд и старание человека...» — IX, 505). В книге содержатся материалы, которые в творчестве будут использованы лишь в минимальной мере или даже вовсе не использованы, как, например, «Сравнение садового года Франции и России» (IX, 533–538). Мысль и предпочтения Гоголя как будто колеблются между самостью жизни и цивилизационной и творческой волей человека. И. А. Виноградов и В. А. Воропаев перечислили материалы «Книги всякой всячины...», не включенные в полное собрание сочинений писателя⁹. Эти материалы, с одной стороны, подтверждают широту *тематического* охвата первой записной книжки, с другой — ориентацию составителя на системное оформление материала. Среди названных материалов — печатные рисунки разных «оглавий и отборов», чертежи пьедесталов и колонн, таблицы мер веса в разных странах, сравнительная таблица «денег и монет» различных государств, схемы планетных систем («птоломеева система», «коперникова система») и др. Похоже, Гоголь, как Плюшкин, «подбирал» все, что попадает на пути: авось пригодится; но подбирал, вместе с тем, *отобранное, систематизированное умом человечества*, преодолевая разрыв между «кучей», хаосом, неупорядоченностью и организованным, осмысленным материалом бытия.

Кажется, Гоголь одним из первых в нашей литературе опробовал подобный принцип подбора материала в жанре записной книжки и сразу дал его максимально полный вариант. Но важно, что, погружаясь в материю жизни и восхищаясь ее «пестротой», он также максимально продуманно размещает этот материал, прибегая даже к

ляющий бесспорный интерес для комментаторов, см.: Сокольский И. Н. Из комментариев к «Записным книжкам» Н. В. Гоголя (фитонимы у Гоголя). С. 252–264.

⁹ См.: Неизданный Гоголь. С. 124–161.

алфавитному принципу его расположения. Вольно или невольно, но материи неупорядоченной жизни он противопоставляет материю слова, всегда предполагающего упорядоченность, системность. Некая автономия и невольный диктат письменного слова проступает в организации текста ранней записной книжки. Быть может, ощутив это, писатель в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» делает ставку на имитацию *устного* слова, хотя бы чередующегося с письменным. Это напряжение, непростота отношений жизненной и словесной реальности интуитивно была уловлена и зафиксирована в первой записной книге. Хотя не исключено, что столь последовательно систематизируя материал, Гоголь отзывался на ту органичность и внутреннюю системность самой жизни, прежде всего природной, механизм которой трудно постигнуть эмпирическому человеку.

«Книга всякой всячины...» переплетена в кожу, к ней составлен алфавит на правом обрезе, и, по предположению комментаторов, это было сделано Гоголем не изначально. Он «запирает» в переплет хаос материи, но делает это таким образом, чтобы можно было им воспользоваться.

П. А. Вяземский, автор знаменитой «Старой записной книжки», ведущий этот жанр на протяжении всей своей жизни, также тяготел, по определению Л. Я. Гинзбург, «к выражению мелочей, монтажу неповторимых, обиходных фактов»¹⁰, то есть как будто ко «всякой всячине» жизни. Однако он собирал *устную литературу* — «сплетни, сказки», «не-сплетни и не-сказки», которые «распускаются в Москве на улицах и в домах...», то, что называл «хроникой прелюбопытной»¹¹, — собирал текстовый, в известном смысле вторичный слой: признавался в желании составить сборник, в который вошли бы «все поговорки, пословицы <...> анекдоты, изречения»¹². Записная книжка становилась исто-

¹⁰ Гинзбург Л. Я. Вяземский // Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 27.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 28.

рией нравов, историей культуры, выражением сознания Вяземского, индивидуального и культурно-исторического. Записная книжка окazyвалась литературным творением синтетического характера, Вяземский — ее автором. Принципиально отменяя или затемняя для читателя мотивацию последовательности отдельных фрагментов, Вяземский как будто сближается с Гоголем, особенно с поздними его записными книжками, в передаче стихии жизни, но принцип *эстетического* отбора материала, первичный для Вяземского, с Гоголем его разводит.

Записным книжкам людей пушкинского круга свойственна литературность в разных ее проявлениях. Они могут быть синонимичны дневникам (у Батюшкова, Жуковского¹³), хотя это не предполагает полноты исповедальности, это, скорее, самораскрытие творческое. Так, в записных тетрадах Батюшкова 1808–1810 годов преобладает античная тема; в книжке 1817 года («Чужое: мое сокровище!») содержатся соображения поэта о людях, о психологических ситуациях, о собственном душевном состоянии. «Чужое» находит здесь место, лишь будучи освоенным (чужое освоенное и становится своим «сокровищем»). У Гоголя это «чужое» существует само по себе, явно превышая возможности его освоения и творческой переработки. То есть ни вглядывание внутрь своего «я», ни подбор материала, близкого по духу, не приоритетны для писателя.

¹³ См.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 7–60; Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. О дневниках Жуковского (содержащих материал, позволяющий толковать его и как материал записных книжек) см.: Янушкевич А. С. Дневники В. А. Жуковского как литературный памятник // Там же. С. 397–419. Поздняя же записная книжка Жуковского, содержащая «Мысли и замечания» (1845–1847), аргументированно толкуется А. С. Янушкевичем как книга итогов, на содержание которой повлияли, в частности, «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя. О своеобразии личных записей поэтов пушкинской поры см.: Фрич Е. В. Личность автора в дневниках начала XIX века: (На путях к психологизму Л. Толстого) // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. Вып. 1. С. 49–67. «Важнейшим постоянным элементом “Записной книжки”» М. С. Лунина, — отмечал Н. Я. Эйдельман, — были «черновики, фрагменты лунинских сочинений» (Эйдельман Н. Я. М. С. Лунина и его сибирские сочинения // Лунина М. С. Письма из Сибири. М., 1988. С. 323).

Записные книжки Гоголя выглядят как одновременно и автономный, и прикладной по отношению к жизни и к творчеству материал; литературное же в них (фрагменты, наброски, которые будут использованы во втором томе «Мертвых душ» и в «Выбранных местах из переписки с друзьями») появляется как будто спонтанно, невольно — вырастает вдруг, поднимается из глубин самой жизни. Приоритет непосредственного (стихийного или самоупорядочивающегося) жизненного бытия почти подчеркнут.

В этом отношении контраст, например, с записными книжками Достоевского, бросается в глаза. Два пласта записей, чрезвычайно важных для Достоевского, принципиально отсутствуют у Гоголя. Это, во-первых, пласт текущей политической жизни и литературной полемики и, во-вторых, пласт сугубо личных коллизий и эмоций (показательна в этом отношении фиксация Достоевским проявлений своей болезни, в то время как у Гоголя эта тема, подробнейшим образом развиваемая в письмах разных лет, невозможна в записных книжках). Если первоначальные записи Достоевского носят бытовой характер, то уже по ходу ведения первой книжки (1860–1862 гг.) появляются публицистические и литературно-критические наброски и отклики на публикации в текущей периодике¹⁴. При этом тематические и даже смысловые переклички

¹⁴ См.: Тихомиров Б. Н. Записные книжки и тетради Достоевского 1860–1881 гг. // Достоевский: Сочинения. Письма. Дневники. Словарь-справочник. СПб., 2008. С. 379–387. В. А. Подорога соотносит наброски Достоевского и Гоголя, размышляя о природе замысла <...> пытаются остановить его развитие <...> план оказывается движением поэтической трансценденции, которая безнадежно зарывается в материал в поисках своего двойника — плана имманенции. <...> Планирование — игра, близкая механике...»; «План всегда против élan vitale, свободного движения энергии жизни, чьи законы определяются наличием препятствий, которые удалось поставить под контроль (или нам кажется, что “удалось”)»; «Для литературы Гоголя планирование не имеет определяющего значения, скорее это игра, ожидание озарений, опора на интуицию жизненных ритмов, нежели расчет по строгому плану. Достоевский же, напротив, придает громадное значение плану, хотя и не надеется “точным” планированием добиться совершенства и законченности произведения» (Подорога В. А. Мимесис. Т. 1. С. 332, 334, 638).

Гоголя и Достоевского обращают на себя внимание, но они проступают в произведениях разных жанров: у Достоевского в записных книжках, а у Гоголя в «Выбранных местах» можно увидеть сходные суждения о русском обществе, о просвещении, о католицизме и православии. В записях Достоевского — напряженный и исповедальный диалог с обществом; его вызревание, видоизменение читатель имеет возможность видеть. Гоголь имитирует диалог в своей последней книге, но откуда он взялся, как пришел к нему писатель, записные книжки не открывают. «В споры не вступай» — это наказ-совет не только современнику, но и себе. Возможен вопрос: потому ли Гоголь не допускает на страницы записных книжек материал текущей действительности, что реалии современной жизни побуждают непосредственно на них отзываться? С природой, со стихией жизни диалог не требуется, а жизнь общества — иное дело. Там же, где в поздних записных книжках Гоголь к ней все же обращен (запись «Дела, предстоящ<ие> губерна<тору>» — VII, 349–351; и др.), сразу зарождается публицистическая и учительная тональность, которая получит развитие в «Выбранных местах...».

И у Чехова в записных книжках бытовых помет, записок на память — гораздо меньше, чем у Гоголя. Можно найти упоминания общественных порядков, описание распоряжений местных властей, но обращает на себя внимание афористичность записей и запас мини-сюжетов, которые будут использованы (или могли бы быть использованы) в рассказах. Так что можно констатировать, что и по составу, и по характеру заполнения гоголевские записные книжки — в контексте XIX столетия — уникальны. Материалы, в них собранные, не дают какого-либо определенного вектора их будущего использования. Чеховские «сюжеты для небольшого рассказа», обозначенные в записных книжках, другой писатель, конечно, может использовать не только для «небольшого рассказа», но лаконичные зарисовки Чехова все же задают совершенно определенную жанровую и стилевую тональность их воплощения. Гоголь же, хронологически удалясь от «Книги всякой всячины», оставляет позади и системность записей, ей свойственную, и приоритетность для него тех или иных ракурсов. Перечень магазинов,

вещей, которые нужно купить, бытовых дел, которые предстоит сделать, соседствует в книжках 1840-х годов с упоминанием духовных сочинений, перечнем храмов и монастырей. «Памятник веры» и фуфайка с булавками — в одном ряду. Снова «всякая всячина жизни»? Но «головастовские жеребцы» «разной масти» и «обязанности священников в городах» (IX, 553–554) — все же несколько иная «всячина», чем была в первой книге. *Стихия разговорной речи соседствует с духовным словом.* Возникает эстетическое равновесие народных речений, в которых светятся мудрость и ирония, меткость острого слова — и духовного стиля в его церковном выражении. Уравниваются ли они в итоге и в духовном отношении? Думаю, что записные книжки оставляют это именно на уровне вопроса, втягивая в его орбиту читателей, старающихся разгадать направление писательской мысли. И коллизия несколько иная, чем та, что нам знакома по культуре Нового времени: мы привыкли, что текст неисчерпаем и читатель может играть его смыслами. Таким неисчерпаемым «текстом» Гоголь делает материал самой жизни и сам оказывается в позиции его «читателя». Но по мере освоения новых книжек писательское «я» все-таки начинает проступать более определенно. Так, записная книжка 1845–1846 годов — небольшая и, кажется, наиболее определенно выражающая настроения Гоголя второй половины 1840-х годов. Эти годы — 1845-й–1846-й — время изучения Гоголем греческого языка, чина Божественной Литургии. Рассуждения о государевственно перекликаются с интерпретацией монарха-христианина в «Выбранных местах...», но в записной книжке эти размышления носят, пожалуй, более личностный характер: именно здесь сделан акцент на необходимости для государя быть «взыскательнее всех к самому себе» (IX, 560). Книжка 1846 года (самые первые ее записи сделаны, по наблюдению И. А. Виноградова, в 1841 г.) содержит первое упоминание «Матвея Александровича, священ<ник>а церк<ви> Спаса во Ржеве» (IX, 561), перечень конкретных духовных сочинений (Лазаря Барановича, Дм. Ростовского, Стефана Яворского и др.), перечисление их типов. Это время интенсивной работы над «Выбранными местами...» и завершения их. Опора ищется в духовных трудах. Это и творения святых

отцов, и сочинения более поздних проповедников. Но вслед за подобными материалами идет упоминание о «*Моршанской мельнице* графа Кутайсова» (IX, 563), о Нижегородской ярмарке (во время прохождения которой празднуется день святого Макария, «из монастыря Макария выносятся образ угодника и остается в ярмарке на все время» — IX, 564), далее вновь — о товарах и купеческих реестрах. Становится заметным желание Гоголя, хотя бы мысленно, «проездить по России». Здесь же встречается суждение о том, что тот совет и упрек, который делаем другим, «как раз придется к тебе само<му>» (IX, 565). Нет «чужого» и «своего» (вспомним Батюшкова), чужой материи — и своей духовной жизни; товары и реестры, образ святого угодника не столько приобретают универсальную всеобщность, сколько подтверждают, что всегда ее имели, но для писателя именно сейчас открылась не материальная, а духовная связь этих явлений — и не только в некоем общечеловеческом аспекте, а в непосредственном приложении к русской жизни в настоящий ее момент. Уместным и необходимым в этом контексте оказывается предварительный вариант «Переписки с друзьями» (IX, 568), в котором большинство глав озаглавлены «О...» («О болезни», «О лиризме», «О науке», «О чтениях» и т. д.). Такова авторская позиция: сказать о многом, но изначально проблему не формулировать, в то время как в «Выбранных местах...», в книге, литературном произведении — в большинстве случаев это будет сделано.

В известной мере книжки запечатлели ход, движение гоголевского творчества: последние записки («Дела, предстоящие губернатору», «Взятки губернатора», заметки о «военном генерале» и др.) соотносятся с «Выбранными местами...» и отчасти — со вторым томом «Мертвых душ». Но интересно, что советы губернатору в записной книжке гораздо более конкретны, чем в «Выбранных местах...». Они производят впечатление документа, составленного чиновником (такой текст мог бы, например, составить Иван Аксаков). Вместе с тем в записной книжке 1846–1851 годов встречаются такие записи, которые можно было бы квалифицировать как заметки дневникового, по сути — исповедального характера: «Зачем я оказался

учителем? Я сам не помню. Мне показалось, что гибнет лучшее, что перо писателя обязано служить исти<не> и беспощадное жало сатиры коснулось, вместе с искоренением злоупотреблений, и того, что должно составлять святыню; что слишком уже много увлеклись течением времени и не останавливаются оглянуться вокруг себя» (VII, 375). И. А. Виноградовым и В. А. Воропаевым установлено, что этот и близкие ему фрагменты перекликаются с «Авторской исповедью» и письмом к отцу Матфею от 12 января 1848 года¹⁵. Но также можно отметить, что в одном контексте оказывается документ как таковой, преобразенный позже в тексте литературного произведения, и исповедальное признание, которое может быть подано уже не как исповедь частного человека, а как писательское высказывание.

Мало заполненная книжка 1845–1846 годов содержит ряд записей, связанных с религиозными размышлениями писателя. Но эти записи не занимают последние, итоговые позиции в книге, что, впрочем, не уменьшает их значимости. Создается впечатление, что Гоголь испытывал потребность религиозным заметкам придать некую автономность. Среди его бумаг встречаются отдельные листы, на которых оставлены подобные наброски. Они как бы по-своему автономны и не перемешаны с другими. У раннего Гоголя, похоже, подобных листков не было. В 1840-е годы писатель фиксирует, закрепляет эти состояния на бумаге как важные вехи не столько творчества, *сколько внутреннего духовного развития*. В записной же книжке эти записи легко, органично для данного жанра сменяются рубриками «Фразеология», «Зима», «Атрибуты комнаты», «Черты города» и др.

Духовное погружено в плоть жизни, и думается, в этом сказывается не только жанровая природа записной книжки, но и мировоззренческие позиции писателя. Можно, судя по характеру размещения записей, сказать, что духовное, в понимании Гоголя, должно присутствовать везде, но можно также — что оно равноправно, что оно не теснит материю жизни, что и она включает в себя самые раз-

¹⁵ См.: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 8. С. 821.

нородные начала, и Гоголь, как никто, знает, что все является материалом искусства.

Итак, определенная эволюция характера гоголевских записных книжек проявляется в том, что если вначале преобладала та материя жизни, которая использовалась в творчестве, становясь материей искусства, то во второй половине 1840-х годов собирается, фиксируется и тот материал, который становится, говоря условно, материалом собственной жизни.

Но до самой последней книжки сохраняются подборки *слов* (с пояснением смысла, акцентом на оригинальности выражения и т. д.). В последние годы в этом как будто не было нужды. Могло пригодиться для второго тома «Мертвых душ», но самого материала для этого и так уже было предостаточно. Не казалось ли, что если найдется еще что-то в материи жизни и слова, то и работа над поэмой пойдет быстрее (успешнее)? Отступив от первоначального *принципа оформления* этого материала (в «Книге всякой всячины» — как в словаре, по алфавиту), Гоголь не может отказаться от самого материала. Он неизменно «вылезает» из всех других. Он появляется в книжках, лишь отчасти заполненных.

В последнее десятилетие Гоголь постоянно говорит о поиске *простого* слова. Его привлекает точность смысла духовного сочинения. «Обращаться со словом нужно честно» (VIII, 231; «Выбранные места из переписки с друзьями») близко пушкинскому «блестящие выражения ничему не служат»¹⁶, но у Гоголя это убеждение еще усилено христианским отношением к слову. Ищется простота слова и простота, искренность духовного настроения.

А в записных книжках при этом — живая, не укрощенная уздой аскетизма стихия народной речи, задевающая всех, всю нацию, независимо от сословных различий и религиозных убеждений. Позволю себе предположить, что этот лексический пласт привлекал

¹⁶ Пушкин А. С. <О прозе> // Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 19.

Гоголя не только как возможный образец речи того или иного героя. Сам автор как писатель одновременно и русский, и украинский, как носитель народного сознания, напитавшийся сочностью и неожиданностью устного слова, *искал потенциально новый стиль* — быть может, предваряющий лесковский, но даже и Н. С. Лесков не рискнул подобным языком заговорить сам, передоверив его разного рода рассказчикам и повествователям. Гоголь не подступился к этой стихии слова, но набирал ее материал, погружался в нее. Можно ли сказать, что он любил ее не менее, чем духовную словесность?

Записная книжка может быть истолкована и как антипод сочинениям, которые, по прошествии недолгого времени, уже не удовлетворяют. В марте 1847 года Гоголь писал Жуковскому о «Выбранных местах...»: «...мне теперь тяжело взглянуть на мою книгу, мне кажется в ней всё так напыщенно, неумеренно, невоздержно, что от стыда закрываю вперед обеими руками лицо» (XIII, 232). Слово простое возможно едва ли не в одной записной книжке. В ней оно, во всяком случае, в гоголевской, — само по себе, как факт (и как констатация) самой жизни. В нем нет или почти нет авторских интенций, которые потом могут показаться «напыщенными». Не потому ли более поздние книги по объему меньше, чем первая, с ее «всякой всячиной»? Там сама жизнь кажется многословной.

Таким образом, при истолковании рассматриваемых текстов, вероятно, стоит соблюдать разумную середину. Записная книжка — не только прикладное явление, служащее подножием творчества, она заслуживает самостоятельного изучения, но, вместе с тем, это не текст в классическом понимании слова: некая целостность (даже относительная) в каждом отдельном случае здесь не предполагается, однако имеет смысл задуматься над особой природой целостности как совокупности всех записных книжек того или иного автора.

П. В. Михед

(Киев, Украина)

ГОГОЛЬ И СЕН-СИМОНИЗМ

Визучении истоков художественной и общественной мысли Николая Гоголя преобладает восточно-православный вектор, что в целом понятно и оправданно. Что же касается западного влияния, то оно изначально сводится к нескольким фигурам, хотя и, безусловно, масштабным — Гомер, Данте, Мольер, Гофман и др. Существующие работы (Алексея Веселовского, Г. Чудакова, С. Шамбинаго, Д. Чижевского, А. Елистратовой, Ю. Манна, Ю. Барабаша, Н. Крутиковой) раскрывают серьезный интерес писателя к западной литературе, искусству и общественной мысли, хотя системное изучение этого вопроса — дело будущего: ко многим проблемам современное гоголеведение только подступает. Это прежде всего относится к христианской литературе и христианским практикам 20–30-х годов XIX века, наглядно демонстрировавшим действенность веры и стремившимся к обновлению христианства. Исходный тезис моей статьи заключается в том, что гоголевские религиозные искания, вызывающие и сегодня столько споров и дискуссий, протекали в русле европейского «нового» христианства, объединившего достаточно пестрые и подчас разнонаправленные явления.

Гоголь был человеком необыкновенно любознательным, хотя его выбор и восприятие прочитанных текстов отличались чрезвычайной избирательностью. Этим отчасти объясняется бытующее до сих пор мнение о недостаточной образованности Гоголя. Между тем произведения писателя свидетельствуют о наличии огромного количества западных

источников, выступающих в качестве своеобразных интертекстуальных формул. Гоголевские тексты — хорошая пожива для их искателей. Уточним при этом, что весьма часто Гоголь не очень-то и заботился о том, чтобы «упрятать» заимствования и сделать их незаметными. Важнее другое: они подвергались, как правило, настолько глубокой трансформации при включении в оригинальный гоголевский контекст, что почти теряли свое самостоятельное значение, и, в силу этого, установить их связь с первоисточником зачастую не так просто.

Гоголь жадно впитывал все, что касалось существа человеческой природы, феномена человека как замысла Господа, пытаюсь найти ответы на сложнейшие вопросы человеческого бытия. Не современные политические идеи-однодневки, а универсальные и вечные законы привлекали его внимание. И религиозные проблемы для него были на первом плане. После отъезда за границу писатель вольно или невольно стал свидетелем напряженных споров вокруг религиозных вопросов по всей Европе и особенно во Франции. Осенью 1836 года по приезде в Париж он на протяжении нескольких месяцев встречается с поляками, для которых этот вопрос был главным: в начале 1836 года в эмигрантской польской среде возник орден «измертвых-встанцев», идеологией которого стал своеобразно переосмысленный христианский фундаментализм.

Гоголь внимательно присматривался ко всему, что, с одной стороны, имело практический интерес (он был весьма прагматичным), а с другой — находилось в поле христианской веры; особое его внимание привлекали факты, имевшие общественный успех и резонанс. Гоголь имел привычку серьезно изучать явления, идеи, учения, оказавшиеся в поле его зрения и затем находившие отклик в его творчестве, при этом корректируя подчас не только творческие планы, но и линию поведения писателя. В заключительной главе «Выбранных мест из переписки с друзьями» («Светлое воскресенье») Гоголь проговаривает свое знакомство с социал-христианскими идеями: «Как бы этот день пришелся, казалось, кстати нашему девятнадцатому веку, когда мысли о счастье человечества сделались почти лю-

бимыми мыслями всех; когда обнять всё человечество, как братьев, сделалось любимой мечтой молодого человека; когда многие только и грезят о том, как преобразовать всё человечество, как возвысить внутреннее достоинство человека; когда почти половина уже признала торжественно, что одно только христианство в силах это произвести; когда стали утверждать, что следует ближе ввести Христов закон как в семейственный, так и в государственный быт; когда стали даже поговаривать о том, чтобы всё было общее — и дома и земли; когда подвиги сердоболия и помощи несчастным стали разговором даже модных гостиных; когда, наконец, стало тесно от всяких человеколюбивых заведений, странноприимных домов и приютов. Как бы, казалось, девятнадцатый век должен был радостно воспринимать этот день, который так по сердцу всем великодушным и человеколюбивым его движеньям! Но на этом-то самом дне, как на пробном камне, видишь, как бледны все его христианские стремленья и как все они в одних только мечтах и мыслях, а не в деле. И если, в самом деле, придется ему обнять в этот день своего брата, как брата — он его не обнимет» (VIII, 411).

Предмет данной статьи — гоголевское восприятие западноевропейской (католической) мысли и, в первую очередь, современных ему религиозных идей и практик. Мы видим свою задачу в вычленинии наиболее заметных явлений этого ряда. Некоторые из них, хотя и пребывали ранее в поле внимания гоголеведов, донныне не рассматривались в едином контексте, а потому не давали оснований обнаружить дополнительные смысловые потенции. Гоголь нас привлекает прежде всего как религиозный мыслитель, и данная статья является продолжением нашей работы в этом плане.

Два вводных замечания. Первое касается нашей идеи апостольства Гоголя как своеобразного итога его творческой деятельности, к чему писатель шел всю свою жизнь¹. Подготовка к реализации этого про-

¹ См.: Михед П. В. Об апостольском проекте Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 42–55.

екта актуализировала и формировала интерес и к современной христианской мысли, и к религиозным практикам, к спорам и дискуссиям вокруг этих проблем. Гоголь видел свою цель в апостольском служении обновленной христианской Церкви. Следует подчеркнуть, что на рубеже 1830–1840-х годов он не проводил жесткое конфессиональное различие церквей, что даже породило после его отъезда за границу мнение, будто он перешел в католичество, в чем ему пришлось оправдываться перед матерью: «...как религия наша, так и католическая совершенно одно и то же, и потому совершенно нет надобности переменять одну на другую. Та и другая истинна. Та и другая признают одного и того же Спасителя нашего, одну и ту же Божественную Мудрость, посетившую некогда нашу землю, претерпевшую последнее унижение на ней, для того, чтобы возвысить выше нашу душу и устремить ее к небу» (XI, 118–119). После выхода «Выбранных мест из переписки с друзьями» уже С. Шевырев упрекнул Гоголя в католицизме, на что услышал: «... что же касается до *католичества*, то скажу тебе, что я пришел ко Христу скорее *протестантским*, чем *католическим* путем. Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился со Христом, изумясь в нем прежде мудрости человеческой и неслыханному дотоле знанию души, а потом уже поклоняясь божеству его. Экзальтаций у меня нет, скорей арифметический расчет; складываю просто, не горячась и не торопясь, цифры, и выходят сами собою суммы. На теориях у меня также ничего не основывается, потому что я ничего не читаю, кроме статистических всякого рода документов о России да собственной внутренней книги» (XIII, 214). Справедливым представляется мнение о. В. Зеньковского, который, касаясь времени пребывания Гоголя в Риме и его диалога на вилле З. Волконской с представителями польской эмиграции и, в частности, членами ордена «из-мертвых-встанцев» И. Кайсевичем и П. Семененком, настаивает на внеконфессиональности позиции писателя. Хотя о. В. Зеньковский признает, что позже Гоголь «отошел от этого внекофессионализма и утвердился в преимуществах Православия, но это произошло под влиянием пра-

вославных священников, хотя и не вытекало из логики религиозного созревания Гоголя»². По мнению о. В. Зеньковского, «центр тяжести в его религиозных путях был в другой сфере, в проблеме религиозного преобразования жизни, трудности чего не связаны с конфессиональными особенностями католичества или православия»³. Более того, Гоголь жадно впитывал опыт деятельности воскресенцев, при встречах восторгался их работой: они, в его понимании, наглядно демонстрировали действенность религиозной веры и христианского учения, что заставило писателя лишней раз утвердиться в верности собственного выбора.

Кажется, первым на это указал Алексей Веселовский, писавший о влиянии на Гоголя современной ему западной религиозной жизни первой половины XIX века: «Его увлечение Римом, способность уходить от тревог современности в прохладу и потемки церковной старины, сближение в Риме с католическим кружком княгини Зинаиды Волконской, влияние г-жи Смирновой, покаяние и самобичевание которой было одно время окрашено католическим оттенком, что привело ее, по словам ее дочери, еще в 1837–38 годах, в Париже, в салон г-жи Свечиной и кружок Ламенне, — наконец прилежное изучение французских богословов и проповедников, от Боссюэта до *rèpe Ravignan*, засвидетельствованное гоголевской перепиской, указывает на это»⁴.

Известно, что понятие «новое христианство» введено в активный оборот Сен-Симоном. Влияние Сен-Симона на русских интеллектуалов было огромным и часто определяющим, каким, по мнению В. Зеньковского, оно оказалось, например, для Герцена⁵. Сохра-

² Зеньковский В. Гоголь. М., 1997. С. 119.

³ Там же.

⁴ Веселовский А. Этюды и характеристики. М., 1912. Т. 2. С. 254.

⁵ См.: Зеньковский В. Русские мыслители и Европа. М., 1997. С. 52–53. О популярности темы сен-симонизма и сен-симонистов на страницах «Северной пчелы» см.: Гроссман Л. Пушкин и сенсимонизм // Красная новь. 1936. № 6. С. 158–168.

нились свидетельства современников об увлечении в 1830-х годах Чаадаева сен-симонизмом. П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу 2 июня 1833 года: «Знаешь ли, что Чаадаев надел черный галстук? C'est tout dire <Этим все сказано. — *фр.*> Он в Москве, кажется, сен-симонствует»⁶. Почти одновременно с Вяземским И. В. Киреевский сообщал А. И. Кошелеву в письме от 4 июня 1833 года: «Чаадаев до того изменил сен-симонизму, что говорит, что испытывает к нему настоящее отвращение. Долой эмансипацию женщин! Вместо того он проповедует платонический брак»⁷. В библиотеке Чаадаева имеется книга «Religion Saint-Simonienne» (Bruxelles, 1831) с большим количеством его пометок⁸. Об облагораживающем влиянии сен-симонизма на Герцена, нашедшего в нем «евангелие социальной справедливости», писал А. Веселовский⁹.

Винтерпретации социально-христианских убеждений Сен-Симона чаще всего акцент делался на первом составном элементе, а толкование природы христианского в Новом времени оставалось вне поля зрения. В аспекте нашей темы важной является как раз вторая составляющая. Наиболее обстоятельно взгляд на «новое христианство» изложен философом в одноименном труде. Изложение построено в форме диалога Консерватора и Новатора, обсуждающих различные проблемы современного состояния христианского учения. Автор стремится придать ему новые импульсы: «Теория теологии в известные эпохи нуждается в обновлении совершенно так же, как теории физики, химии или физиологии»¹⁰. При этом Сен-Симон устами Новатора утверждает: «То, что сказал Господь, действительно не подлежит совершенствованию», а вот то, что «сказало его именем

⁶ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 3: Переписка кн. П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым: 1824–1836. С. 236.

⁷ Киреевский И. В. Избр. статьи. М., 1984. С. 310–311.

⁸ Каталог библиотеки П. Я. Чаадаева. М., 1980. № 572.

⁹ См.: Веселовский А. Западное влияние в новой русской литературе. 3-е, перераб. изд. М., 1906. С. 220.

¹⁰ Сен-Симон К. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1948. Т. 2. С. 365.

духовенство, составляет науку, способную к совершенствованию»¹¹. Главный принцип Божественного в религии Сен-Симон формулирует так: «Господь сказал: „Люди должны относиться друг к другу как братья“. Этот высший принцип содержит в себе все, что есть Божественного в христианской религии»¹². На этом должна покоиться вера. Автор многожды повторяет этот принцип, позволяющий «организовать общество так, чтобы оно было выгодно наибольшему числу людей», чтобы «в наикратчайшее время и наиполнейшим образом улучшить моральное и физическое состояние наиболее многочисленного класса». И завершает рассуждение категорическим заявлением: «Я утверждаю, что именно в этом, и только в одном этом, заключается Божественная часть христианской религии»¹³.

Сен-Симон высоко оценивает деятельность Церкви, подчеркивая ее непогрешимость, хоть и вынужден признать, что современная Церковь «находится в прямом противоречии с основным принципом Божественной морали»¹⁴. По мнению Новатора, с XV века Церковь утратила свое единство действий. Однако известно, что близки иные времена: «Народ Божий, народ, получивший откровение еще до явления Христа, народ наиболее рассеянный по всей поверхности земного шара, всегда чувствовал, что христианское учение, основы которому положены отцами Церкви, было неполно; он всегда предвещал, что наступит великая эпоха, названная им м е с с и а н с к о й...»¹⁵ Я намеренно в данном случае говорю о тех мотивах, которые с очевидностью, хотя и ассоциативно, присутствуют у Гоголя, несомненно интересовавшегося всем, о чем говорили в парижских салонах, как еще недавно он чутко улавливал новые

¹¹ Там же. С. 365.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 366.

¹⁴ Там же. С. 367.

¹⁵ Там же. С. 369–370.

веяния в Петербурге. Довольно проследить за употреблением слова «братья»¹⁶, рассуждениями о Церкви, о мессианизме, к которому, по мнению Гоголя, склонны евреи и русские¹⁷, наконец, о бедности¹⁸, тема которой является, безусловно, главной у Сен-Симона, чтобы убедиться в правомочности постановки вопроса.

Нельзя не заметить, что и в средствах или, как сейчас говорят, в технологии влияния («искусстве влияния», по Гершензону) на сограждан Гоголя и Сен-Симона есть переклички, обнаруживается близость в выборе путей и форм воздействия или донесения истины. Иногда она совпадает, иногда у Гоголя отзывается критическими суждениями, и видно, как он умело адаптирует тезисы Сен-Симона к российским условиям. У Сен-Симона интенция реформаторства выражена прямо, что понятно, — ему не было нужно принимать во внимание установки клира, поэтому он откровенно, с легким налетом цинизма пишет: «А чтобы толкать мысль людей к какой бы то ни было идее, чтобы твердо вести их в каком-либо направлении, существует два хороших средства: следует возбуждать в них страх картиной ужасных бедствий, которые могут постигнуть в случае поведения, не согласного с тем, какое им предписано, или же соблазнять их теми радостями, которые необходимо будут вытекать

¹⁶ М. О. Гершензон замечает: «Весь смысл его (Гоголя. — П. М.) книги заключен в этих словах: “Все дары Божьи даются нам затем, чтобы мы служили ими братьям нашим”» (*Гершензон М. О. Завещание Гоголя // Н. В. Гоголь: Pro et contra: Личность и творчество Н. В. Гоголя в оценке русских писателей, критиков, философов, исследователей. СПб., 2009. Т. 1. С. 539*).

¹⁷ Гоголь считает, что «пророчествует только одна Россия», «оттого и звуки становятся библейскими у наших поэтов», как это делали еврейские пророки встарь, хотя «из них один только бывал избранник Божий, которого сказанья вносились в святую книгу еврейского народа» (VIII, 251).

¹⁸ Шестая глава «Выбранных мест из переписки с друзьями» называется «О помощи бедным». Хотя в ней содержится несколько пассивный призыв к пожертвованиям, но само признание важности этого фактора в общественной жизни было явной реакцией Гоголя на существование проблемы бедности, без решения которой говорить об общественной гармонии — дело пустое.

из их стараний действовать в направлении, им указуемом»¹⁹. Подобная «тактика» довольно ясно обнаруживается в гоголевской главе «Страхи и ужасы России». Обращаясь к графинеой, автор признает факт наличия подобных настроений в России. Более того, он пишет: «...если бы я вам рассказал то, что я знаю (а знаю я, без всякого сомнения, далеко еще не всё), тогда бы, точно, помutilись ваши мысли, и вы сами подумали бы, как бы убежать из России» (VIII, 343). Правда, объективно бояться надо того, что происходит в Европе, где «завариваются теперь повсюду такие сумятицы, что не поможет никакое человеческое средство, когда они вскроются...» (VIII, 343–344). Спасение есть в России, где «еще брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасенью» (VIII, 344). Оно — в спасении души: «...не выходя вон из государства, должен всяк из нас спасать себя самого в самом сердце государства» (VIII, 344). Спасение Гоголь видит и в службе государству — «на корабле своей должности» (VIII, 344). Этим обусловлена даже полезность «страхов и ужасов в России» — «посреди их многие воспитались таким воспитаньем, которого не дадут никакие школы» (VIII, 345).

Сен-Симон считает, что поставленную задачу — «толкать мысль людей» — способны успешно решить «все средства, все возможности, какие могут предложить искусства». Среди них — красноречие, поэзия, музыка, живопись и скульптура, архитектура. Сен-Симон формулирует основные задачи каждого из искусств, определяя их социальную роль: «Проповедник, естественно призванный пользоваться главнейшим из искусств — красноречием, должен заставить свою аудиторию трепетать перед картиной ужасного положения, в котором оказывается в этой жизни человек, заслуживший общественное презрение; он должен показать Божью руку, вознесенную над человеком, все чувства которого не подчинены человеколюбию.

Или же он должен вызвать в душе слушателей чувства более возвышенные и бодрые, внушив им представление о превосходстве ра-

¹⁹ Сен-Симон К. Избр. соч. Т. 2. С. 408.

дости, какую дает общественное уважение над всеми другими радостями.

Усилия проповедников должны поддержать поэты; они должны доставлять культу поэтические сочинения, пригодные для исполнения хором, так чтобы все верующие становились как бы проповедниками друг для друга.

Музыканты должны обогатить своими аккордами религиозную поэзию, придать ей музыкальный характер, проникающий в душу верующих.

Живописцы и скульпторы должны сосредоточивать внимание христиан в храмах на наиболее выдающихся христианских подвигах.

Архитекторы должны сооружать храмы так, чтобы проповедники, поэты и музыканты, живописцы и скульпторы могли по желанию зарождавать в душе верующих или чувство страха или чувство радости и надежды»²⁰.

Не составляет большого труда найти гоголевские рефлексии над этими вопросами. Об этом, в частности, свидетельствует письмо к А. А. Иванову от 18 марта 1844 года, в котором говорится о существовании «близкого к нам (людям искусства. — П. М.) участия Бога...» (XII, 274). При этом Гоголь критически смотрит на некоторые обычаи «западного католичества»: «Пусть миссионер католичества западного бьет себя в грудь, размахивает руками и красноречием рыданий и слов исторгает скоро высыхающие слезы. Проповедник же католичества восточного должен выступить так перед народ, чтобы уже от одного его смиренного вида, потухнувших очей и тихого, потрясающего гласа, исходящего из души, в которой умерли все желания мира, всё бы подвинулось еще прежде, чем он объяснил бы самое дело, и в один голос заговорило бы к нему: Не произноси слов, слышим и без них святую правду твоей церкви!» (VIII, 246). За этим — признание Гоголем социальной природы искусства, призванного «быть передовой возбуждающей силой общества во всех благородных и высших

²⁰ Сен-Симон К. Избр. соч. Т. 2. С. 409.

движениях» (VIII, 390). Анализируя эстетические идеи «Выбранных мест...», Ю. Барабаш замечает: «Гоголь хочет, чтобы слово участвовало в сотворении мира и человека, чтобы оно делало его душу совершеннее и прекраснее»²¹.

Насколько мне известно, в новейшее время о Сен-Симоне в связи с именем Гоголя упоминали Е. Смирнова и Н. Крутикова. В книге, посвященной поэтике «Мертвых душ», Е. Смирнова замечает: «Рассматривая трудящегося помещика вместе с крестьянином в качестве положительной общественной силы, противостоящей праздным членам общества, Гоголь напоминает Сен-Симона с его делением граждан на “промышленников” (куда он зачислял не только трудящиеся классы, но также занятых в производстве предпринимателей) и “тунеядцев”. Еще более очевидна эта нечетко оформленная, но, безусловно, демократическая позиция Гоголя в известных нам главах второго тома “Мертвых душ”»²². Н. Крутикова, исследуя утопический замысел «Выбранных мест...», указала на существующие параллели между западноевропейскими утопическими идеями и книгой Гоголя. Среди упомянутых ею авторов — и имя Сен-Симона, с которым, как и с Фурье, у Гоголя «существует <...> некое типологическое сходство»²³. Отметив самые общие «родовые черты утопических сочинений»: «резкую критику современного общества» и утверждение образа «идеальной общественной системы», исследовательница этим и ограничивается, далеко не исчерпав возможных сходений. Ю. Барабаш как-то заметил, что «версия об утопизме уже как бы канонизирована в гоголеведении»²⁴.

Каким может быть исследовательский «сюжет» сравнительного анализа взглядов двух мыслителей?

²¹ Барабаш Ю. Гоголь: Загадка «Прощальной повести». М., 1993. С. 243.

²² Смирнова Е. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 171–172.

²³ Крутикова Н. «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя как утопия и ее западноевропейские параллели // Слов'янські літератури. Доповіді. XI Міжнародний з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р. Київ, 1993. С. 116.

²⁴ Барабаш Ю. Гоголь: Загадка «Прощальной повести». С. 123.

С сен-симонизмом Гоголя связывает, прежде всего, идея рационального переустройства мира²⁵. Звучит, наверное, несколько парадоксально: Гоголь — апологет религиозной веры и православия, мистик с точки зрения многих, и вдруг — рацио. Но я бы в данном случае настаивал на рационализме гоголевской мысли и напомнил уже цитированные слова писателя: *«Экзальтаций у меня нет, скорей арифметический расчет; складываю просто, не горячась и не торопясь, цифры, и выходят сами собою суммы»* (XIII, 214; курсив мой. — П. М.). Гоголевская социально-христианская утопия, изложенная в «Выбранных местах», по сути, является плодом рационального переосмысления фундаментальных оснований христианства. Е. Смирнова совершенно справедливо увидела конкретизацию идей Сен-Симона во втором томе «Мертвых душ».

Второй связующей мыслителей нитью является тяготение к универсализму, свойственное и Гоголю, и Сен-Симону. Единство мира — идея, облаченная в различное представление: условно-научного подхода у Сен-Симона (в координатах, естественно, его времени) и религиозного — у Гоголя. Но оба мыслителя явно тяготеют к поиску единого ключа к решению проблем своего времени. Надо заметить, что само время, породив запрос на формирование универсальной идеи мироположения, получило различные варианты ее разрешения. Говоря словами Сен-Симона, следовало найти «общую операцию» познания, в которой сочеталось бы внимание к эмпирике современного бытия (у Гоголя — поразительное внимание ко всем проявлениям текущей жизни и неуклонное желание понять формулу своего времени) и стремление выработать метод постижения мироустройства и наделения его смыслом.

Объединяло обоих мыслителей и представление о мире как о живом организме. Оба уповали на роль религиозного фактора, хотя

²⁵ При этом и Гоголь и Сен-Симон в стремлении изменить мир игнорировали политический фактор, за что последний подвергался острой критике продолжателями его дела. См.: Плеханов Г. В. Избр. философские произведения: В 5 т. М., 1958. Т. 4. С. 642.

у каждого из них он играл, конечно, различную роль. Неодинаковым был и его удельный вес. У Сен-Симона ведущими были идеи «экономизма», у Гоголя доминировало религиозно-моральное начало. Но признание обоими последнего в качестве важнейшего дает основание посмотреть на них сквозь призму «нового христианства». «Новое христианство», пронизанное социальной идеей, было призвано «обновить человека», ритуализировать жизнь, повысить роль священнослужителей, воплотить «живой закон», реализованный в своеобразной иерархически четко структурированной корпорации. Активизация религиозного самосознания обусловила усиление мистико-религиозного элемента в сен-симонизме, что привело в дальнейшем к его к внутреннему расколу и постепенной потере популярности.

Гоголь и Сен-Симон придерживались принципиально разных взглядов на понимание концепции развития истории. Сен-Симон оставался верен поступательному ходу истории, видя в этом удовлетворение человеческих потребностей, Гоголь же выстраивал идею будущего в координатах веры. Сколь это ни представляется странным и даже парадоксальным, но к Гоголю были близки ученики Сен-Симона, склонявшиеся к теологическому принципу развития истории. Это явно обнаруживается в деятельности упомянутого католического ордена воскресенцев и, в частности, его лидера Богдана Яньского, с которым Гоголь, по-видимому, был знаком и, вероятно, встречался в Париже на квартире Адама Мицкевича. Б. Яньский был близок к сен-симонистам и занимал высокое место в их иерархии.

Позиции Гоголя и Сен-Симона сближала неудовлетворенность современным миром. Об «острой критике современности», характерной для Сен-Симона, писал Г. Флоровский²⁶, примечательно назвавший гоголевскую книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» «программой социального христианства»²⁷.

²⁶ Пр. Флоровский Г. Пути русского богословия. 3-е изд. Paris, 1983. С. 250.

²⁷ Там же. С. 266.

По его мнению, «струя подлинного «социального христианства» всего сильнее <...> пробивается в известном отрывке: «Светлое Воскресение»... «Христианин! Выгнали на улицу Христа, в лазареты и больницы, наместо того, чтобы призвать его к себе в дома, под родную крышу свою, — и думают, что они христиане!» (в первом издании было опущено цензурой). И как характерно это ударение на о с к у д е н и и б р а т с т в а в девятнадцатом веке. «Позабыл бедный человек девятнадцатого века, что в этот день нет ни подлых, ни презренных людей, но все люди — братья той же семьи, и всякому человеку имя б р а т, а не какое-либо другое»». Г. Флоровский завершает цитирование примечательным наблюдением: «Скорее это напоминает западные образцы, и не слышатся ли здесь скорее отзвуки Ламенне и его «Слов верующего»?»²⁸

Все изложенное позволяет сделать вывод о том, что духовная и творческая эволюция Гоголя протекала в пределах реформационных движений христианства²⁹. Искания Гоголя, по нашему убеждению, находились в русле реформирования Церкви, чем жили и европейские интеллектуалы, его современники, мечтавшие об обновлении христианства, потенциально способного и в их время оказать положительное воздействие на решение сложнейших общественных проблем. Такими были и устремления позднего Гоголя. Гоголь — продолжатель этих начинаний, и его «Выбранные места...» были православной редакцией идеи обновления христианства и утверждения его действенной силы в новых исторических условиях.

²⁸ Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 269.

²⁹ А. Герцен склонен думать, что идеи социального христианства высказывал и глава российской Православной церкви этого времени: «Филарет умел хитро и ловко унижать временную власть; в его проповедях просвечивал тот христианский, неопределенный социализм, которым блистали Лакордер (аббат, близкий к Ламенне. — П. М.) и др. дальновидные католики. Филарет с высоты своего первосветительного амвона говорил о том, что человек никогда не может быть з а к о н н о орудием другого, что между людьми может только быть обмен услуг, и это говорил он в государстве, где полнаселения — рабы» (*Герцен А. И. Собр. соч.:* В 13 т. М., 1956. Т. 8. С. 130–131).

В. М. Маркович

(Санкт-Петербург)

О НЕКОТОРЫХ ПАРАДОКСАХ КНИГИ ГОГОЛЯ «ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ ПЕРЕПИСКИ С ДРУЗЬЯМИ»

Уже более двух десятилетий подряд «Выбранные места из переписки с друзьями» являются объектом пристального внимания¹. И все же в изучении этой книги существуют заметные пробелы. Мало изучены, например, способы конструирования текста и его смысла. Между тем указанный аспект настоятельно требует изучения. В «Переписке» кроме публицистических деклараций и рассуждений обнаруживаются зачатки сюжета. Давно замечена динамическая соотнесенность зачина и концовки, несущая в себе намек на общее поступательное движение от темы смерти к теме Воскресения. Заметны колебания изложения между двумя тематическими пластами, один из которых образован программами нравственно-

¹ Можно особо выделить разделы и главы, посвященные «Переписке» в недавних монографических работах о Гоголе. См.: *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 244–266; *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 483–493; *Воропаев В.* Гоголь над страницами духовных книг. М., 2002. С. 16–27; *Виноградов И. А.* Гоголь-художник и мыслитель: Христианские основы мировоззрения. М., 2003. С. 347–389; *Шульц С. А.* Гоголь: Личность и художественный мир. М., 1994. С. 119–126; *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. 2-е изд. М., 2001. Ч. 1–2. С. 466–476; *Трофимов И. В.* Испытание литературой: Николай Гоголь и эстетика духовной прозы первой половины XIX века. Ульяновск, 2006. С. 68–77. См. также: *Марголис Ю. Д.* Книга Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»: Основные вехи истории восприятия. СПб., 1998.

религиозного самовоспитания, другой — программами истинно христианской деятельности².

Впрочем, оба принципа (восходящего движения и движения колебательного) действуют нерегулярно. Они проявляются в «Переписке» там и здесь, но распространить свою власть на все пространство текста явно не могут. Естественно, возрастает значение мотивных связей, действующих независимо от временных или причинно-следственных связей сюжета и образуемых повторами, вариациями, а также переключками различных структурно-смысловых единиц.

Формируемые этими связями мотивные смыслы выделены в гоголевском тексте своей специфической природой. Это смыслы имплицитные и факультативные. Возникают они в сознании читателя. Автор их не формулирует и за их возникновение как бы не отвечает. Поэтому они формируются более свободно, чем смыслы декларируемые. По той же причине мотивные смыслы часто оказываются парадоксальными.

Можно предположить, что скрытое действие мотивного смыслообразования давало автору «Переписки» какую-то очень важную для него возможность. По-видимому, это была возможность окольно выразить то, что он не решился или не сумел бы изложить прямо. Описание нескольких проявлений такой возможности составит содержание публикуемой статьи.

Как и следовало ожидать, парадоксы чаще всего концентрируются в тех точках сюжета, где в центре авторского внимания оказываются какие-либо дискуссионные проблемы. В числе таких проблем особенно важен для Гоголя вопрос о взаимоотношениях Церкви и государ-

² «Гоголевский сюжет ученичества, <...> познания истины перерастает в сюжет учительства и поприща», — так обозначена эта динамика в книге С. А. Гончарова (*Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. С. 250).

ства в России. Некоторые исследователи «Выбранных мест» писали о присутствии в книге Гоголя идеи полного «оцерковления» мира. Такая идея в книге действительно есть и формируется она мотивными связями текста. Обратим внимание на один вариативный повтор. Рассуждая о значении Православной церкви, автор внушает читателю, что «духовенству нашему указаны законные и точные границы в его соприкосновениях со светом и людьми» (VIII, 247). Это сказано о существующем положении вещей, и читатель без труда понимает, что ему сказано и почему это сказано именно так — в несколько комплиментарном в адрес правительства тоне. Но когда в соседней главе тот же автор излагает свои представления об идеальной Церкви будущего, у читателя появляются причины для недоумения.

Идеальной Церкви будущего неожиданно приписываются свойства и функции, принадлежавшие государственной власти. Автор предсказывает, что Русская православная церковь «...может произвести неслыханное чудо в виду всей Европы, заставив у нас всякое сословье, званье и должность войти в их законные границы и пределы» (VIII, 246). Заметим, не Церкви будут указаны, как ныне, границы и формы ее действия. Нет, это Церковь будет указывать каждой общественной силе ее место в социуме.

В этом не совсем понятном предсказании наиболее значимо слово «всякое», указывающее на то, что в будущем Церковь достигнет положения самой высшей из властных инстанций (и правда, кому же, кроме самой высшей властной инстанции, по силам ввести «в законные пределы» всякое сословие, всякое звание, всякую должность?). В такой же мере значимо и не вполне понятное здесь слово «заставит»: даже если речь идет о подчинении общества авторитету Церкви (как это уже было, скажем, в киевский период), странно то, что оно представляется автору «Выбранных мест» чем-то равнозначным силе принуждения. Мотив не акцентирован: слово «заставит» как будто бы просто мелькает в тексте. Но мелькает, видимо, неспроста и недаром, поскольку оно характеризует идеальный проект общественного устройства.

Странное утверждение усиливается странными переключками: представления о функциях будущей Церкви переключаются с авторскими рассуждениями о будущем государстве (читатель находит их в главе «О лиризме наших поэтов»). А представление о будущем идеальном государстве, со своей стороны, оказывается сходным с представлением об идеальной Церкви. В авторском рассуждении о миссии самодержца миссия эта истолкована как роль религиозного вождя народа. Царь должен «один, всех впереди, с светильником в руке, устремить, как одну душу, весь народ свой к тому верховному свету, к которому просится Россия» (VIII, 257). Заметна ассоциация, ведущая к образу Христа: «Всё полюбивши в своем государстве, до единого человека всякого словья и званья, и обративши всё, что ни есть в нем, как бы в собственное тело свое, возболев духом о всех, скорбя, рыдая, молясь день и ночь о страждущем народе своем, государь приобретет тот всемогущий голос любви, который один только может быть доступен разболевшемуся человечеству...» (VIII, 256).

В сущности, строятся два образа, сближающие самодержца с Мессией. Один, пронизанный темой страдания, отсылает к Христу Первого пришествия; другой предстает в ореоле силы и славы и напоминает о Втором пришествии, о Тысячелетнем Царстве Христовом. А возглавленное монархом государство будущего автор наделяет узнаваемыми чертами вселенской Церкви. Это религиозное сообщество, освященное благодатью, объединяющее и спасающее всех людей деятельной любовью.

Такая концепция типологически близка к идеям Александровской эпохи, порожденным подготовкой и оформлением Священного союза. Но, включаясь в контекст мотивных связей «Переписки», концепция эта получает непредсказуемый поворот. Может показаться, что, согласно идеальному проекту Гоголя, Церковь и государство должны обменяться ролями. Церковь наведет порядок в обществе, а государство наполнит мир христианской любовью и стремлением к Верховному Свету.

Однако то, что выглядит смещением признаков, на самом деле является совпадением идеальных сущностей. О Церкви сказано, что она «как бы снесена прямо с неба для русского народа» (VIII, 246). О самодержавной власти говорится, что ее «вымолило у небес немощное бессилие человечества» (VIII, 254–255). Сходны до совпадения и обобщенные характеристики будущих действий Церкви и государственной власти. О монархе, например, говорится, что только он один «может <...> обратить в стройный оркестр государство» (VIII, 256). И говорится это в тот момент, когда читатель еще не успел забыть более раннее авторское рассуждение о «согласной стройности», которую внесет в русское общество Православная церковь (VIII, 246).

Не вытекает ли отсюда представление о том, что будущее русской Церкви и русского государства состоит в их полном взаимоуподоблении? Представление о появлении нового, еще небывалого и трудно представимого общественного института?

Исследователи по-разному объясняли странности «Выбранных мест...», но большинство из них сближало стремление свести содержание книги к «правильным» иерархическим схемам. К. Мочульский, к примеру, настаивал на том, что идеальный проект будущей Церкви является общим основанием всей гоголевской утопии. Исследователь был уверен, что религиозные концепции общества, государства, хозяйства и культуры, объединяясь, как раз и сливаются в идею полного оцерковления мира³. Ту же мысль высказывал и Д. Чижевский⁴. Г. Флоровский, напротив, считал Гоголя эпигоном Александровской эпохи, времени, когда достигло апогея подчинение Церкви государству⁵. Для каждого из этих мнений в декларативной

³ Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 37–44.

⁴ Чижевский Д. Неизвестный Гоголь // Новый журнал. Нью-Йорк, 1951. № 27. С. 145.

⁵ Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 267.

части гоголевского текста (например, в уже упомянутых выше главах «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве» или «О лиризме наших поэтов») легко найти подтверждения в виде авторских рассуждений, затрагивающих темы оцерковления или огосударствления общества (разумеется, без прямого использования указанных понятий). А вот мотивные смыслы в «правильные» схемы не укладываются.

Например, в главах «Русский помещик», «Что такое губернаторша», «Занимающему важное место» автор «Переписки» предлагает мирянам, наделенным властью (помещику, губернаторше, будущему генерал-губернатору), заняться религиозно-нравственным воспитанием подчиненных им людей. Иными словами — взять на себя функции священников. Более того, наделенным властью мирянам предложено взяться за воспитание самого духовенства и прямое руководство им (VIII, 322–324, 316–317, 318, 364). Кажется, можно истолковать эти рекомендации в духе мысли об усилении власти государства над Церковью (можно считать, что речь идет о появлении еще одной поначалу неофициальной руководящей инстанции, параллельной Синоду или александровскому Министерству духовных дел). «Творческая инициатива представляется мирянам в порядке их службы»⁶, — комментирует гоголевскую утопию тот же Г. Флоровский.

Однако переключки, которые можно заметить еще в некоторых соседних главах, обнаруживают мысль о том, что взявшиеся за религиозную задачу властные элиты должны отказаться от мирского отношения к жизни. Автор «Выбранных мест» прямо предлагает властвующим сословиям своеобразное иночество вне монастыря: «Монастырь ваш — Россия! Облеките же себя умственно ризой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней» (VIII, 301). Следующая вариация программного мотива — призыв к радикальной смене ориентиров, определяющих

⁶ Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 267.

характер государственной службы: «Служить же теперь должен из нас всяк не так, как бы служил он в прежней России, но в другом небесном государстве, главой которого уже сам Христос...» (VIII, 344). Опять действует мотивная связь: повтором закрепляется и усиливается мысль о выходе за пределы мирской жизни. Существующая Россия названа «прежней» — так должен воспринимать свою страну служащий ей гражданин. Это значит, что «оставаясь в самом сердце государства», он должен жить и действовать вне его жизни — так, как будто Небесный Град уже утвердился на земле. Третий программный мотив формируется метафорой «битвы». «На битву мы сюда призваны» (VIII, 368), — напоминает автор, явно имея в виду борьбу с дьяволом в земной жизни. Опять вариативно повторяется ощущение несовместимости идеальной программы с представлением о жизни в миру.

Так выстраивается единый мотивный ряд, звенья которого связаны между собой различными ассоциациями. Например, третий мотив скрепляется со вторым посредством упоминаний о «небесном начальнике» истинного гражданина: это упоминание о «кормщике небесном» в главе «Страхи и ужасы России», а позднее — упоминание о «небесном полководце» в главе «Напутствие». Мотив «битвы» столь же ощутимо связан с мотивом иночества, связан упоминанием о Пересвете и Ослябе, соединивших в себе иноков и воинов (VIII, 301).

В контексте всех этих ассоциативно связанных повторов и переключек возникают двойственные значения. Получается, что Церковь будет все полнее поглощаться светским управлением, а светское управление будет все полнее проникаться иноческим (т. е. церковным) духом. Что же возобладает в такой двойственности? Пока читатель имеет дело с эксплицированными смысловыми связями, он может различать явления, о которых идет речь. Но когда он погружается в стихию повторов, переключек и взаимоотражений с их имплицитными смыслами, все границы расплываются. И тогда появляются такие парадоксы, как Церковь, похожая на государство, государство, похожее на Церковь, чиновники с душами монахов,

помещики, выступающие как религиозные проповедники, светская дама, использующая свою красоту для нравственного исправления окружающих («Женщина в свете»), и т. д. А в итоге все взаимодействующие величины оказываются подобными и равнозначными друг другу.

Заметнее всего, как мы убедились, уподобляются и уравниваются представления о Церкви и государстве, но общий закон распространяется не только на них. В контексте общего взаимодействия внутритекстовых величин вырисовывается еще одна, подобная и равнозначная двум главным. Эта третья главная величина — идеальный проект будущей русской литературы.

Все взаимодействующие величины приобретают свою значимость в контексте эсхатологического понимания современности: и необходимость оцерковления общества, и потребность в новой государственности, произрастающей из духа Церкви, связываются с представлениями о наступлении конца света, о приходе дьявола в мир, о сотериологической миссии России и т. п. Тем самым идеальные проекты автора возвышаются до уровня сверхъестественного, а вместе с остальными возвышается и проект литературы будущего. Формируется мысль о том, что поэзия призвана сыграть роль одного из решающих факторов в борьбе с наступлением дьявольских сил: «Как во время младенчества народов служила она к тому, чтобы вызывать на битву народы, возбуждая в них браннолюбивый дух, так придется ей теперь вызывать на другую, высшую битву человека — на битву уже не за временную нашу свободу, права и привилегии наши, но за нашу душу...» (VIII, 408). Именно поэзия, «ударивши по всем струнам, какие ни есть в русском человеке, внесет в самые огрубелые души святыню того, чего никакие силы и орудия не могут утвердить в человеке; вызовет нам нашу Россию, — нашу русскую Россию...» (VIII, 409). Тезисы эти поддержаны «рифмовкой» двух фрагментов, характеризующих одно и то же свойство, которое автор «Выбранных мест...» находит сначала в русской поэзии (VIII, 406), а потом в русской душе (VIII, 417). Речь идет о способности к всезахватывающему очи-

стительному порыву, достаточно могущественному, чтобы обновить и спасти погибающий мир. Так эстетическая составляющая гоголевской утопии начинает восприниматься как необходимая ее часть. Образуется парадоксальная параллель знаменитой уваровской «триаде»: там — «православие, самодержавие и народность», здесь — православие, самодержавие и художественная словесность.

Можно заметить сходство функций третьего звена в триадах Уварова и Гоголя. В обоих случаях третье звено является главной частью тройственной идеологемы: оно несет в себе обоснование значений, приписываемых остальным звеньям. «Охранительные начала» самодержавной власти и православной веры были названы Уваровым «истинно русскими» и, следовательно, противопоставлены гибнущему Западу как проявления иной этнической цивилизации. В сущности, на такой же основе строилось в «Выбранных местах...» противопоставление западного мира, полностью подвластного дьяволу, и России, страны, еще способной к спасению. Речь шла, как уже сказано, о стабильных свойствах русского народного духа и, значит, тоже об этнической цивилизации, фундаментом которой послужит «наша славянская природа» (VIII, 417). И вместе с тем речь шла о выразившем «нашу природу» свойстве русской поэзии. Ведь это о поэзии говорилось, что она «вызовет нам нашу Россию, нашу русскую Россию» (то есть сделает возможным национальное самоопределение). А это последнее откроет возможность спасительного обновления нации и страны.

Если в главе о существе русской поэзии искусство слова уподобляется песне ангела (VIII, 409), то в главе о лиризме русских поэтов оно сближено с библейскими пророчествами (VIII, 251). Опять взаимодействуют два пересекающихся мотива, формируя свой общий имплицитный смысл. Ассоциации отсылают к текстам Священного Писания, где ангелы и пророки возвещают людям слово и волю Божии, являясь посредниками между небом и землей. Представление

это спроецировано на тему спасительной силы творчества, которому приписывается способность открывать «иную» истину и создавать «иную» жизнь. В конечном счете творчество рассматривается как теургия, как совместное действие человека и Бога.

Можно отметить еще один парадокс, уже не только гоголевский. Он становится очевидным, как только обнаруживается ближайший источник мессианских представлений Гоголя о будущей русской литературе. Источником оказывается немецкая романтическая эстетика. Она представляет собой сложную комбинацию идей, не всегда и не во всем между собой согласованных. Такое свойство делало романтизм пространством мотивного смыслообразования и естественным союзником любой парадоксальной мысли, утопической в том числе. Внутренняя свобода и подвижность романтической философии способствовали рождению грандиозных эстетических утопий. А утопии сулили разгадку мировых тайн и разрешение вечных противоречий.

Немецкие романтики, в сущности, создавали миф об искусстве. Русское сознание воспринимало его с увлечением, но сочувствие одним из составляющих мифа не исключало попыток переосмысления других его компонентов, а иногда переходило в резкое отталкивание от немецких концепций. В десятилетия, предшествующие появлению «Выбранных мест...», русской философской и религиозной мысли наиболее чужды три особенности немецкой романтической эстетики: ее ранний воинствующий субъективизм (не исчезнувший даже в ситуации кризиса иенской школы), безудержность декларируемого романтиками самоутверждения гения и, наконец, нередкое у тех же романтиков вознесение искусства над любыми социальными идеями и отношениями, над моралью и религией. Последняя особенность воспринималась как самая опасная, и поздний Гоголь, видимо, чувствовал эту опасность острее, чем многие другие. Он явно дорожил откровениями и теургическими возможностями, которые немецкие романтики усматривали в искусстве. Но столь же явно он не хотел ставить искусство выше государственности или выше законов рели-

гии и морали. Ему виделся другой выход — искусство должно вознестись не над внеэстетическими ценностями, а непременно вместе с ними. Эта идея вела к превращению художественной словесности в составную часть построения Небесного Града на земле.

Так искусство, еще сравнительно недавно возводившееся к стремлению «жить приятно» (Н. Карамзин), становилось теперь частью наиважнейшего дела — это было новостью, характерной для наступившей эпохи: во второй четверти XIX века литературное творчество было в России единственной ареной свободной активности и вместе с тем ареной начинавшейся конкурентной борьбы за власть. Гоголь был представителем поколения, которое уже всерьез пыталось противопоставить власть над умами «силовой» власти бюрократии. Перед русскими писателями открывалась возможность стать учителями, вождями, законодателями русского общества. Автор «Выбранных мест...» первым предъявил претензию на такую роль. И поэтому совсем не случайно эстетическая составляющая гоголевской утопии оказалась единственной ее частью, которая реально осуществилась, хотя и не так, как предполагал ее создатель: это не был успех собственной проповеди Гоголя-утописта, это был поворот, который совершился в русской литературе по его инициативе, но уже после его смерти.

Имеется в виду начавшийся после «Выбранных мест...» этап (или, вернее, целый ряд этапов) литературного процесса, отмеченный главенствующей ролью теургических задач. «Вся русская литература последовала за Гоголем»⁷, — явно преувеличивая, писал К. Мочульский. Преувеличение, впрочем, было не таким уж значительным. Влияние «Выбранных мест...» захватило не всю русскую литературу, однако оно определило одно из магистральных направлений ее развития.

На протяжении второй половины XIX и первой половины XX века литература часто тяготела, а иногда и прямо переходила к

⁷ Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 31.

публицистическим формам, то сливая их с формами собственно художественными (например, с романом), то снова отделяясь от них. Вслед за «Что делать?» Чернышевского можно назвать многочисленные выпуски «Дневника писателя», публикуемые Достоевским, далее — трактаты Л. Толстого, за которыми последовали сочинения Вл. Соловьева, «младших» символистов и футуристов. Затем наступил черед утопических проектов пролеткультовцев, рапповцев, лефтовцев и конструктивистов, после чего на несколько десятилетий в русской литературе утвердился соцреалистический канон.

Таков еще один парадокс, на сей раз вырастающий из глубины литературной эволюции. При всей громадности разделяющей их временной дистанции, протогенетическая связь между «Выбранными местами...» и соцреализмом просматривается довольно отчетливо. Бросаются в глаза черты сходства, свидетельствующие о внутреннем родстве двух типов утопического мышления. Сходны были социальные цели двух утопий: обе строили схему общественной формации, сочетающей экономическое изобилие с духовно-нравственным аскетизмом (в изображении соцреалистов строительство коммунизма напоминало представление о «праведном хозяйстве», характерное для утопических построений Гоголя 1840-х годов). Неоспоримо и сходство представлений о результате преобразования общества: соцреалисты, так же как и автор «Выбранных мест», искали и находили его в сотворении «нового человека». А в конечном счете социалистический реализм тоже предполагал полное обновление бытия, по глубине и масштабности своей эквивалентное мистическому преображению вселенной. Представление об этом преображении — при всей официальной атеистичности советской идеологии — формировалось в атмосфере религиозной аффектации (сначала богоборческой, потом все более близкой к традиционной религии). Это, в свою очередь, тоже отчасти напоминало гоголевскую утопию, которая в главном своем аспекте была программой новой религиозности. Напоминала утопию «Выбранных мест» и соцреалистическая модель взаимоотношений литературы,

массы и вождя, да и сами формулы, избранные для характеристики предназначения писателей, тоже явственно совпадали. Автор «Выбранных мест...» называл писателей «строителями нашими» (VIII, 405), то есть людьми, которые нас строят. «Инженерами человеческих душ» называли писателей Сталин и Горький. Словом, есть основания утверждать, что путь, ведущий русскую литературу к социалистическому реализму, начинается не в «Что делать?», как уместно было бы предположить, а в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Инициированный автором «Переписки» тип литературы, пройдя через несколько исторических трансформаций, занял на время главенствующее положение в культурной жизни России. А потом рухнул вместе с обанкротившейся тоталитарной системой. И произошло это вполне закономерно, потому что торжество соцреалистического канона несло в себе подмену цели, во имя которой создавалось теургическое искусство. Вполне закономерным оказалось и другое — то, что неизбежность подмен была заложена в самой теургической инициативе Гоголя.

Почему так получилось, помогает выяснить сравнение с другим исторически смежным типом утопизма, сформировавшимся в позднем творчестве Пушкина. Коль скоро речь идет о проникновении утопического мышления в русскую классику, то Пушкин по праву может быть назван ближайшим предшественником Гоголя. Тем существенней различия между «Капитанской дочкой» (где утопический элемент только начинает набирать силу) и «Выбранными местами...» (книгой всецело утопической). Существенно уже то, что пушкинская утопия облеклась в формы собственно художественные и постоянно напоминала читателю о своей художественной природе. Напоминала по-разному: то акцентируя архаическую условность повествовательной стилистики «семейственных записок Петра Андреевича Гринева», то сталкивая сказочно-поэтический идеал общественной гармонии с реальностью жестокой правды

жизни. Пушкинская утопия не устремлялась за пределы эстетического переживания и его способности к самоудовлетворению. Она удерживалась в границах искусства, оказываясь не столько действительной утопией, сколько образом утопии.

Автор «Переписки» высоко оценивает найденный Пушкиным способ объединения утопии и правды («Всё — не только самая правда, но еще как бы лучше ее» — VIII, 384). Но формулируя общие установки, на которые должна, по его мысли, ориентироваться современная русская литература, Гоголь от Пушкина отмежевывается (VIII, 407).

Расхождение путей оказывается принципиальным. Гоголь не случайно обращается к публицистике — форме, предназначенной для прорыва в практическую жизнь, стараясь подчинить ей используемые формы художественности. И гоголевская утопия действительно направлена на практическое преобразование жизни, с характерной для него предвзятостью. Такая утопия, сколь бы высоким ни был ее пафос, неизбежно приобретает утилитарный характер и вряд ли может соответствовать идеалам христианской религии, всегда в той или иной мере неотмирным⁸. Напротив, у автора «Капитанской дочки» эстетические переживания, в практическом плане совершенно бескорыстные, легко приобретают религиозные оттенки, замеченные впоследствии С. Франком, П. Струве, Вяч. Ивановым. Опять обнаруживается парадокс: дистанция, отделявшая эстетизм от христианской религиозности, оказывается в данном случае короче, чем дистанция между христианством и социальным утопизмом.

Тоталитарный режим использовал семантику и духовно-психологическую энергетику христианства для решения своих задач. Обожение человека было заменено человекобожеством, в результате процесс, начало которому положила гоголевская «Пере-

⁸ «Отречение от мира есть условие христианства... — писал протоиерей Александр Шмеман. — Отречение это не есть ни осуждение, ни отрицание мира. Но во Христе открылась людям слава будущего Царства и в свете ее "проходит образ мира сего"» (Шмеман А. Исторический путь православия. Нью-Йорк, 1954. С. 145).

писка», привел не к построению Небесного Града, а к девальвации ценностей высшего порядка и глубокому кризису духовной культуры в последней трети XX века.

Особая природа теургической литературы придала особый (и опять-таки парадоксальный) характер неудаче, постигшей гоголевскую инициативу. Принято считать, что Гоголь потерпел поражение, когда его современники в большинстве своем либо отвергли его рекомендации, либо отказали ему самому в праве на роль духовного вождя. Однако в судьбе Гоголя и его книги прижизненное поражение оказалось залогом посмертной победы: ошеломляюще новый по своим претензиям тип литературы со временем утвердился в сознании наиболее активной части русских писателей. Настоящая неудача состояла в том, что тенденция, ведущая к теургизации литературы, увела ее прочь от христианских ценностей. Опыт истории показал несостоятельность этого пути, так же как и большую убедительность пути другого.

Этот другой путь, вопреки оценкам автора «Переписки», вел через возвращение к Пушкину. Конкретнее — через возвращение к открытиям позднего Пушкина, утвердившего в русской литературе принцип равноправного взаимодействия идеологии и самоцельного артистизма. Секрет заключался именно в равноправии двух начал. И, разумеется, неотменимым условием равноправия вновь оказался парадокс. На сей раз это был парадокс совместимости самоцельного артистизма и характерного для Пушкина типа идеологии — как бы мы его ни определили: как «свободный консерватизм» (П. Вяземский), «христианский гуманизм» (Г. Федотов) или как «гуманизм эстетический» (С. Франк).

Такое равноправие возникло и было сохранено в «Капитанской дочке», но оно не было достигнуто в «Переписке». Потенциала свободы, заложенного в мотивном содержании публицистики Гоголя, для этого оказалось недостаточно.

И. В. Лукьянец
(Санкт-Петербург)

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА ГОГОЛЯ И РУССО КАК РЕЧЕВОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ, ИЛИ ДИАЛОГ ДВУХ ИСПОВЕДЕЙ

В том случае, когда речь идет о Гоголе и Руссо, слово *диалог* нуждается в обстоятельной аргументации и объяснении. Руссоизм в общеевропейском его воплощении представлял к первой половине XIX века столь широкую систему, что стал своего рода метатекстом с размытыми границами. Так, например, простое предпочтение художником естественности природы перед цивилизацией вряд ли свидетельствует о приверженности руссоизму, хотя само словосочетание «естественный человек», даже отделившись от текста Руссо, продолжает работать как элемент кода руссоизма. С другой стороны, облики руссоизма так многообразны, что узнать их подчас трудно вне устоявшегося ряда знаков, образующих его код. Творчество самого Руссо, очищенное от руссоистского мифа, подчас удивляет парадоксальностью несовпадения со сложившимся кодом руссоизма. Что касается Гоголя, конечно же, можно говорить, что он, как и многие русские писатели этой эпохи, если и не был под прямым влиянием Руссо, то попадал в поле руссоистского метатекста. Наше внимание привлекает не своеобразное, но стоящее в одном ряду с другими его инвариантами воплощение руссоизма в творчестве Гоголя, а схождение, которое бросается в глаза и трудно поддается теоретическому объяснению. Речь пойдет о близости писательского поведения Гоголя и Ж.-Ж. Руссо, о произведениях-поступках, книгах,

изменивших отношение к их создателям, да и их судьбу. Имеются в виду «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), «Авторская исповедь» (1847) Гоголя и автобиографическая трилогия Руссо: «Исповедь» (1771), «Диалоги» (1772–1776) и «Прогулки одинокого мечтателя» (1778). Сближение Руссо и Гоголя — не из самых редких¹. Можно вспомнить, что Гоголь расписался не только на стене Шильонского замка, но и на памятнике Руссо в Женеве. Не раз Руссо становился фигурой, удобной для сравнения, когда речь заходила о психическом состоянии Гоголя². Но в ряду французских авторов для Гоголя чаще находили другие сравнения. Например, как известно, Л. Н. Толстой назвал его в письме к Страхову от 16 октября 1887 года «русский Паскаль».

Первое основание, позволяющее сблизить избранные для сопоставления произведения Руссо и Гоголя, — это, конечно, их жанр.

¹ Руссо упоминается, например, в книге А. А. Елистратовой «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» (М., 1972). О том, что современники Гоголя сравнивали его с Руссо, говорит в своих воспоминаниях о Гоголе Л. И. Арнольди: «Через несколько дней после этого чтения я и брат мой К. О. Россет собрались поздно вечером у графа А. К. Толстого (*известный поэт*), который был тогда в Калуге. Разговор зашел о Гоголе; каждый из нас делал свои замечания о нем и его характере, о его странностях. Разбирали его как писателя, как человека, и многое казалось нам в нем необъяснимым и загадочным. Как, например, согласить его постоянное стремление к нравственному совершенству с его гордостью, которой мы все были не раз свидетелями? его удивительно тонкий, наблюдательный ум, видный во всех его сочинениях, и вместе с тем, в обыкновенной жизни, какую-то тупость и непонимание вещей самых простых и обыкновенных? Вспомнили мы также его странную манеру одеваться и его насмешки над теми, кто одевался смешно и без вкуса, его религиозность и смирение, и слишком уже подчас странную нетерпеливость и малое снисхождение к ближним; одним словом, нашли бездну противоречий, которые, казалось, трудно было и совместить в одном человеке. При этом брат мой сделал замечание, которое поразило тогда своею верностию и меня, и графа Толстого. Он нашел большое сходство между Гоголем и Жан-Жаком Руссо» (*Арнольди Л. И. Мое знакомство с Гоголем // Русский вестник. 1862. № 1. С. 72*).

² О родстве психотипов Гоголя и Руссо см.: *ЩигOLEV И. И. Психиатры о великих*. Брянск, 2003.

В буквальном, церковном, функциональном отношении сочинения Гоголя и книга Руссо соответствуют жанру исповеди лишь отчасти, прежде всего потому, что обращены ко всем. Обе эти книги, если воспользоваться аристотелевской терминологией, являются скорее *prato* (действие), чем *poïco* (делание). И в этом смысле, так же как в жанровом, учительном, риторическом и психологическом, у книг Гоголя и Руссо был общий претекст — «Исповедь» Блаженного Августина (397–398). Наверное, самым существенным для французского и русского продолжателей Августина был учительный смысл его книги. Этот учительный пафос «Выбранных мест...» и «Исповеди» почувствовали в свое время и русские, и французские читатели. Нелучайно в одном из первых критических откликов на книгу Гоголя Н. Ф. Павлов цитировал Писание: «Вы же не нарицайтесь учителя»³, а Аполлон Григорьев в статье 1847 года прямо говорит о Гоголе как об учителе и судье⁴. В свое время современники Руссо так же безошибочно угадали «учительство» Руссо в его книгах и высказали к нему столь же двойственное отношение. Так, Вольтер в злейшем памфлете на Руссо прямо вопрошал: с какой стати этот маленький швейцарец вздумал нас учить?⁵

В последнее время не раз обращали внимание на близость риторики Гоголя и Отцов Церкви⁶. Во французском литературоведении тема «Руссо и Августин» разработана давно и подробно⁷. Любопытно, что, говоря о Руссо и Августине, большинство ав-

³ Цит. по: *Золотусский И.* Гоголь. М., 2007. С. 360. См. также: *Гончаров С. А.* Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры. СПб, 1992.

⁴ *Григорьев А. А.* Гоголь и его последняя книга // Н. В. Гоголь: Pro et contra. Антология. СПб., 2009. Т. 1. С. 170, 180, 182.

⁵ *Ximenes [Voltaire].* Lettres sur la Nouvelle Héloïse ou Aloisia. Génève, 1761. P. 145.

⁶ См., например: *Воронаев В. А.* Гоголь. Опыт духовной биографии. М., 2008.

⁷ См., например: *Courcelle P.* Les Confessions de Saint-Augustin dans la tradition littéraire. Paris, 1963; *Hartley A.* The modern self in Rousseau's Confessions: A replay to St. Augustin. Notre-Dame, Indiana, 1981.

торов делали акцент на идее озарения, о котором Руссо, как и Августин, явно не случайно говорит в восьмой книге своей «Исповеди». «Озарение» и его обстоятельства, прогулка в Венсенн, привал по дороге, чтение газеты с объявлением о конкурсе, учрежденном Дижонской академией, имеет отношение не к «Исповеди», а к «Рассуждениям о науках и искусстве» (1750). Однако осознание происшедшего как великого события, как озарения, как писательской судьбы, чреватой гибелью, происходит у Руссо только в «Исповеди». В предисловии к «Выбранным местам...» и особенно в «Авторской исповеди» Гоголь также сосредоточено и подробно говорит об обстоятельствах происшедшего с ним переворота, о болезни, глубоких размышлениях, которые привели к «перелому». Он не употребляет слово «озарение»; перелом в его душе носит трудный, медленный и болезненный характер. Но осознание произошедшей перемены как озарения в письме к Жуковскому от 10 января 1848 года определенно маркируется словами «вдруг», «перелом», «внезапно» (XIV, 35–36).

Побуждение к созданию исповедального произведения у Гоголя и Руссо были различны в религиозном, но не в общественном отношении. Долгом, обязанностью, подчас мучительной, называют оба писателя свои произведения. Существенно также психологическое родство этого побуждения: кроме глубокой убежденности в необходимости писания-действия это и желание понять, кто же я. «Созерцать себя, а не других» — задача, которую Гоголь в «Авторской исповеди» формулирует как новую для него, для Руссо изначально доминирует. Обратим внимание, что отношение к *другому* принципиально различно у двух писателей, хотя представление об избранности у обоих явно соответствует традиции, идущей от Августина. «Я один» — так начинается «Исповедь» Руссо⁸. Последнее его произведение — «Прогулки одинокого мечтателя» — открывается спокойно и горько: «И вот я один на земле, без брата, без ближнего, без дру-

⁸ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 9.

га — без иного собеседника, кроме самого себя»⁹. Для Руссо слово «*один*» означает не только одиночество, изолированность, но и непохожесть на других. Гоголь же не раз будет говорить, что он такой же, как все¹⁰. Не только созерцать себя, но и публично заявить о себе чрезвычайно важно для обоих. Не случайно в замысле Руссо было публичное чтение своей «Исповеди», и лишь специальный указ лейтенанта парижской полиции Сартина помешал этим планам. Случайно ли и Гоголь говорит в пятом письме о пользе публичного чтения? Блуждание в лабиринтах Я, мистификации, неприязнь к своему облику, зафиксированному глазами других¹¹, в том числе к облику портретному, — очевидная данность отношений с самим собой у этих писателей. Можно было бы перечислить и другие значимые схождения в обстоятельствах создания книг Гоголя и Руссо. Среди них, в частности, и положение *приезжего* писателя, добившегося славы (речь идет не только об интеллектуально-духовном одиночестве, но и об одиночестве буквальном в чуждом пейзаже и климате); и завершающее творческий путь обоих писателей положение их «Исповедей», их отношение к писательству как к деянию, стремление этим деянием воплотить в жизнь нравственную реформу. Наконец, удивительно схожи реакции современников Руссо и Гоголя, вызвав-

⁹ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. Т. 3. С. 571.

¹⁰ Так, в «Авторской исповеди» Гоголь пишет о своей книге: «В ней находится то же, что во всяком человеке; прежде всего желанье добра...» (VIII, 433). Однако сознание своей исключительности могло воплощаться у Гоголя, например, в такой фразе: «Часто я думаю о себе, зачем Бог, создав сердце, может, единственное, по крайней мере редкое в мире, чистую, пламенеющую жаркою любовью ко всему высокому и прекрасному душу, зачем он дал всему этому такую грубую оболочку, зачем он одел всё это в такую страшную смесь противоречий, упрямства, дерзкой самонадеянности и самого униженного смирения» (X, 151–152; письмо к М. И. Гоголь от 13 августа (н. с.) 1829 г.).

¹¹ Об этом, в частности, говорилось в докладе Ж. Нива, прочитанном на конференции, посвященной 100-летию со дня смерти А. Н. Веселовского (2006 г.).

шие серьезное изменение в отношении к этим художникам. Конечно, нельзя не видеть, что ситуативное сходство положения Руссо и Гоголя в интеллектуальном контексте их эпох и культур не настолько значительно, чтобы служить исчерпывающим объяснением интонационной общности художественных языков. Так, внутренняя оппозиция Руссо энциклопедистам имела во многом религиозное, как и у Гоголя, наполнение, недаром его называли защитником Бога в лагере просветителей. Однако религиозные взгляды Руссо настолько сложны, что вряд ли плодотворным был бы поиск причин близости художественных языков мыслителя, искавшего Бога где угодно, но только не в Церкви, и автора «Размышлений о Божественной литургии» в поле их религиозной философии. Определяли ли в какой-то степени сходные обстоятельства жизни, схожесть психических типов типологическое художественное родство исповедальной прозы Руссо и Гоголя, и каков может быть сам механизм этой типологии? Была ли совокупность близких обстоятельств внешней и внутренней жизни обоих художников провокационной в процессе создания нового художественного языка? Может быть, напротив, парность этих обстоятельств проявилась, стала бросаться в глаза в силу очевидной интонационной близости «Выбранных мест...», «Авторской исповеди» и исповедальной прозы Руссо. Ведь очевидно, что различия между ними, как это всегда и бывает, были сильнее, чем сходство, выявить которое можно, лишь отбросив множество оттенков, составляющих саму жизнь.

В поисках ответа на эти вопросы обратимся к концепции «речевого высказывания» М. М. Бахтина. Как известно, речевое высказывание Бахтин понимает очень широко. «Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать»¹². «Роман в его целом является высказыванием, как и реплика бы-

¹² Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 161.

тового диалога или частное письмо»¹³. Высказывание для Бахтина — это прежде всего единица речевого общения, он не может согласиться с теми, кто сводит функцию языка к выражению индивидуального мира говорящего. Особенно определена полемика Бахтина с теорией де Соссюра, который разделяет в речевом высказывании говорящего и слушающего. Подобное понимание реального целого речевого общения Бахтин называет научной фикцией: «...слушающий, воспринимая и понимая значение речи, одновременно занимает по отношению к ней активную ответную позицию. <...> Всякое понимание чреват ответом»¹⁴. Этот ответ может быть молчаливым, отсроченным. Жанры сложного культурного общения в большинстве случаев рассчитаны именно на такое активно-ответное понимание замедленного действия. Более того, в позиции говорящего этот потенциальный ответ уже учитывается и иногда приводит к риторическому его разыгрыванию. В самых разных видах речевого высказывания в творчестве Руссо — в романе, трактате и, особенно, в автобиографической прозе — отчетливо осознаваемое и словесно оформленное ожидание понимания присутствует всегда. Часто это приводит к прямому риторическому разыгрыванию ответа, когда автор высказывания сам выбирает один из множества потенциальных ответов. Это собеседник автора в предисловии к «Юлии, или Новой Элоизе», редактор с его подстраничными замечаниями в этом же романе, некий средний француз в «Диалогах, или Руссо — судья Жан-Жака»¹⁵. Руссо вкладывает в их уста реплики, провоцирующие дальнейшее общение. Разыгранность симитированного автором диалога позволяет создать вторичное высказывание, то есть ответ на придуманную ре-

¹³ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 161.

¹⁴ Там же. С. 169.

¹⁵ Заметим, кстати, что и Гоголь в «Авторской исповеди» говорит о «среднем голосе, который получается <...> когда сложишь все голоса и сообразишь крайности обеих сторон». Однако тут же признается: «...я не услышал <...> среднего голоса» (VIII, 432–433).

плику слушателя. Это парадоксально упрощает высказывание, так как сужает поле возможных ответов. Непроявленные же понимания, а точнее, их возможности остаются вне текста. О природе этого явления Руссо говорил в предисловии к своим «Диалогам». Для того, чтобы быть справедливым, он попробует найти самые благоприятные для своих противников мотивы, побуждающие их подвергать его мучительным гонениям. «Несмотря на это, признаюсь, я часто краснел от тех мыслей, которыми я вынужден был их наделять. Если бы я нашел лучшие, я от всей души и со всем усердием использовал бы их»¹⁶. Попытка говорить от лица своих гонителей провалилась, — признается Руссо, — ведь те слова, которыми он их наделяет, это он сам, они — лишь один из возможных вариантов ответа. Второй тип ответа — отсутствующий, лишь предполагаемый. Такой ответ открывал иной, множественный путь диалога и был в высокой степени свойственен и Руссо, и Гоголю. Не случайно именно предисловия, то есть прямое обращение к читателю, особенно насыщены и у Руссо и у Гоголя такими молчаливыми ответами. Знаменитые слова, открывающие «Исповедь» Руссо, — «Предпринимаю дело беспремерное» — лишь на первый взгляд кажутся интонационно нейтральными, но и они заряжены диалогично, так как обращены к опыту собеседника. А действительно ли беспремерное? Не услышанный, но предполагаемый на резкое, провокационное утверждение ответ подспудно готовит вспышку. «Я обнажил всю свою душу и показал ее такую, какою ты видел ее сам, всемогущий. Собери вокруг меня неисчислимую толпу подобных мне: пусть они слушают мою исповедь <...>. Пусть каждый из них у подножия твоего престола в свою очередь с такой же искренностью раскроет сердце свое, и пусть потом хоть один из них, если *осмелится*, скажет тебе: “Я был лучше этого человека”»¹⁷. В Предисловии к «Выбранным местам из переписки с друзьями»

¹⁶ Rousseau J.-J. Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques. Paris, 1999. P. 59.

¹⁷ Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. Т. 3. С. 10. Курсив мой. — Л. И.

Гоголя подобная агрессивность проявится со всей определенностью лишь один раз: «Как говеющий перед исповедью, которую готовится отдать Богу, просит прощенья у своего брата, так я прошу у него прощенья, и как никто в такую минуту *не посмеет* не простить своего брата, так и он не должен посметь не простить меня» (VIII, 217; курсив мой. — *И. Л.*). Гоголю, как и Руссо, необходим человек-слушатель даже тогда, когда Исповедь приносится к престолу Божьему. Заметим, что в «Авторской исповеди», как во вторичном высказывании, слышится куда больше прямых упреков и оценок («...но назвать всё, что излилось из души и сердца моего, ложью — это жестоко» — VIII, 437). Такое построение диалога соответствует психологическому (а скорее, даже допсихологическому) ритму скандала: провокация, скандал, разрядка и успокоение. Автобиографическая трилогия Руссо уже в самой последовательности своих частей следует этой логике скандала. Речевую интенцию «Исповеди», «Диалогов» и «Прогулок одинокого мечтателя» можно было бы описать так: «Исповедь» — посмотрите, какой я. «Диалоги» — посмотрите, какие вы. «Прогулки» — посмотрите, как вы мне, наконец, безразличны. Сама незавершенность речевого высказывания, о которой как о важной побудительной силе продолжения говорит М. М. Бахтин, диктует такую композицию. «Авторская исповедь», последовавшая за «Выбранными местами...», написанное и разорванное письмо к Белинскому следуют друг за другом, по-видимому, по закону непоставленной точки. Интерес вызывает сложное интонационное сходство речевого обращения к собеседнику и сам характер этой сложности. Недоверие, надежда, мольба и отчаяние сменяют друг друга в ожидании ответа, а иногда и сосуществуют. Так безнадежно просит Гоголь своего читателя в финале предисловия к «Выбранным местам...» помолиться за него. Проницательный Аполлон Григорьев пишет об этом: «И здесь, точно так же, как и во всей книге, видно, что Гоголь вовсе не дорожит самой книгою, но дорожит по всему праву моментом своей духовной жизни <...>. Он дорожит этим развитием, потому что ведет его

до крайних граней, но на этих даже крайних гранях скептицизм его не оставляет, для доказательства чего указываем на место о бес- сильной молитве, оканчивающее это предисловие»¹⁸.

Отношения с адресатом мучительны почти в равной степени у Гоголя и у Руссо. Слова «мучение» и «страдание» особенно важны для речевой интонации обоих. Отметим, что и для Августина слово «мучение» — одно из ключевых. Мучение и рассказ о страдании со- провождают просьбу о милосердии или сострадании, главной силе человеческой души по Руссо. Метафорический «показ» душевного мучения как физического находим мы в тексте и Гоголя, и Руссо. «Над живым телом ещё живущего человека производилась та страшная анатомия, от которой бросает в холодный пот даже и того, кто ода- рен крепким сложеньем» (VIII, 432), — так пишет Гоголь о приеме его книги в «Авторской исповеди». Взывая к чувству справедливо- сти и сострадания читателя, Руссо так говорит в «Диалогах» о своих преследователях: «Вообразите себе людей, которые начинают с того, что надевают каждый хорошо прилаженную маску, вооружаются оружием до зубов, а затем настигают своего врага, хватают его сза- ди, раздевают его, связывают его тело, руки, кисти, ноги, голову так, чтобы он не мог двигаться, вставляют кляп в рот, выкалывают ему глаза, бросают его на землю и проводят свою благородную жизнь, занимаясь тем, что тихо убивают его, опасаясь, как бы он, умерев от ран, не перестал слишком рано их чувствовать»¹⁹. Горестный плач слышится в этом соединении муки и надежды, проклятия и мольбы. «Если бы я осмелился молить о чем-либо тех, в чьи руки попадет мое сочинение, это была бы мольба прочесть его до конца <...>, но буду- чи слишком уверенным в том, что в этой просьбе мне будет отказа- но, я умолкаю»²⁰, — эти слова Руссо из «Предисловия» к «Диалогам» кажутся эпиграфом и к исповедальной прозе Гоголя.

¹⁸ Григорьев А. А. Гоголь и его последняя книга. С. 182.

¹⁹ Rousseau J.-J. Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques. P. 165.

²⁰ Ibid. P. 56.

Как явствует из уже приведенных выше слов Гоголя и Руссо из предисловий к «Исповеди» и «Выбранным местам из переписки с друзьями», человеческое понимание нужно им даже тогда, когда исповедь они приносят к Божьему престолу. Обратим внимание на, казалось бы, маленькую деталь: Руссо хочет, чтобы люди выслушали его у самого престола Всевышнего, а Гоголь просит их простить его перед тем, как он обратится к Богу. Разница огромна. Чувство абсолютного сиротства, заставлявшее Руссо искать утраченную матушку повсюду, лишь смягчается уверенностью, что за его страдания его ждет утешение Предвечного. Гоголь же, в черновиках которого к «Запискам сумасшедшего» было написано: «Матушка моя, за что они мучат меня! <...> Ты видишь, как жестоко поступают со мною за любовь. Ты видишь ли, как обижают меня» (III, 571), по всей очевидности, должен был быть защищен от людского суда. Однако и в том, и другом случае перед нами оказываются высказывания, побужденные жаждой понимания и осознанием его невозможности, вступающие в восприятии читателя в сложный нелинейный резонанс.

Ю. В. Балакшина

(Санкт-Петербург)

«АВТОРСКАЯ ИСПОВЕДЬ» Н. В. ГОГОЛЯ: ПАРАДОКСЫ ЖАНРА

Вопрос о жанровой своеобразии «Авторской исповеди» связывается исследователями с тем противоречием, которое возникает между жанровым определением «исповедь», данным друзьями Гоголя безымянному тексту, найденному в бумагах писателя после его смерти, и названием «повесть», появляющимся как в самом тексте исследуемого документа, так и в письмах Гоголя 1847 года друзьям¹. Нам представляется, что прояснить жанровую природу последнего законченного произведения Гоголя может его сопоставление с текстами двух типов, в которых свойство «художественности — нехудожественности» выражено более определенно: письмами писателя конца 1840-х годов, с одной стороны, и вторым томом поэмы «Мертвые души» — с другой.

В письме к племяннику Гоголя Н. П. Трушковскому Константин Аксаков сообщает ответы своего отца на ряд вопросов, касающихся издания сочинений Гоголя, найденных после его смерти. Среди множества обсуждаемых тем (название тома в целом, возможная цена на него, наличие виньетки при 2-м томе «Мертвых душ», содер-

¹ См.: *Михед П. В.* Место «Авторской исповеди» в творческой судьбе Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., 1994. С. 154–158.

жание предисловия и т. д.) под пятым пунктом значит: «Название Авторская Исповедь, — оставить. Нужно сделать примечание, что эта рукопись найдена без названия; но в одном из писем Гоголя к о. М. (отцу Матфею Константиновскому. — Ю. Б.), которое содержит в себе мысли, заключающиеся в этой рукописи, Гоголь сам называет эти мысли: *исповедью в писательстве*»². Воспользуемся филологическим ходом, подсказанным семейством Аксаковых, и сопоставим стиль писем Гоголя к о. Матфею со стилистическими особенностями «Авторской исповеди».

Особую близость к «Авторской исповеди» обнаруживает написанное практически одновременно с ней письмо Гоголя к о. Матфею от 9 мая 1847 года. В письме к П. А. Плетневу от 29 мая (10 июня) того же года Гоголь сообщал, что готовит «книжечку», в которой хочет «сколько возможно яснее изобразить повесть» своего «писательства» и привлечь внимание к «Переписке» в исправленном и пополненном издании (XIII, 320). Между майским письмом к о. Матфею и «исповедью» можно обнаружить переклички не только на уровне идей, но и в структуре предложений, в типологии используемых образов. Например, и там и там звучит тема драматической судьбы «Выбранных мест...», появляются попытки разъяснить возникшие недоразумения, оправдаться, в том числе и ссылками на свое «позднее воспитание»; «Выбранные места» сравниваются с «зеркалом», с чтением по складам (VIII, 466; XIII, 303); автор примеряет к себе роли одновременно «учителя» и «ученика». Темы, мотивы, образы «Авторской исповеди» продолжают звучать в письмах к о. Матфею и после того, как писатель отказывается от замысла издать «некоторые необходимые объяснения» (XIII, 304) на свою книгу (например, в письмах от 24 сентября 1847 г., от 12 января 1848 г., 21 апреля 1848 г.). Образы писем, попадая в пространство «Авторской исповеди», трансформируются, в первую очередь, под влиянием авторско-

² Рукописный отдел Ин-та лит-ры АН Украины им. Т. Шевченко. Ф. 17. Ед.хр. 128.

психологических причин: то, что возможно сказать человеку один на один, невозможно объявить публично. Поэтому сравнение «Выбранных мест» с оплеухой, присутствующее в письмах Гоголя к В. А. Жуковскому (от 6 марта 1847 г.) и о. Матфею (от 9 мая 1847 г.), в «Авторской исповеди» заменяется на сравнение со «страшной школой», от которой «или точно свихнешь с ума, или поумнеешь больше, чем когда-либо» (VIII, 464). Тема стыда воплощается в «Авторской исповеди» так же, как и в письмах, через образ «краски в лице» (VIII, 464), но исчезает закрытие лица рукою — «характерный в поэтике Гоголя жест сокрушения и прозрения»³. Книга «Выбранных мест...» сравнивается с «зеркалом», но в письме Гоголь видит в этом зеркале свое «неряшество» (XIII, 302), а в «Авторской исповеди» это зеркало, в которое он бы «мог глядеться и видеть получше себя» (VIII, 464).

Очевидно, что в случае с «Авторской исповедью» имела место та же взаимопроницаемость жанров, что и в случае с «Выбранными местами из переписки с друзьями», о рождении которых Гоголь сообщал: «Обрадовавшись тому, что расписался кое-как в письмах к моим знакомым и друзьям, я захотел тотчас же из этого сделать употребление, и едва только оправился от тяжкой болезни моей, как составил из них книгу, постаравшись дать ей кое-какой порядок и последовательность» (VIII, 454). При этом в целом ряде мест переработка эпистолярного материала была вызвана не только психологическими, но и собственно художественными задачами.

Сравним две тождественные по мысли и синтаксической структуре фразы из письма Гоголя от 9 мая 1847 года и «Авторской исповеди».

Первое, что бросается в глаза, — значительное удлинение предложения в «Авторской исповеди», обогащение его дополнительными придаточными и однородными членами при сохранении общей структурной схемы сложноподчиненного предложения с придаточным условия «когда — тогда». Словесная волна как бы захватывает мысль, подчиняя ее своей логике, требуя длительности, звучащей

³ Манн Ю. В. Гоголь: Завершение пути: 1845–1852. М., 2009. С. 71.

протяженности, принципиальной незавершенности: «не думал искать» — «не вздумал прежде отыскивать».

<i>Письмо Гоголя к о. Матфею</i>	<i>«Авторская исповедь»</i>
<p>Но когда раздадутся со всех сторон крики по поводу какого-нибудь публичного нашего действия и разберут по нитке всякую речь нашу и всякое слово, и когда, руководимые и личными нерасположеньями, и недоразумениями, станут открывать в нас даже и то, чего нет, тогда и сам станешь искать в себе того, чего прежде и не думал бы искать (XIII, 302).</p>	<p>Но, когда выставишься перед лицо незнакомых людей, перед лицо всего света, и разберут по нитке всякое твое действие, всякой поступок, и люди всех возможных убеждений, предубеждений, образов мыслей взглянут на тебя каждый по-своему, и посыплются со всех сторон упреки впад и не впад, ударят и с умыслом и невзначай по всем чувствительным струнам твоим, — тут поневоле взглянешь на себя с таких сторон, с каких бы никогда на себя не взглянул; станешь в себе отыскивать тех недостатков, которых никогда бы не вздумал прежде отыскивать (VIII, 464).</p>

Так же, как и в «Мертвых душах», придаточные дают возможность на мгновение выглянуть на белый свет большому количеству «людей всех возможных убеждений, предубеждений, образов мыслей». Акустическое восприятие ситуации в письме сменяется на зрительное в «Авторской исповеди»: «раздадутся крики» — «выставишься перед лицо». Частный случай — «по поводу какого-либо публичного нашего действия» — обретает вселенские масштабы: «всякое действие, всякий поступок», «перед лицом всего света», «люди всех возможных убеждений». Исподволь формируется образ поэта, выставленного к позорному столбу (или пророка, распятого на кресте), разоблаченного и обнаженного внешне и внутренне («разберут по нитке», а затем «ударят по всем чувствительным струнам»). Характерно, что предметом публичной критики в письме оказываются «речь» и «слово», а в «Авторской исповеди» — «действие» и «поступок». Эта замена, напрямую связанная с приписываемым Пушкину

утверждением из «Выбранных мест», что «слова поэта суть уже его дела» (VIII, 229), делает ситуацию еще более универсальной, касающейся не лично Гоголя, а вообще судьбы поэта в мире.

Стоит, однако, отметить, что образ поэта у позорного столба, как и целый ряд других образов, в «Авторской исповеди» только намечен, не развернут в картину, неизбежно запечатлевающуюся в сознании читателя, а словесная волна то набирает ритм и силу, то уступает место четким логическим конструкциям, маркированным словами типа: «итак», «наконец», «первое, второе, третье мнение» и т. д.

Минимальный временной промежуток отделяет работу над «Авторской исповедью» от создания частично сохранившейся от сожжения редакции второго тома «Мертвых душ» (1848 — начало 1849 г.)⁴. Темы службы, поприща, ученичества, человеческой души, природы русского человека, Церкви пронизывают оба текста, с той, однако, разницей, что во втором томе «Мертвых душ» они как бы ищут образного воплощения. Уже отмечался, например, символизм пейзажа первой главы⁵, в центре которого оказывается «старинная церковь», возносящая свои «играющие верхушки» «над всем этим собранием деревьев и крыш» (VII, 8). Можно сказать, что этот пейзаж служит образным воплощением тезиса «Выбранных мест...» или «Авторской исповеди» о том, что «верховная инстанция всего есть церковь и разрешение вопросов жизни в ней» (VIII, 466). Слово «бестолковщина», которое в «Авторской исповеди» звучит как обобщающая метафора состояния российской жизни, увиденной внешним

⁴ О датировке автографов сохранившихся глав второго тома «Мертвых душ» см.: *Виноградов И. А.* «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»: Проблемы интерпретации и текстологии второго тома поэмы // *Гоголевский вестник*. М., 2007. С. 136–158.

⁵ См., например: «Бесконечная Русь сжимается здесь в “горный уголок”, раскинувшийся однако на тысячу с лишком верст <...>. Архетип этого “уголка” — рай, а ближайший аналог — русские “святые места”, вроде тех, что в изобилии описывал в те годы Муравьев» (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 465). См. также: *Гончаров С. А.* Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992. С. 114–116.

взором («Знакомства и в городах и деревнях тоже довольно трудны для разъезжающего не по казенной надобности, могут принять за какого-нибудь шпиона, и приобретешь разве только сюжет для комедии, которой имя бестолковщина», — VIII, 452), во втором томе «Мертвых душ» заключает целостную картину, описывающую хозяйственную деятельность полковника Кошкарёва: «“У нас бестолковщина”, — сказал наконец Чичикову комиссионер» (VII, 64).

Эти и подобные им примеры позволили С. А. Гончарову сделать вывод, что эпизоды второго тома поэмы «превращаются в назидательные “примеры” как для персонажей, так и для читателя, иллюстрируя различные положения учительной литературы»⁶, а жанровая структура тома «приобретает черты развернутой проповеди»⁷. Нам, однако, представляется, что структура гоголевского образа выходит за пределы дидактической иллюстративности.

Обратимся к образному воплощению во втором томе «Мертвых душ» темы учительства. В «Авторской исповеди» Гоголь относит слово «учитель» ко Христу — Тому учителю, у «Которого мы все учимся» (VIII, 465), к «учителям церкви» (VIII, 466) и к самому себе, если речь идет о процессе самовоспитания или обвинениях в адрес «Выбранных мест...»: «Я не представлял себе общества школой, наполненной моими учениками, а себя его учителем. Я не всходил с моей книгой на кафедру, требуя, чтобы все по ней учились» (VIII, 465). Воплощением («назидательным примером») темы учительства во втором томе «Мертвых душ» становится Александр Петрович — директор училища, в котором начинал свое образование Андрей Иванович Тентетников.

Уже работа Гоголя над первой фразой, открывающей характеристику Александра Петровича и его воспитательной «методы», убеждает нас, что писатель ищет новых путей построения художественного образа. Гоголь несколько раз меняет определения, призванные

⁶ Гончаров С. А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры. С. 124.

⁷ Там же. С. 113.

раскрыть, каким человеком был начальник учебного заведения: 1. «необыкновенный» (VII, 285); 2. «несмотря на всякие странности и причуды далеко не глупый» (VII, 285); 3. «необыкновенный» (VII, 11). И далее: 1. «Чудный наставник» (VII, 285); 2. «Единственный» (VII, 285); 3. «Идол юношей, диво воспитателей» (VII, 11). Выбор Гоголя колеблется между двумя, в конечном итоге отринутыми, полюсами: аллюзиями к Христу как Единственному наставнику всех христиан (эпитет «чудный» является одним из пяти имен будущего Спасителя, например, в пророчестве Исайи⁸) и образом странного, отчасти юродивого, но вполне земного учителя. Возвращение писателя к эпитету «необыкновенный» свидетельствует о его стремлении к трудно воплотимому в слове синтезу этих полюсов в едином образе⁹. Аналогичный процесс можно наблюдать и в поисках Гоголем определений того особого «высшего ума», которого Александр Петрович требует от учеников последнего класса. На ранних стадиях работы над текстом этот «высший ум» позволял его обладателю «сохранить посреди каких бы то ни было огорчений высокий покой, в котором вечно должен пребывать человек» (VII, 286). «Высокий покой», соединенный с качеством вечности, призван вызывать ассоциации с божественным покоем 2-й главы книги Бытия (Быт. 2:2–3), заложенным в основании миропорядка. В другом варианте Гоголь не использует от столь высоких и очевидных отсылок к библейским текстам и указывает, что обладающий этим «высшим умом» человек «побеждает свои страсти» (VII, 286). Упоминание страстей перево-

⁸ «Ибо младенец родился нам — Сын дан нам; владычество на раменах Его, и нарекут имя Ему: Чудный, Советник, Бог крепкий, Отец вечности, Князь мира» (Ис. 8 : 6). В Славянской Библии: «Ибо Младенец родися нам, Сын, и дан нам; владычество Его на раменах Его, и нарекут имя Ему: Великого Совета Ангел, Чудный, Советник, Бог крепкий, Властелин, Князь мира, Отец будущего века; ибо приведу мир князьям, мир и здравие Его».

⁹ О попытках «синтеза литературной речи с языком церковной публицистики» в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и «Авторской исповеди» см.: *Виноградов В. В. Язык Гоголя // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя: Избранные труды. М., 1990. С. 322–330.*

дит тему учительства в аскетическо-монашеский контекст, который также не удовлетворяет писателя. В последней дошедшей до нас версии текста Александр Петрович требует от воспитанников «того высшего ума, который умеет не посмеяться, но вынести всякую насмешку, спустить дураку и не раздражиться, и не выйти из себя, не мстить ни в каком <случае> и пребывать в гордом покое невозмутченной души» (VII, 12–13). «Покой» как искомое, идеальное состояние человеческой природы возвращается в текст, но становится не «высоким», а «гордым». Определение «гордый», с точки зрения христианской этики, закрепившееся и в народном словоупотреблении, имеет несомненно отрицательные коннотации. Однако в дворянской культуре первой половины XIX века гордость вполне могла быть «благородной» и понималась как синоним «человеческого достоинства». Последнее особенно важно потому, что упоминание о «гордом покое» появляется в конце своеобразного негативного «дуэльного кодекса» Гоголя: насмешка, оскорбление требуют не «восстановления чести, снятия с обиженного позорного пятна»¹⁰ посредством поединка, а хранения «покоя невозмутченной души», что не унижает, а наоборот, восстанавливает человеческое достоинство. Гоголь как бы апеллирует к языковому и этическому опыту своих современников¹¹ и пытается сопрячь его с теми высокими смыслами, которые открылись ему в христианстве.

То же самое можно сказать и о «честолюбии», которое является неотъемлемой частью воспитательной методы Александра Петровича. Именно это качество заставило некоторых исследователей усомниться в положительной природе образа «необыкновенно-

¹⁰ Лотман Ю. М. Дуэль // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства: (XVII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 164.

¹¹ Еще один пример подобного рода диалога Гоголя с ключевыми понятиями предшествующей эпохи связан с выражением «наука жизни». См. подробнее: Анненкова Е. И. «Наука жизни» в художественном сознании Гоголя и литераторов пушкинского круга // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения: Сб. докладов. М., 2005. С. 78–90.

го наставника»¹². Однако сам Гоголь в письме к А. О. Смирновой от 24 декабря 1844 года отнес честолюбие к числу орудий, «которые огадил человек и поворотил в дурное» (XII, 415), но которые все же обладают способностью привести человека ко Христу.

Итак, мы можем констатировать стремление Гоголя во втором томе «Мертвых душ» к сопряжению в пределах единого художественного образа различных смысловых интенций. Александр Петрович — это и «Необыкновенный Учитель», обладающий властью любви, причастный «высокому» неотмирному покою, знающий все, «точно как бы перебыл он сам во всех званиях и должностях»; и учитель-наставник аскетической монашеской (или масонской) традиции (он видит малейшее движение помышлений своих учеников, учит их распознавать и преодолевать искушения, воспитывает в них аскетические добродетели), и вполне конкретный Иван Семенович Орлай, директор нежинского лицея, в котором получал образование Гоголь¹³. Отчество «чудного наставника» напоминает о первоверховном апостоле Петре — Кифе — камне, на котором основана Церковь, а имя Александр («мужественный защитник») отсылает к греко-римскому миру и комплексу гражданских добродетелей (он воспитывает из человека «твердого мужа», «гражданина земли своей» — VII, 13). При этом дар Александра Петровича «слышать природу русского человека» в «Авторской исповеди» предстает как свойство таланта самого Гоголя, так же как и особый «высший ум», которым обладал он сам и без которого невозможно понять его кни-

¹² Так, например, И. А. Виноградов пишет, что «если программа Александра Петровича ограничивается лишь возбуждением юношеского честолюбия, то в статье “Христианин идет вперед” Гоголь говорит уже о принципиально ином стремлении» (*Виноградов И. А.* «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» С. 160); Е. И. Анненкова отмечает, что «наука “чудного воспитателя” с христианскими ценностями жизни имеет не так много общего» (*Анненкова Е. И.* «Наука жизни» в художественном сознании Гоголя и литераторов пушкинского круга. С. 82).

¹³ Подробнее см.: *Виноградов И. А.* «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» С. 163 и след.

гу «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Для того, чтобы сколько-нибудь почувствовать эту книгу, нужно иметь или очень просту<ю> и добрую душу, или быть слишком многосторонним человеком, <который> при уме, обнимающем со всех сторон, заключал бы высокий поэтический талант и душу, умеющую любить полною и глубокою любовью» (VIII, 467).

Как отметила Е. И. Анненкова, анализируя образ Александра Петровича, «создается впечатление, что в гоголевском тексте смешиваются, не выстраиваясь в систему, разнородные понятия»¹⁴, добавим — смысловые и контекстные линии. Оставим в стороне вопрос о возможности или невозможности рождения целостного образа на пересечении столь разнородных тенденций, несомненно одно: и в «Авторской исповеди», и во втором томе «Мертвых душ» происходит поиск новой образности, предполагающей, с одной стороны, предельную смысловую концентрацию и универсальность, а с другой — своего рода «бесплотность», «бестелесность». При этом если в «Авторской исповеди», более связанной с нехудожественными жанрами, имеет место как бы недоволощенность образа, то во втором томе «Мертвых душ» — его развоплощенность по сравнению, например, с более традиционными для поэтики раннего Гоголя образами Петуха или Кошкарева. Бестелесность гоголевских образов вступает в противоречие с творческой установкой, сформулированной писателем в «Авторской исповеди»: «Заговори только с обществом, наме-сто самых жарких рассуждений, этими живыми образами, которые, как полные хозяева, входят в души людей, и двери сердец растворяются сами навстречу к принятию их, если только почувствуют, хоть каплю почувствуют, что они взяты из нашей природы, из того же тела» (VIII, 456).

Отказ Гоголя от этих «живых образов» связан, как нам представляется, с целым комплексом причин, отнюдь не сводимых к

¹⁴ Анненкова Е. И. «Наука жизни» в художественном сознании Гоголя и литераторов пушкинского круга. С. 83.

идее измены Гоголя природе своего таланта. Здесь надо отметить и недоверие к «плоти» в православной аскетической традиции, которую в эти годы Гоголь усиленно изучает, и переживание ущербности собственной телесности в прямом (из-за болезни), и в метафорическом смысле. Не случайно Гоголь начинает и заканчивает «Авторскую исповедь» образом тела, над которым произведена страшная анатомическая операция. Этим «телом» оказывается он сам, его душа и книга «Выбранные места...», а анатомической операцией — «подозрительный и недоверчивый разбор» критиками и друзьями каждого слова в его книге. Причем если в первом абзаце «Авторской исповеди» акцент сделан на «живом теле еще живущего человека» (VIII, 432), то в конце текста это живое страдающее тело превращается в «мертвый труп» (VIII, 466). С другой стороны, причина отказа Гоголя от живых, впечатляющих и впечатывающихся в сознание образов, возможно, связана с позицией сознательного творческого умаления, своеобразного кеносиса. Гоголь сознает силу своих образов, которые преследуют «повсюду так, что нельзя и оторваться» (VIII, 456), которые «как гвоздь» застревают в голове читателей, и переживает за духовное качество этих образов, могущих ввести в соблазн, распространить ложные мысли: «...если и из этих писем, — говорит он о «Выбранных местах...», — остаются в голове, как живые картины, целиком фразы и страницы, — что же было, если бы я выступил <с> живыми образами повествовательного сочинения наместо этих писем?» (VIII, 457–458). Но и более того: говоря о вещах, требующих от человека предельной внутренней свободы (выборе Христа как пути жизни), Гоголь стремится уйти от того, что даже невольно человека этой свободы лишает, — от образов, которые «преследуют», застревают как гвоздь, оставляют в голове «живые картины». В конечном итоге Гоголь, возможно, чувствует, что образ объективирует вечно обновляющуюся реальность бытия Бога и человеческого духа и ищет иного способа существования слова — слова не живописующего, а идущего к предельным глубинам духа и смысла.

Нам представляется, что вопрос о жанровой природе «Авторской исповеди» позволяет обратиться к введенному С. С. Аверинцевым различению между «античной литературой» и «ближневосточной словесностью». Разница в словоупотреблении (литература и словесность) призвана подчеркнуть «не оценку уровня, а характеристику сущности», тот факт, что словесное «творчество» имеет в этих континуумах принципиально различные цели и природу. В библейском мире словесная деятельность не была выделена в самостоятельную сферу, но служила духовной реальности — рождалась из отношений, связывающих Бога, человека и сотворенный мир. Библейская словесность не знала ни «художественного» слова, ни пластически оформленного образа-характера, но знала яркие личные образы другого типа¹⁵. Применив это терминологическое разделение к творчеству Гоголя, попробуем увидеть в его позднем творчестве, в том числе в «Авторской исповеди», именно «словесность», выводящую создаваемые им тексты за пределы типичной для «литературы» категории жанра.

¹⁵ Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 40–88.

Л. А. Орехова

(Симферополь, Украина)

ГОГОЛЬ И КНЯЖЕВИЧИ

20 сентября 1851 года, поздравляя С. Т. Аксакова с днем рождения, Гоголь приписал: «Пишите ко мне в Полтаву, а потом в Симферополь, на имя Княжевича» (XIV, 250). Поскольку никаких иных подробностей приписка не содержала, следует думать, что, во-первых, Аксаковы были совершенно в курсе предстоящей поездки Гоголя в Крым (а может быть, и инициировали эту поездку), а во-вторых, им был хорошо знаком симферопольский Княжевич.

В комментариях к письму сказано, что речь идет о Владиславе Максимовиче Княжевиче (1798–1873) — председателе Таврической казенной палаты, друге С. Т. Аксакова (XIV, 432; коммент. А. Н. Михайловой). Сведения, в общем, верные, но не несут информации: как созрело у Гоголя решение ехать в Крым, почему именно к Княжевичу он ехал, в какой степени они знакомы, насколько признанные отношения их соединяли? Отсюда вытекают и следующие вопросы: какие условия жизни в Крыму мог создать Гоголю Княжевич? И, наконец, почему Гоголь так и не решился поехать в Симферополь? Не возникла ли у него некоторая неуверенность в том, что Княжевич будет достаточно заботлив? Ведь выехав из Москвы 22 сентября 1851 года с мыслью побывать на свадьбе сестры в Васильевке, а оттуда направиться в Крым, Гоголь, доехав до Калуги, посетил Оптиную пустынь, почувствовал себя больным и возвратился в Москву. Крымский историк А. И. Маркевич так рассуждал по этому поводу: «Несомненно, что добрый, благородный и высокообразованный

Владислав Максимович Княжевич, бывший в Симферополе председателем казенной палаты, устроил бы удобное пребывание Гоголя в Крыму, и кто знает — может быть, благотворный климат Крыма укрепил бы силы Гоголя. Но почти решенная поездка его в Крым не состоялась — и на этот раз отчасти вследствие малого знакомства с Княжевичем, а главное — от недостатка у него средств на поездку»¹.

О недостатке денег на поездку в Крым писал и сам Гоголь (см. письма к матери и сестрам за июль–сентябрь 1851 г.), но, опять же, это было бы во многом поправимо, если бы Гоголя и Княжевича связывало близкое знакомство, а знакомство, как угадывает А. И. Маркевич, было «малым».

Архивы, однако, сохранили ряд документов, из которых следует, что Гоголь, несомненно, был хорошо знаком если не с Владиславом Княжевичем, то со старшим его братом Дмитрием, умершим в 1844 году. Так вырастает необходимость постановки более широкого вопроса: о взаимоотношениях Гоголя и братьев Княжевичей — Дмитрия, Александра, Николая и Владислава. Но сначала коротко о семье Княжевичей.

Первый российский представитель рода Княжевичей Максим Дмитриевич, выходец из Сербии (Удбин)², переселился в Петербург в 1773 году. Молодой, сильный и высокий (впоследствии и сыновья его были «высокого роста и очень видные мужчины»³), М. Д. Княжевич входил в число «двенадцати избранных» кавалергардов Екатерины II. Позднее с помощью Г. Р. Державина он получил в Уфе должность губернского прокурора⁴. Княжевич женился на русской дворянке Е. А. Рудневой, с семьей переехал в Казань, где был назначен на должность советника в казенной палате. «...твердый, не-

¹ Маркевич А. И. Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский в Крыму: (К 21 февр. и 12 апр. 1902 г.) // Известия Таврической ученой комиссии. 1902. № 34. С. 25.

² См.: Надеждин Н. И. Род Княжевичей. Одесса, 1842. С. 5.

³ Записки графа М. Д. Бутурлина // Русский архив. 1898. № 5. С. 35.

⁴ Г. Р. Державин и М. Д. Княжевич были ближайшими соседями по имени-ям в казанской деревне Сокуры (см. письмо Державина к Аплечееву от 16 мая 1802 г.: Державин Г. Р. Соч. СПб., 1871. Т. 6. С. 135).

сколько грубый, хотя и добрый по природе серб» — так характеризовал Княжевича помнивший его с детства С. Т. Аксаков⁵.

У Княжевичей было четверо сыновей — Дмитрий, Александр, Николай, Владислав — и дочь Екатерина (в замуж. Перевошикова). Братья Княжевичи учились в Казанской гимназии вместе с С. Т. Аксаковым и сохранили с ним дружбу на всю жизнь. Старший из братьев Дмитрий (25 апреля 1788 г. — 1 октября 1844 г.) был исключен из гимназии «за беспорядки» (заступился за оскорбленного) и четырнадцатилетним юношей уехал искать свою судьбу в Петербург, устроился писцом в Экспедиции о государственных доходах, трудом и стараниями продвигался по службе и, когда в 1809 году умер отец, постепенно устроил в тот же департамент, где служил сам, взрослых Александра, Николая, Владислава. Со временем все четверо Княжевичей стали известными в России людьми. Дмитрий Максимович, являясь с 1837 года попечителем Одесского учебного округа, создал Одесское общество истории и древностей, возобновил работу Общества сельского хозяйства Юга России, начал реорганизацию Ришельевского лицея и преобразования его в университет, издавал «Одесский альманах» на 1839 и 1840 годы, «Новороссийский календарь», «Записки Одесского общества истории и древностей». Много сделал Д. М. Княжевич для развития народного образования в Крыму⁶. Умер он от сердечного приступа в 1844 году по дороге из Одессы в Петербург, куда вез 1-й том «Записок Одесского общества истории и древностей»; похоронен в церкви святого Димитрия в местечке Великая Буратка Полтавской губернии⁷. К тому времени его младшие братья заняли весьма прочное положение в обществе. Н. М. Княже-

⁵ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2: Воспоминания. С. 37–40.

⁶ См.: Орехова Л. А. Литератор Д. М. Княжевич и развитие национального образования в Крыму: (1830–1840 гг.) // Полифоническая культура Украины: Материалы науч.-практ. конф. Луганск, 2005. С. 100–116.

⁷ См.: Сапрыкина Л. До проблеми створення довідника «Полтавський некрополь» // Біографічна некрополістика в контексті сучасної історичної науки. Джерела та результати досліджень. Київ, 2002. С. 416.

вич (1794–1852), в прошлом офицер и неплохой поэт, назначен вице-губернатором Рязани; А. М. Княжевич (11 октября 1792 г. — 2 марта 1872 г.) служил в Министерстве финансов; В. М. Княжевич (21 января 1798 г. — 28 апреля 1873 г.) в 1832 г. стал вице-губернатором Таврии, затем (с 1838 г.) — председателем Таврической казенной палаты и оставался в этой должности до 1862 года.

В 1820-е годы Княжевичей хорошо знали в литературных салонах, они состояли в 1823–1825 годах в Вольном обществе любителей российской словесности и печатались в «Соревнователе просвещения и благотворения», издавали «Библиотеку для чтения» (литературное приложение к «Сыну Отечества»⁸), их стихи и переводы помещались в «Цветнике» и «Благонамеренном». Д. М. Княжевич выпустил фольклорный сборник «Подарок на святки» (СПб., 1820) и первое русское «Полное собрание пословиц и поговорок» (СПб., 1822)⁹; он был в 1825 году избран вице-президентом Вольного общества любителей российской словесности¹⁰. Достаточно сказать, что Грибоедова в Общество любителей российской словесности¹¹ рекомендовал Д. М. Княжевич.

⁸ См.: *Греч Н. И.* Воспоминания о Дмитриии Максимовиче Княжевиче. СПб., 1860. О литературных связях Д. М. Княжевича см. также: *Орехова Л. А.* А. С. Пушкин и Д. М. Княжевич: К вопросу о взаимоотношениях // Пушкин и Крым. Тез. науч. конф. Симферополь, 1989. С. 60–61; *Орехова Л. А.* Мистификация литературная — мистификация биографическая: (Из наблюдений над прозой Н. И. Надеждина) // Науковий вісник Ізмаїльського державного університету. Ізмаїл, 2005. Вип. 18. С. 113–119.

⁹ См. об этом: *Орехова Л. А.* 1) О собраниях пословиц В. И. Даля, Ф. И. Буслаева и Д. М. Княжевича // В. И. Даль — писатель и этнограф: Сб. науч. трудов, посв. 200-летию В. И. Даля. Торжок, 2003. С. 103–114; 2) Собрание пословиц Д. М. Княжевича в истории русской фольклористики // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Ізмаїл, 2003. Спецвипуск 15. С. 90–96.

¹⁰ См.: *Базанов В.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 350.

¹¹ Одновременно с Грибоедовым, 15 декабря 1824 г., был избран в Общество родной брат Д. М. Княжевича Николай Максимович (см.: Там же. С. 290–291).

После закрытия Общества от активной литературной деятельности Княжевичи отошли, но поддерживали отношения и регулярную переписку с Погодиным, Лобановым, Аксаковым, Щепкиным, Гречем, Булгариным. С Гоголем Княжевичи (наиболее вероятно, Дмитрий и Александр Максимовичи, жившие тогда в Петербурге, но часто бывавшие и в Москве) могли познакомиться у Аксаковых либо у Погодина. Впрочем, пути их легко могли пересечься и в Петербурге. Так, в дневнике А. В. Никитенко, дружившего с Княжевичами, находим запись от 30 мая 1834 года: «Я был на даче у Александра Максимовича Княжевича и у Дея. Заходил на минуту к Плетневу: там встретил Пушкина и Гоголя»¹². Этого обстоятельства достаточно, чтобы предположить аналогичную случайность встречи (и, стало быть, знакомства) Княжевичей с Гоголем у Плетнева.

О том, что знакомство, несомненно, имело место, свидетельствуют письма Д. М. Княжевича к Аксакову и Погодину с просьбой попросить у Гоголя «статейку» для готовившегося к изданию «Одесского альманаха».

20 октября 1839 года Княжевич пишет С. Т. Аксакову из Одессы: «За доставленные стихи¹³ приношу мою благодарность, а за уведомление о Гоголе вдвое. Слава Богу, что его, наконец, на святую Русь опять вытащили! Слава Богу! Только если он полюбил Италию, то у вас, верно, соскучится. В таком случае присылайте его к нам: у нас с Италией много сходства, по крайней мере больше, чем у вас. Но ты об нем пишешь как-то таинственно, что заставило нас много думать и догадываться. Если самому некогда, то попроси Константина Сергеича (которого дружески обнимаю) написать нам поподробнее, *что́ и как и для чего*.

Хорошо, кабы Гоголь дал для «Альманаха» статейку; в ножки бы ему поклонился. Попроси, пожалуйста! И к Погодину я об этом

¹² Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. [М.; Л.], 1955. Т. 1. С. 145.

¹³ Речь идет о стихах К. С. Аксакова («Певец» из Гёте и «Ночное посещение» из Вецеля), опубликованных в «Одесском альманахе» на 1840 год.

пишу. Помнишь, я было в Рим хотел писать к нему о том. Авось не откажет по знакомству...»¹⁴

Через месяц, 20 ноября 1839 года, Княжевич писал о том же М. П. Погодину: «Вы — извините мое сомнение — возводите на себя какую-то небылицу, будто бы на Вас по возвращении из путешествия нашел столбняк. Разве не просто ли лень обуяла? Так сбросьте ее поскорее. Закончите начатую статью и пришлите поспешнее. Поддержите хоть Вы честь московских литераторов, которые в нынешнем году сильно меня надули. Обещали чертову пропасть все, и не прислал почти никто ничего. Славные ребята! В том числе и Щепкин, на которого, как на твердую гору, надеялся, что он пришлет отрывок из своих записок. Напомните-ка ему, старику, что “кто слову изменит, тому да будет стыдно”. За ходатайство Ваше у Гоголя усердно благодарю, хотя вовсе не надеюсь успеха»¹⁵. Через полтора месяца, 3 января 1840 года, Княжевич сообщил Погодину, что «Одесский альманах» «закончился печатанием», «уже в переплете», и между делом спросил: «Воротился ли Гоголь в Москву? *Поклонитесь ему от меня* <...>. И как Вам удалось вытащить его из Рима?»¹⁶

Из приведенных писем следует также, что Княжевичи были совершенно в курсе общих разговоров о состоянии и настроениях Гоголя, приехавшего с Погодиным из-за границы в конце сентября 1839 года. Переписка Д. М. Княжевича с М. П. Погодиным была в это время частой и регулярной. Как многие, Дмитрий Максимович знал, что с наступлением весны Гоголь вновь погрузился в мрачное расположение духа, томится по Италии и что, между тем, читает в

¹⁴ Гоголь в неизданной переписке современников: (1833–1853) // Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 566–567. В последнем абзаце курсив мой. — Л. О.

¹⁵ Российская государственная библиотека. Научно-исследовательский отдел рукописей. Ф. 231/2 (М. П. Погодина). Ед. хр. 23. Л. 29. Из письма ясно, что Погодин уже ходатайствовал перед Гоголем по просьбе Княжевича.

¹⁶ Там же. Л. 32–33. Курсив мой. — Л. О.

различных гостиных отрывки из «Мертвых душ». Знал, что «Мертвые души» воспринимают одни с восторгом, другие с ненавистью. Знал, конечно, и о званом обеде в саду у Погодина по случаю именин Гоголя 9 мая 1840 года¹⁷.

Гоголь для «Одесского альманаха» ничего не прислал, как не откликнулся он и на просьбы других изданий. Так, И. Е. Великопольский, замыслив серию альманахов «Зима», «Весна», «Лето», «Осень»¹⁸, в письме к Погодину от 17 августа 1839 года почти в тех же словах, что и Княжевич, просил гоголевских текстов: «Не могу ли я через Вас достать от него <Гоголя> отрывка из его “Мертвых душ” или чего другого? — Сделайте мне одолжение, похлопочите об этом для меня и перепишитесь с ним, ежели он не в Москве. Хорошо, если бы еще к этому он позволил приложить к одному из альманахов свой портрет. <...> Разумеется, что я заплачу ему за всё это деньги и вышло по первому его уведомлению»¹⁹. С подобной же просьбой обращается Н. А. Мельгунов к Н. М. Языкову 25 сентября (7 октября) 1839 года: «Если увидите Гоголя, скажите ему, что Одоевский и Краевский просят его также прислать статейку для журнала «Отечественные записки». Чтò бы, говорят они, прислать ему “Невесту” или отрывок из “Мертвых душ”? Журнал надо бы поддержать, потому что он один борется против смирдинских четырех разбойников. Я пишу о том же и Шевыреву, который проводит зиму в Мюнхене и весною едет в Рим за женой...»²⁰ Сам А. А. Краевский еще весной 1839 года просил у Гоголя материалов, убеждая его принять участие в борьбе против «булгаринско-сенковской» партии, но на письмо Краевского Гоголь не ответил. Ему было «скучно» и «тягостно», как признавался он в одном из писем С. Т. Аксакову из Рима (5 марта ст. ст. 1841 г.), «заниматься тем, что нужно на скорую руку» (XI, 330).

¹⁷ См.: Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1892. Т. 5. С. 360.

¹⁸ Замысел не осуществился — см. письмо К. С. Аксакова к отцу в кн.: Литературное наследство. М., 1950. Т. 56. С. 129.

¹⁹ Гоголь в неизданной переписке современников. С. 561–562.

²⁰ Там же. С. 562.

Заметим, что Д. М. Княжевич довольно быстро взвесил и трезво оценил возможность получения для «Одесского альманаха» каких-либо материалов от Гоголя. Если в письме к Аксакову от 20 октября 1839 года он с легкостью предположил, что Гоголь «авось не откажет по знакомству», то через месяц, в письме к Погодину от 20 ноября, уже написал: «...вовсе не надеюсь успеха». Думаю, написал так не только потому, что сознавал состояние Гоголя, но и потому, что почувствовал, что их «старое знакомство» оставило у писателя не много воспоминаний. Очень скоро, однако, Княжевич встретится с Гоголем за границей, куда тот уехал в мае 1840 года.

Летом этого года Д. М. Княжевич и живший в Одессе (после ссылки) Н. И. Надеждин собрались за границу для путешествия по славянским землям (по заданию Одесского Общества истории и древностей). 4 июня 1840 года Надеждин писал Погодину: «В непродолжительном времени я оставляю Одессу и Россию, еду далеко на Запад. Хочу объехать все словенские земли. Я собираю давно уже материалы для Истории Восточной церкви преимущественно у словенских народов»²¹. А накануне отъезда вновь выпрепенне описывал ему свои планы: «Еще несколько часов, <...> и я в пути, в дороге <...>. Завтра утром выступаем в поход дальний. До сих пор все еще собираюсь. Из плана путешествия моего ничего не убавляется. <...> Передай и Аксаковым мое последнее прощание с ними на Русской земле. Но за то я первых их буду приветствовать с чуждедальней стороны»²².

Определить дату отъезда Княжевича и Надеждина за границу (а стало быть, и возможную дату их заграничной встречи с Гоголем) удастся лишь по косвенным данным — по документам из канцелярии попечителя Одесского учебного округа²³. Последний перед

²¹ Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. 5. С. 435.

²² Там же. С. 436.

²³ В «Автобиографии» Надеждина сказано лишь, что «обширное путешествие по юго-восточной Европе, продолжавшееся более года», совершено было в 1840–1841 гг. (Надеждин Н. И. Автобиография // Русский вестник. 1856. Т. 2, № 3. С. 67).

поездкой документ (письмо к директору училищ Таврической губернии) Д. Княжевич подписал 3 сентября 1840 года²⁴. Все более поздние документы составлены и подписаны, в отсутствие Княжевича, исправляющим обязанности попечителя. Таким образом, Княжевич и Надеждин выехали из Одессы не ранее 3 сентября 1840 года. Возвратились путешественники более чем через год, в октябре 1841-го. А. В. Никитенко записал в своем дневнике 24 октября (Петербург): «Вчера обедал у Дмитрия Максимовича Княжевича, недавно приехавшего из-за границы. С ним ездил и <Н. И.> Надеждин, который также вернулся. Разговор шел о славянах и Австрии»²⁵.

Точный маршрут поездки Княжевича и Надеждина, к сожалению, не известен, но, думается, в их реальном маршруте были существенные отклонения от пунктов, соответствовавших заданию Одесского Общества истории и древностей. Они приезжают в Рим, где и происходит встреча с Гоголем. Об этом узнаем из письма Н. А. Мельгунова из Вены к Н. М. Языкову от 12 июля 1841 года: «Кстати о Риме: там был недавно <Н. И.> Надеждин, который Вам усердно кланяется, — и видел Гоголя. С чего, как бы Вы думали, начал этот свой разговор с экс-профессором-журналистом? “Каков урожай в России, и высоки ли цены на хлеб?” — У Надеждина так и опустились руки. — Его еще здесь нет; он странствует с Княжевичем по Далмации, хе, и воротится сюда недели через две...»²⁶ Сопоставив дату письма Мельгунова с его указанием на то, что встреча состоялась «недавно», можно с большой долей вероятности предположить, что Княжевич и Надеждин виделись с Гоголем в Риме в июне 1841 года.

Поразившие Надеждина вопросы Гоголя о ценах на хлеб можно, конечно, объяснить действительным беспокойством писателя²⁷.

²⁴ Государственный Архив Автономной республики Крым. Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 518. Л. 3–3 об.

²⁵ *Никитенко А. В. Дневник.* Т. 1. С. 238.

²⁶ Гоголь в неизданной переписке современников. С. 606.

²⁷ 1840-й год, по свидетельству многих современников, был тяжким. Из-за неурожая в ряде губерний начался голод. Между тем неразумное управление

Так, тема «нездоровья по хозяйству» звучит у Гоголя в октябрьском письме из Рима к матери в Васильевку (1840): «Урожаи теперь плохи по всей России. Только и дела, что получаешь непрерывно печальные известия то из тех, то из других мест» (XI, 320–321). Но представляется, что своими вопросами Гоголь сознательно «заземлил» ситуацию встречи с Надеждиным, к которому не испытывал симпатий (а исторические разыскания Надеждина называл «галиматшей»²⁸). Холодный натянутый разговор, видимо, оскорбил Надеждина и Княжевича, однако в этом Надеждин, конечно, не признался Мельгунову и находчиво перевел дело в иную плоскость, акцентировав странность вопросов Гоголя. Но то, что встреча с Гоголем в Риме летом 1841 года оставила крайне неприятный осадок у Княжевича, — думаю, факт несомненный. Выход «Мертвых душ» дополнил эти впечатления. Доказательство тому — гораздо более поздние воспоминания Н. Н. Мурзакевича: «Что сказать мне о покойном Княжевиче, которого г. Надеждин воспел “беспокойную деятельность”? Зная его в течение семи лет, почти неразлучно с ним проведенных, скажу, что он был человек умный, практический, добродушный и готовый не только на доброе дело, но и на всякую приятную услугу; много начитанный и при природной остроте и живости характера сильно впечатлительный. Вся прежняя его жизнь была ознаменована личной к нему привязанностью всех, кто с ним служил или имел дело. Но, к прискорбию, должно сказать, что добрейший Княжевич с приездом в Одессу Надеждина видимо изменился. Надеждин был его домашний злой гений». И далее: «Странная черта замечалась в покойном: быв крайне снисходительным ко всем литераторам, он никак не мог спокойно слышать и говорить о Гоголе и его “Мертвых душах”»²⁹.

приводило к тому, что, как писал Погодин, «из Киева хлеб везут в Одессу (для экспорта. — Л. О.), а в Орле его нет» (*Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина*. Т. 5. С. 450).

²⁸ См.: Там же. Т. 4. С. 192.

²⁹ *Мурзакевич Н. Н. Записки // Русская старина*. 1887. № 12. С. 664–665.

«О “Мертвых душах”, — писала Т. П. Пассек, — говорили везде. Кто бранил, кто восторгался ими»³⁰. Вспыльчивый Княжевич не мог скрыть своих впечатлений, в то время как Надеждин продуманно изображал философское хладнокровие. М. Г. Карташевская в письме В. С. Аксаковой (предполож. 14 ноября 1842 г.) сообщала: «Вчера в первый раз <после возвращения из-за границы> обедал у нас <Н. И.> Надеждин. <...> Я нахожу большую перемену в Николае Ивановиче. Он теперь не шутит так много, как прежде, или, лучше, не обращает всё в шутку, как обыкновенно. <...> спокойно и серьезно рассуждал о “Мертвых душах”. <...> больно за Россию и русских. <...> Надеждин тоже ужасно возмущен дерзостью Белинского...»³¹

Примерно в эти сроки (зима 1841–1842.) время Гоголь познакомился с юной дочерью Д. М. Княжевича Марией Дмитриевной (род. около 1824 г.³² — ум. в Царском Селе 22 июля 1901 г., похоронена на Смоленском православном кладбище³³). Скорее всего, эта встреча произошла в семье Аксаковых, где Мария Княжевич была частым и приятным гостем. Узнаем это из вскользь брошенной фразы в гораздо более позднем (от 25 мая 1850 г.) письме В. С. Аксаковой к М. Г. Карташевской из Москвы: «У нас опять были малороссийские песни, были малороссы. Машенька Княжевич была в это время у нас. Гоголь, который не видал ее 9 лет, удивился и сказал, что находит, что она даже помолодела с тех пор. Гоголь уезжает опять надолго; зиму ему необходимо провести в теплом климате — он опять расстроился здоровьем»³⁴.

Не может, правда, не удивить реакция Гоголя на встречу с Марией Дмитриевной Княжевич в 1850 году: ей тогда было не более 26 лет, а при первом знакомстве с Гоголем (9 лет назад) — 16–17.

³⁰ Пассек Т. П. Воспоминания // Там же. 1877. № 8. С. 440.

³¹ Гоголь в неизданной переписке современников. С. 641–642.

³² Государственный Архив Автономной республики Крым. Ф. 49. Оп. 1. Ед. хр. 56. Л. 72.

³³ Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. 2. С. 403.

³⁴ Гоголь в неизданной переписке современников. С. 732.

Если она, по впечатлению Гоголя, «помолодела с тех пор», то легко усомниться, что Гоголь вообще помнил о встрече девятилетней давности. Для нас, однако, очевидно, что обстоятельства лестного для Маши Княжевич знакомства с Гоголем со всеми подробностями обсуждались в ее семье.

Вообще в этой большой семье отношения родителей и детей характеризовались доверительностью и любовью. А потому значимы в контексте нашей темы некоторые записи, касающиеся Гоголя и его творчества, из неопубликованного дневника старшего сына Д. М. Княжевича Максима Дмитриевича³⁵ (р. 5 декабря 1821 г. — ум. в ночь на 9 февраля 1894 г., похоронен на Смоленском кладбище под церковью Смоленской Богоматери). Записи относятся к лету 1843 года, когда в Одессу с гастролями приехали Щепкин и Мочалов. М. С. Щепкин, как помним, был в дружбе с братьями Княжевичами. Приехав в Одессу, он часто бывал в доме и на хуторе у Дмитрия

³⁵ У Дмитрия Максимовича и Антонины Францевны Княжевич (урожд. Гора, баронесса австро-венгерского происхождения) было шестеро детей. Сын-первенец Максим умер в младенчестве в Петербурге 31 июля 1821 г., похоронен на кладбище Большой Охты (см. *Княжевич Д. М. Мой журнал*. — Российский Государственный архив литературы и искусства. Ф. 1337. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 118 об. — 119). Через полгода в семье родился второй сын, и, видимо, в память о потерянном ребенке и в честь деда родители назвали его Максимом (Максимилианом, Максом). Его карьера сложилась в Петербурге: он служил в Департаменте государственного казначейства, дослужился до чина тайного советника, стал шталмейстером Двора Его Императорского Величества, членом-казначеем Императорского русского географического общества, почетным попечителем заведения лекаря Гейкина в Петербурге для страждущих нервными и душевными болезнями. Третий сын — Антонин Дмитриевич (р. 2 сентября 1826 г. в Петербурге — ум. 25 июля 1879 г., похоронен на Смоленском православном кладбище в Петербурге). Три дочери — Мария Дмитриевна (р. ок. 1824 г. — ум. в Царском Селе 22 июля 1901 г., похоронена на Смоленском православном кладбище), Елизавета Дмитриевна (р. ок. 1825 г. — ум. 7 февраля 1900 г., похоронена на Смоленском кладбище) и Екатерина Дмитриевна (р. ок. 1835 г. — ум. 25 октября 1898 г., похоронена на Смоленском кладбище) — дожили до преклонного возраста, замужем не были и наследников не оставили (см.: Петербургский некрополь. СПб., 1912. Т. 2).

Максимовича. А теперь обратимся к одесским дневниковым записям Максима Княжевича.

Суббота, 19 июня (1843 г.): «Напили чаю и читал “Очерки русских нравов” Булгарина. <...> У нас обедали И. С. Андреевский, Щепкин, Мурзакевич, Рафалович. После обеда Щепкин прочел нам Гоголя “Разъезд в театре” и рассказывал анекдоты, что исполнил мастерски»³⁶.

Вторник, 22 июня: «Получил из Петербурга письмо от дяденьки <А. М. Княжевича>, книги и вещи, оставшиеся еще там. В 8 пришел М. С. Щепкин и прочел нам “Шинель”, повесть Гоголя. Он оставался у нас до 10 часов»³⁷.

Понедельник, 12 июля: «Отправился к Шашину отдать деньги за билет и попросить, чтобы он и мне взял билет в кресла на “Ревизора”»³⁸.

Среда, 14 июля: «Получил письмо от Шашина, что билеты наши на “Ревизора” отданы другим, потому что Мочалов поздно получил от кассира список лиц, записавшихся в воскресенье. В заключение он предлагал <нрзб> кресло, которое насилу мог достать. <...> Я <...> пошел к Шашину сказать, что ни я, ни папенька не пойдем на это место»³⁹.

Суббота, 24 июля: «В 1 я поехал с Копысской и Шабровым на хутор. Мы приехали в 2 часа, и еще никого не было из гостей. В 3 часа начали съезжаться. Первый приехал Федоров, за ним Михневич, Остолопов, Щепкин, Хрипковы, Негри, Шеле и <нрзб> с дочерью. <...> После обеда гуляли по саду. Потом все собрались перед домом слушать Щепкина. Он прочел одну главу из “Тараса Бульбы”»⁴⁰.

И еще одна любопытная запись от 20 августа (пятница), в день бенефиса Щепкина и представления «Женитьбы» Гоголя: «Пье-

³⁶ Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 1000. Оп. 2. Ед. хр. 606. Л. 49.

³⁷ Там же. Л. 50.

³⁸ Там же. Л. 67.

³⁹ Там же. Л. 68.

⁴⁰ Там же. Л. 78.

са совсем не для сцены, да и право, как-то неприятно слушать эти беспрестанные ругательства в присутствии прекрасного пола. Это хорошо прочесть одному, посмеяться, да и отложить в сторону, а слышать, как актер с чувством произносит “Собачий сын”, право, неприятно»⁴¹.

Записи эти есть свидетельство и популярности, и — одновременно — неоднозначного восприятия произведений Гоголя в начале 1840-х.

Д. М. Княжевич умер 1 октября 1844 года. О его смерти и смерти Е. В. Погодиной сообщил Гоголю во Франкфурт С. Т. Аксаков в письме от 16 ноября. В ответном письме Гоголя от 10 (22) декабря Аксаков прочел: «Вы меня известили вдруг о разных утратах. Прежде утраты меня поражали больше; теперь, слава Богу, меньше: во-первых потому, что я вижу со дня на день яснее, что смерть не может от нас оторвать человека, которого мы любили, а во-вторых потому, что некогда и грустить: жизнь так коротка, работы вокруг так много, что дай Бог поскорей запасть сколько-нибудь тем в этой жизни, без чего нельзя явиться в будущую. А потому поблагодарим покойников за жизнь и за добрый пример, нам данный, помолимся о них и скажем Богу за всё спасибо, а сами за дело! Известием о смерти Ел<изаветы> В<асильевны> Погодиной я опечалился только вначале, но потом воссветлел духом, когда узнал, что Погодин перенес великодушно и твердо, как христианин, такую утрату. Такой подвиг есть краса человеческих подвигов, и Бог, верно, наградил его за это такими высокими благами, какие редко удается вкушать на земле человеку» (XII, 404).

Прошло пять лет после смерти Д. М. Княжевича. Осень и зиму 1849 года Гоголь жил в Одессе. Н. Н. Мурзакевич вспоминал: «Обедали мы ежедневно вместе и большею частью проводи-

⁴¹ Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 1000. Оп. 2. Ед. хр. 606. Л. 120.

ли вечера вместе»⁴². Думается, частые разговоры, так или иначе, возвращались к рассказам о Н. И. Надеждине, В. В. Григорьеве, Д. М. Княжевиче. Можно предположить, что Мурзакевичу удалось расположить писателя к Княжевичам, и последнее обстоятельство подготовило мысль Гоголя отправиться в Крым под крымскую опеку Владислава Максимовича Княжевича. А окончательно убедить в этом Гоголя мог старый друг Княжевичей С. Т. Аксаков, уверенный, что Владислав Максимович обеспечит приехавшему Гоголю покой и довольствие.

Что мог предложить Гоголю в Крыму В. М. Княжевич? В шести верстах от Симферополя он имел прекрасную усадьбу Мариино (ныне Марьино⁴³, в черте города) с фруктовым и виноградным садами. Кроме того, у Княжевича была южнобережная дача Туак (ныне Рыбачье — по береговой дороге из Алушты в Судак, господский дом не сохранился). Совсем рядом — принадлежавшее его брату Александру и наследникам покойного брата Дмитрия имение Кучук-Узень (ныне Малореченское⁴⁴). Туак и Кучук-Узень располагались прямо на берегу моря, вокруг — прекрасные виды, сады, в имениях — развитое виноградарское хозяйство. Но одно обстоятельство, думаю, было сообщено Гоголю: здесь зимой (а Гоголь ехал на зиму) не было никого, кроме местных жителей и малочисленной домашней прислуги. Добротной дороги на участке от деревни Алушта до Кучук-Узени и Таука не было, добирались морем или верхом.

Предвкушая томительное зимнее одиночество, Гоголь предпочел бы, скорее, Ялту, но там была очень дорогая жизнь. Может быть, в

⁴² Мурзакевич Н. Н. Записки // Русская старина. 1887. № 3. С. 252.

⁴³ Дом В. М. Княжевича в Марьино не сохранился, сейчас на этом месте Симферопольское водохранилище.

⁴⁴ См.: Орехова Л. А. Из истории виноградарского хозяйства Кучук-Узень (Малореченское) // О древностях Южного берега Крыма и гор таврических: (По материалам конф. в честь 210-летия со дня рожд. П. И. Кеппена). Киев, 2004. С. 336–352.

этих колебаниях он писал А. О. Смирновой из Одессы (23 декабря 1850 г.): «Не прожить ли следующую зиму в Крыму? Ведь Крым отталкивает только тем, что нет людей. Но если соберемся человека два-три, вы да я, да еще кто-нибудь, право, этого будет довольно. Мы ведь люди уже старые, что нам за рауты?» (XIV, 218). Возможно, поэтому накануне отъезда в Крым он испытывал большие сомнения, и 22 сентября 1851 года написал М. И. Гоголь из Москвы: «Нервы мои так расколебались от нерешительности, ехать или не ехать, что езда моя будет нескорая; даже опасаясь, чтобы она не расстроила меня еще более. Притом я на вас только взгляну и поскорее в Крым, а потому вы, пожалуста, меня не удерживайте. В Малороссии остаться зиму для меня еще тяжелей, чем в Москве. Я захандрю и впаду в ипохондрию. Мне необходим такой климат, где бы я мог всякий день прогуливат<ься>. В Москве, по крайней мере, теплы и велики дома, есть тротуары и улицы» (XIV, 250–251).

Гоголю нужен был южный курорт, но не безлюдный Крым с его дикой незнакомой красотой, а Рим, Неаполь — с людьми, *теплыми домами, тротуарами и улицами*. Отсюда его нерешительность, до болезненности мучительные мысли о бесполезности для него крымской поездки и, в конце концов, — действительно болезненное состояние.

Неожиданно для всех возвратившись в Москву, 30 сентября 1851 года Гоголь написал С. Т. Аксакову (бывшему в то время по делам в Москве): «Сегодня, может быть, буду у вас. А слухам никаким не верьте. Слухи для того уже и существуют на свете, чтобы им быть слухами» (XIV, 252). В тот же день в Москве он оставил записку С. П. Шевыреву, которого не застал дома: «Я еду к Троице с тем, чтобы там помолиться о здоровье моей матушки, которая завтра именинница. Дух мой крайне изнемог; нервы расколеблены сильно. Чувствую, что нужно развлечение, а какое — не найду сил придумать» (XIV, 252).

1–2 октября В. С. Аксакова писала М. Г. Карташевской из Абрамцево: «Отесенька ездил в Москву с Константином по делам <...> и

вчера вечером неожиданно воротился и привез с собой, к совершенному нашему изумлению, — Гоголя, который неделю тому назад уехал из Москвы в Полтаву, сделался нездоров на дороге и после сильной нерешимости, которая еще вдвое его расстроила, воротился назад; в Москве нашел отесеньку и в тот же день приехал к нам. Он так похудел, так изменился, что страшно видеть. Что это за болезненный дух и при таких расстроенных нервах! Безделица его смущает и приводит его в страшную ипохондрию. <...> Воротившись в Москву, он успокоился, по крайней мере каким-нибудь окончательным решением <...>. У нас он порассеялся и праздновал день именин своей матери, которую он очень любит»⁴⁵.

Жаль, что Гоголь не приехал в Крым. Ему был бы устроен (и, не сомневаюсь, готовился) по-провинциальному радушный прием. Крымская зима вполне позволяет путешествовать. И, конечно, Гоголю не пришлось бы здесь платить «за квартиру и стол» (сестрам он написал, что это ему «не по силам» — XIV, 242): он был бы желанным гостем и для В. М. Княжевича, и для всех крымских чиновников.

...В 1852 году путешествие в Крым совершил академик, профессор Московского университета и однокашник Княжевичей по Казанской гимназии Д. М. Перовошиков (1788–1880)⁴⁶. Он успел побывать в разных уголках Крыма, в том числе в Кучук-Узени и Туаке. Конечно, он знал от В. М. Княжевича о предполагавшемся в 1851 году приезде Гоголя в Крым. И, наверное, не случайно, характеризуя симферопольское общество, Перовошиков не мог удержаться от следующего пассажа: «Это общество образованно, связано взаимною приязнью и гостеприимно; все живут умеренно, но с комфортом; нет ни роскоши, ни провинциализма; здесь покойный Гоголь немало бы нашел предметов для своих картин; он, может быть, пошутил бы над дама-

⁴⁵ Гоголь в неизданной переписке современников. С. 738.

⁴⁶ Братья Княжевичи и братья Перовошиковы — Дмитрий и Василий Матвеевичи — вместе учились в Казанской гимназии; позднее вместе состояли в Вольном обществе любителей российской словесности. В. М. Перовошиков был женат на единственной сестре Княжевичей Екатерине.

ми, по большей части молодыми, умными и прекрасными, но беспрестанно упражняющимися во французском языке. Странно! Все народы и во всех слоях общества говорят на своих языках; только в России природный язык считается иногда как бы иностранным»⁴⁷.

⁴⁷ *Первошиков Д. М.* Поездка из Петербурга в Крым и обратно // *Современник*. 1853. Т. 37. С. 24.



С. А. Фомичев

(Санкт-Петербург)

«МЕРТВЫЕ ДУШИ»: ИНЕРЦИЯ ЗАМЫСЛА И ДИНАМИКА ОТКРОВЕНИЙ

О подступах к работе над «Мертвыми душами» Гоголь сообщал Пушкину 7 ноября 1835 года: «Начал писать Мертвых душ. Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе. Ищу хорошего ябедника, с которым бы можно коротко сойтись. Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (X, 375).

Первые три главы в ту пору отчетливо наметили жанр нового произведения: плутовской роман, главным героем которого стал «ябедник» (по Далю, «каверза, тягач, тяжбенник, сутяга»), скупающий ревизские души умерших крепостных крестьян. Герой уже осмотрелся в губернском городе и, завязав полезные знакомства с властями и окрестными помещиками, отправился по своим «негоциям». Он вовсе не «пикаро» (босяк, бродяга), который вошел в мировую литературу из испанских романов такого типа — прежде всего из ле-сажеской «Истории Жиль Блаза из Сантильяны», которая послужила образцом для многочисленных подражателей — в том числе и российских (М. Д. Чулков, В. Т. Нарезный, Ф. В. Булгарин). Ябедник у Гоголя имеет ясно осознанную цель и вполне готов к облапошиванию помещиков и чиновников. Он, в сущности, — трикстер (обманщик, хитрец), родственный по духу обычному персонажу народных сказок, прежде всего — сказочного животного эпоса. «Основная тема <животного эпоса>, — отмечает фольклорист, — соперничество и

борьба, где трикстеру противостоит обычно животное гораздо более сильное, чем он сам»; «странствия и встречи во время странствий — вот стержень сказки о животных. <...> ...ее “ударная сила” по-прежнему остается в комических сюжетных ситуациях»¹. По определению В. Я. Проппа, «основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке»². Нетрудно заметить, что все эти наблюдения вполне применимы к кумулятивному сюжету «Мертвых душ», особенно учитывая постоянные уподобления основных персонажей животным. Важно подчеркнуть, что хитрость и изворотливость Чичикова-трикстера внушает читателю если и не безоговорочную симпатию к главному герою, то все же заинтересованное отношение к его хитроумным столкновениям с различными соперниками — тем более, что истинная цель, казалось бы, невероятных «приобретений» Чичикова остается неясной вплоть до конца романа.

Таковы наметки сюжета, который в процессе длительной творческой истории претерпел существенные (хотя и не фабульные) перемены. Ведь путешествует не только герой, в творческом поиске пребывает и автор произведения, предвосхищая воплощение грандиозного замысла, от которого, однако, осталась законченной лишь первая книга. И это необходимо учитывать при анализе художественной ткани потрясших всю Россию «Мертвых душ», опубликованных в 1842 году.

Название гоголевской поэмы, подразумевая обиходное значение (в смысле — «ревизские души»), в то же время задает планку и не-

¹ Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 66, 94–95. Это, в частности, подтверждает походя брошенное Г. А. Гуковским замечание о том, что «первый том “Мертвых душ”, торжество и венец творчества Гоголя, — наиболее фольклорное по основе своей и по методу произведение» (*Гуковский Г. А. Реализм Гоголя*. М.; Л., 1959. С. 57).

² Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976. С. 243.

коего высшего смысла. Обычно принято «Мертвые души» в этом отношении сравнивать с «Божественной комедией» Данте, имея в виду перспективу гоголевского метасюжета. Первая книга действительно осмыслялась Гоголем как подобие изображения ада, но лишь символически — в качестве повествования о низменном, бездуховном существовании героев. Стилистически же завершенный Гоголем первый том с творением Данте имеет мало общего³.

Известно, что Пушкин и сам раньше хотел написать на этот сюжет, по словам Гоголя, «что-то вроде поэмы». «Подразумевается, — справедливо замечает Ю. В. Манн, — конечно, поэма шутивная, комическая <...> в произведении о скупке мертвых душ — уже по логике самой фабулы — *несколько случаев, цепь* происшествий. Повидимому, Пушкин обдумывал произведение, перераставшее рамки поэмы, приближавшееся к комическому роману (в стихах или в прозе) — жанру, дотоле им еще не испробованному»⁴. В таком случае Пушкин вспомнил бы высоко им ценимую шутивную поэму В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахк»⁵.

Если же искать художественную модель стиля, апробированного Гоголем с самого начала работы над романом, мы должны вспомнить не дантовский шедевр, а «божественную комедию» иного рода — бурлескную поэму, прежде всего любимую Гоголем «Енеиду» И. П. Котляревского.

Бурлескная поэзия часто обращалась к «Энеиде» Вергилия в силу двух главных особенностей этой поэмы. Во-первых, она сама была своеобразным латинским римейком гомеровского эпоса. П. А. Каптелин, в частности, замечал: «Первый известный Ад встречается в

³ См.: Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990. С. 74–85.

⁴ Манн Ю. В. В поисках живой души: «Мертвые души»: Писатель — критика — читатель. 2-е изд. М., 1987. С. 16–17.

⁵ Описание в девятой главе «Мертвых душ» драки между сольвычегодскими и устьысольскими купцами несколько напоминает один из эпизодов второй песни «Елисея» (изображение битвы зимогорцев и валдайцев).

“Одиссее”. Место ему избрал Гомер на краю моря, на холодном Севере, в жилище всегдашней тьмы <...>. При всей краткости и простоте сего Ада нельзя не признать живости изображения; это настоящий Ад по понятиям древних, мрачная обитель утративших солнце великих жен и мужей <...>. Вергилий, по моему мнению, далеко отстал; у него вход в ад, уже подземный, в Италии <...>. Анхиз показывает Энею множество людей, не родившихся еще, будущих: как понять их существование? Вместо чудесного царства мертвых мы видим простой дом с разными приделками, потаенными ходами <...>. Не знаю, страшно ли все то на самом деле, но в рассказе очень холодно и почти смешно»⁶. Во-вторых, мифологические легенды Вергилий приспособил для воспевания Римской империи, и в первую очередь — императора Августа Октавиана. Это-то и провоцировало различных авторов (в Италии — Лалли, во Франции — Скаррона, в Германии — Блюмауэра) на травестийную и осовремененную перелицовку «Энеиды». Поэма Блюмауэра «Приключения благочестивого героя Энея» стала образцом для Н. П. Осипова и А. Котельникова, а их «Вергильева Енейда, вывороченная наизнанку», в свою очередь, отчасти была учтена И. П. Котляревским. Но именно его «Енеида» стала едва ли не лучшим опытом такого рода, ибо в ней «сановитые боги и герои зажили и загуляли запросто, как щирые, старосветские украинцы, и заговорили простонародным малороссийским языком»⁷.

Еще в пору работы над «Вечерами на хуторе близ Диканьки» писатель сделал из шутовой поэмы своего земляка обширные выписки в тетрадь «Всякая всячина». Из двадцати двух цитат, записанных здесь, только три были впрямую использованы в качестве эпиграфов к отдельным главам «Сорочинской ярмарки». Размышляя над назначением остального «материала впрок», В. В. Гиппиус замечал: «Как ни слабы намеки, которые дает этот ряд выписок, не-

⁶ Катенин П. А. Размышления и разборы // Литературная газета. 1830. Т. 2. № 40, 15 июля. С. 28–29.

⁷ Максимович М. А. <О Котляревском> // Фризман Л. Г., Лахно С. Н. М. А. Максимович-литератор. Харьков, 2003. С. 489.

которые более или менее вероятные предположения здесь возможны. Очевидно, Гоголь задумал еще, по крайней мере, один сюжет, а может быть, и больше — повести типа “Сорочинской ярмарки” и отчасти “Майской ночи”, повести бытовой и комической, литературным фоном для которой стала бы “Энеида” Котляревского. Комизм повести частично был задуман как безобидный комизм внешних положений <...>. Но в то же время намечены были эпизоды сатирические, изображавшие жадных и распутных попов, преступного судью (или другого чиновника?) “що може б навістив Сибир”. Это — первый намек на сатирический смех Гоголя над “существователями”⁸.

Обращает на себя внимание еще одна особенность всего массива гоголевских выписок из «Енеіды»: большая половина их извлечена из третьей главы поэмы, посвященной обитателям царства Плутона. Возможно, уже в ту пору (в начале 1830-х гг.) Гоголем было задумано произведение об адской фантазмагории. Причем в большинстве цитат из «Енеіды» фигурировали женские обитатели преисподней⁹. Отчасти это оказало влияние на образ ведьмы

⁸ Гиппиус В. В. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя // Труды отдела новой русской литературы. М.; Л., 1948. Т. 1. С. 31.

⁹ Гоголь в основном пользовался вторым (неавторизованным) изданием «Енеіды» Котляревского в трех частях (СПб., 1808). Только последняя цитата была выписана (вероятно, позднее) из четвертой части поэмы по изданию 1809 г., на титуле которого значилось: «Вновь исправленная и дополненная противу прежних изданий». Выписка эта также касалась женщин:

Коли жінки де замішались
І їм ворочати дадуть,
Коли з розказами втаскались
Та пихання ще додадуть,
Прощайсь навік тогді з порядком,
Пішло все к чорту неоглядком...

(Котляревский І. Поэтичні твори.
Драматичні твори. Листы. Київ, 1982. С. 129)

Солохи («Ночь перед Рождеством»). Но куда ближе язвительные строки Котляревского к характеристике дамской половины персонажей «Мертвых душ».

Определяя качество художественного мира Гоголя как мира карнавального, М. М. Бахтин в записях 1970–1971 годов отмечал: «Праздничность приезда и поездок (в гости) Чичикова. Балы, обеды (просвечивают маски). Возвращение к истокам речевой жизни (хвала — брань) и материальной жизни (еда, питье, тело и телесная жизнь органов: сморкание, зевание, сон и т. п.). И тройка с бубенчиками»¹⁰.

Все выделенные здесь элементы обнаруживаются в праздничной по основному тону украинской эпопее.

Одна из глав поэмы Котляревского посвящена путешествию героя в царство мертвых. Именно эту главу, как уже отмечалось выше, особенно внимательно читал Гоголь. В четвертой главе «Енеїды» описан заклятый остров Цирцеи, где люди превращены в животных, птиц, насекомых. Античные боги и герои по ходу повествования «Мертвых душ» упоминаются только иронически — ср.: «...председатель был человек знакомый и мог продлить и укоротить по его желанию присутствие, подобно древнему Зевесу Гомера, длившему дни и насылавшему быстрые ночи, когда нужно было прекратить брань любезных ему героев или дать им средство додраться» (VI, 139)¹¹.

Приметы материальной жизни в «Енеїде» особенно колоритны и разнообразны.

Прежде всего — это описание всяческих пиров и веселий:

¹⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 359.

¹¹ Ср. у Котляревского:

Не обійшлося б тут без бою,
Коли б пан Феб од перепюю
Заранше в воду не заліз
І не послав на землю ночі;
Тут всіх до сна стулились очі
І всяк уклался горлоріз.

(Котляревский I. Поэтичні твори. С. 197)

Щодень було у них похмілля,
 Пилась горілка як вода;
 Щодень бенкети, мов весілля,
 Всі п'яні, хоть посуньсь куда.¹²

Гастрономический репертуар в «Мертвых душах» почти столь же разнообразен, но это прежде всего характеристическая черта персонажей: маниловские «щи <...> от чистого сердца» (VI, 30), пресный пирог с яйцом и лепешки с разнообразными припеками у Коробочки, «катай-валяй, было бы горячо» (VI, 75) с большим количеством разнообразных напитков у Ноздрева, бараний бок и индюк ростом с теленка у Собакевича, прокисший ликерчик и заплесневевший кулич у Плюшкина. И, наконец, обед у «чудотворца» полицмейстера: «...появилась на столе белуга, осетры, семга, икра паюсная, икра свежепросольная, селедки, севрюжки, сыры, копченые языки и балыки...»; гости «приступили со всех сторон с вилками к столу и стали обнаруживать, как говорится, каждый свой характер и склонности, налегая кто на икру, кто на семгу, кто на сыр» (VI, 149, 150).

Столь же представительны описания картин в домах помещиков, которые под стать «картинной галерее» у царя Латина:

Ось привезли і мальовання,
 Работи первійших майстрів,
 Царя Гороха пановання,
 Патрети всіх богатирів...¹³

Тело и телесная жизнь органов постоянно в центре внимания у Котляревского, как и одеяния героев:

Евдар же в хату рачки ліз;
 И там, під прилавком зігнувшись

¹² Котляревский I. Поэтичні твори. С. 45.

¹³ Там же. С. 112.

И цупко в бурку завернувшись,
Захріп старий во весь свій ніс.¹⁴

Так же засыпают подвыпившие Петрушка и Селифан: «Оба заснули в ту же минуту, поднявши храп неслыханной густоты, на который барин из другой комнаты отвечал тонким, носовым свистом» (VI, 153). Вообще все физиологические отправления героя — бурлескно-богатырского свойства: «В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, повидимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосами, выпрямливался почтительнее и, нагнувши с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?» (VI, 10).

Образна речь персонажей Котляревского:

Гей, хто зо мною вийде битись,
Покуштовати стусанів?
Мазкою хоче хто умитись?
Кому не жаль своїх зубів?
А нуте, нуте, йдіте швидше
Сюда на кулаки лиш ближче!
Я бебехів вам насаджу;
На очі вставлю окуляри,
Сюди поганці-бакаляри
Я всякому лоб розміжжу.¹⁵

Вспомним не только брань Ноздрева, ругательства Собакевича, присканки чиновников при карточной игре, «беседы» Селифана с

¹⁴ Там же. С. 139.

¹⁵ Там же. С. 56.

лошадьми, но и мужицкое определение «заплатанного» Плюшкина, вызвавшее авторское лирическое отступление «Выражается сильно российский народ...» (VI, 108).

Отметим и такую деталь. Прибывшие в Италию троянцы вынуждены учить «язык латинян»:

Енея звали Е н и у с о м,
Уже не паном — д о м і н у с о м,
Себе ж то звали — т р о я н у с.¹⁶

Ср. с этим странное имя маниловского отпрыска: Фемистоклос.

И подобие «тройки с бубенчиками» также находим у Котляревского:

Прибіг Миркурий засапавшись
<.....>
До стайні швидше тягу дав.
Покинувши із рук нагайку,
Запряг він миттю чертопхайку,
Черкнув із неба, аж курить!
І все кобилок поганяє,
Що оглобельна аж брикає;
Помчали, аж візок скрипить!..¹⁷

Поїхала в своїм ридвані,
Мов сотника якого пані,
Баскими конями, як звір,
І з кінними проводниками,
З трьома назаді козаками,
А коні правив машталір
<.....>

¹⁶ Котляровский И. Поэтичні твори. С. 111.

¹⁷ Там же. С. 46-47.

В руках же довгий був батіг;
Им грімко ласкав він із лиха,
Скакали коні без оддыха;
Ридван, мов вихор в полі, біг.¹⁸

Разумеется, все это не значит, что Гоголь «подражает» Котляревскому; уроки украинского писателя им усваиваются творчески. В праздничном колорите «Мертвых душ» с самого начала заложена чреваточина: здесь изображается жизнь *праздных* людей, существвателей, которые живут вовсе не в фантастически обусловленном, а в реальном мире.

Почти половину кумулятивного повествования займет описание трехдневного путешествия героя по окрестным поместьям. Впечатление исчерпывающей характеристики класса помещиков, владельцев ревизских душ, будет достигнуто тем, что четверо из них предстанут воплощением всех классических темпераментов: Манилов — меланхолик, Коробочка — флегматик, Ноздрев — холерик, Собакевич — сангвиник. Замыкает же эту галерею Плюшкин, потерявший не только половые, но и активные психологические признаки, превратившийся в «прореху на человечестве». Именно они, владельцы бесправных «ревизских душ», стали подлинными хозяевами жизни — потому так исчерпывающе их и исследует автор.

Любопытно, что Плюшкин и обликом и одеянием уподоблен Харону из «Енеиды» (его портрет было некогда отмечен Гоголем во «Всякой всячине»):

...Од сонця весь він попалився
І губи, як арап, оддув;¹⁹

¹⁸ Там же. С. 68.

¹⁹ Эта строка была записана у Гоголя во «Всякой всячине» по изданию 1808 г.: «І губи, як пузир, надув». Описывая канцелярских сослуживцев молодого Чичикова, автор представит их в качестве единого отвратительного существа: «У иных были лица точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну

Очища в лоб позападали,
 Сметаною позапливали,
 А голова вся в ковтунах;
 Из рота слина все котилась,
 Як повстка, борода скомшилась,
 Всім задавал собою страх.

Сорочка, зв'язана узлами,
 Держалась всилу на плечах,
 Поричепляна мотузками,
 Як решето, була в дірках;
 Замазана була на палець,
 Засалена, аж капав смалець,
 Обутий в драні постолі;
 Із дыр онучі волочились,
 Зовсім, хоть выжми, помочились,
 Пошарпані штани були.²⁰

Ср. описание плюшкинского наряда: «...никакими средствами и стараньями нельзя бы докопаться, из чего состряпан был его халат: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назади вместо двух болталось четыре полы, из которых охлопьями лезла хлопчатая бумага. На шее у него тоже было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак не галстук» (VI, 116).

Думается, это сближение в поэме Гоголя (а пространные лирические отступления теперь явственно обозначили такой жанр!) воз-

сторону, подбородок покосило в другую, верхнюю губу взнесло пузырем, которая в прибавку к тому еще и треснула; словом, совсем некрасиво» (VI, 228–229). В. А. Десницкий, касаясь портретной галереи «Мертвых душ», отметил этот характерный гоголевский прием, сравнив его с рисунками Леонардо да Винчи и Ф. Гойи (см.: *Десницкий В. А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя // Н. В. Гоголь: Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 72).*

²⁰ *Котляревский И. Поэтичні твори. С. 82.*

никло не случайно: ведь Плюшкин — самый удачливый «перевозчик» Чичикова к мертвым душам.

Вдохновенное слово Гоголя впервые прозвучит на границах пятой и шестой глав произведения. В самом же начале повествования вездесущий автор «Мертвых душ» был обозначен чуть ли не таинственно, при описании отведенного герою в гостинице «ниспосланного <...> Богом покоя»: «Покой был известного рода; ибо гостиница была тоже известного рода, то-есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов, и дверью в соседнее помещение, всегда заставленной комодом, где устроивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего» (VI, 8). Здесь, казалось бы, попросту воссоздана типическая обстановка, в которой, однако, «невольно» выявлена привычная нелепость быта («покойная комната с тараканами»). Но зачем при этом замечен и еще какой-то чрезвычайно любопытный человек — не сам ли автор, уподобленный тараканам? Действительно, в первых главах автор — не более чем согладатель.

Далее автор появляется в тексте мимолетно, лишь с целью поддержать интерес читателя, обещая ему скорые разъяснения странных обстоятельств. В пространном же лирическом пассаже в начале шестой главы окажется, что хотя романного времени минуло чуть более недели, сам автор, повествуя о стремительном вояже героя, совершенно переменялся и простился со своей юностью («О моя юность! о моя свежесть!» — VI, 111). В это время, не закончив еще вполне первой книги, Гоголь начал работать над второй частью своей «поэмы».

Далее кумулятивный сюжет первого тома будет разматываться в обратную сторону, подготавливая крах пронырливого героя.

Эпическая широта «Мертвых душ» была по достоинству оценена К. С. Аксаковым, уподобившим «Мертвые души» «Илиаде»: «В поэме Гоголя явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созерцанием, открываю-

щим целый мир, спокойно предстающий со своим внутренним содержанием и единством, со своею тайною жизни»; «...в самом деле: все, и муха, надоедающая Чичикову, и собаки, и дождь, и лошади от Заседателя до Чубарого, и даже бричка — все это, со всею своею тайною жизни, им постигнуто и перенесено в мир искусства <...> и опять, только у Гомера можно найти такое творчество»²¹. Зная о грандиозном замысле Гоголя, Аксаков в своей брошюре не заостряет внимания на смеховой стихии «Мертвых душ», на чем его и «ловит» Белинский, подчеркнувший: «В “Илиаде” жизнь возведена на апофеозу: в “Мертвых душах” она разлагается и отрицается; пафос “Илиады” есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно божественного зрелища: пафос “Мертвых душ” есть юмор, созерцающий жизнь *сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы*»²².

Показателен спор двух критиков о развернутых сравнениях у Гоголя. «Если Гомер, — замечает Белинский, — сравнивает тесного в битве троянами Аякса с ослом, — он сравнивает его *просто-душно*, без всякого юмора <...>. Для Гомера, как и для всех греков его времени, осел был животное почтенное и не возбуждал, как в нас, смеха одним своим появлением или одним своим именем. У Гоголя же, напротив, сравнение, например, франтов, увивающихся около красавиц, с мухами, летящими на сахар, всё насквозь проникнуто юмором»²³.

Ср. у Котляревского:

Як гуца в сирівці іграє,
Щиплять, як кваснуть, буряки,

²¹ Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К. С. Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 78.

²² Белинский В. Г. Несколько слов о поэме Гоголя: «Похождения Чичикова, или Мертвые души» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 255.

²³ Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» // Там же. С. 419.

Як проти сонця рій гуляє,
Гули сі так небораки.²⁴

Дочка Лавися-чепуруха
В німецькім фуркальці була,
Вертілась, як в окропі муха,
В верцадло очі все п'яла...²⁵

Як вовк овець смиренних душить,
Коли в кошару завіта,
Курчатам тхір головки сушить,
Без крику мізок висмокта,

Як, добре врем'я угодивши,
І сіркою хлів накуривши
Без крику крадуть слимаки
Гусей, качок, курей, індиків

У гевалів і амаліків,
Що роблять часто і дяки,
Так наші смілії вояки
Тут мовча проливали кров...²⁶

Аксаков же замечает у Гоголя «не тот юмор, который выдает, выставляет субъект, уничтожая действительность <...>, но тот, который связует субъект и действительность, сохраняя и тот и другую, так что не мешает видеть поэту все безделицы до малейшей, и сверх того, во всем ничтожном уметь свободно находить живую сторону»²⁷. Аксакову наиболее органичными для Гоголя кажутся сравнения, подобные, например, такому: «Подъезжая к крыльцу, заметил он <Чичиков> выглянувшие из окна почти в одно время два

²⁴ *Котляревский И.* Поэтичні твори. С. 83.

²⁵ Там же. С. 113.

²⁶ Там же. С. 156.

²⁷ *Аксаков К. С.* Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души. С. 90.

лица <Собакевича с супругой>: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья» (VI, 94)²⁸.

Действительно, по мере движения повествования в первом томе «Мертвых душ» подспудно возрастает (в связи с перспективой метасюжета) развитие мотива возрождающейся жизни — и не только в развернутых сравнениях.

«А помните, — заметит Иннокентий Анненский, — плюшкинский сад? Разве нет страшной безусловностью своею аналогии между Плюшкиным и тем белым колоссальным стволом березы, лишенной верхушки, обломленной бурей и грозой...»²⁹

²⁸ Отметим здесь закономерное появление сложных, «гомеровских» эпитетов. Балалайка же снова будет упомянута автором в конце десятой главы, где высказано предположение о том, что Селифан раздосадован барским приказом об отъезде, — может быть, потому, что у него «уже завязалась в новом месте какая зазнобушка сердечная, и приходится оставлять вечернее стоянье у ворот и политичное держанье за белы ручки в тот час, как нахлобучиваются на город сумерки, детина в красной рубахе бренчит на балалайке перед дворовой челядью, и плетет тихие речи разночинный отработавшийся народ...» (VI, 215). Ср. в ироикомиической поэме В. И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх»:

А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!
Оставь роскошного Приапа пышный трон,
Оставь писателей кошунствующих шайку,
Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку,
Чтоб я возмог тебе подобно загудить,
Бурлаками моих героев нарядить...

(Майков В. Избранные произведения. М.; Л., 1966. С. 77.

Курсив мой. — С. Ф.)

²⁹ Анненский И. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 445. С. Шевырев также отмечал, что «в глубине этой дикой и жаркой картины вы как будто проглядываете в повесть жизни са-

Обращение к поэме Котляревского позволяет обратить внимание и на другую деталь плюшкинского запущенного сада. Путешествие Энея в преисподнюю (и возвращение оттуда) предварено описанием волшебного сада, где герою нужно отломить золотую веточку от яблони, растущей там, — своеобразный пропуск для входа в преисподнюю. В описании же плюшкинского сада будет выделена в итоге «молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья, под один из которых забравшись, бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте» (VI, 113).

И несколько ниже будут представлены, по контрасту со скупцом Плюшкиным, «помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» и сад этого «владельческого принца», при описании которого также будет выделена — теперь уже голая — ветка: «...когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины деревьев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни» (VI, 120). Здесь окончательный приговор!

Подобное символическое сопоставление (в пользу плюшкинского сада) звучит в резонанс с мгновенным проявлением живого чувства на лице Плюшкина при воспоминании о школьном приятеле: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч...» (VI, 126). Возможно, это связано уже с перспективой метасюжета, где герою уготовано воскресение — вероятно, связанное с возрождением юношеских идеалов, о которых напоминает автор в лирическом прологе данной главы: «О моя юность! о моя свежесть!» (VI, 111).

мого хозяина, в котором также заглохла душа, как природа в глуши этого сада» (Москвитянин. 1842. Ч. 4, № 7. С. 217).

В. И. Тюпа

(Москва)

ХЛЕСТАКОВ И ЧИЧИКОВ В ОТНОШЕНИИ К РОМАНТИЧЕСКОМУ КОНЦЕПТУ «Я»

Что общего между хитроумным «приобретателем» и легкомысленным «вертопрахом»? Только одно: автор наделил их «уединенным» (по слову Вячеслава Иванова), или «субъект-центрированным» (Юрген Хабермас), сознанием. Такое «модернистское» позиционирование себя отдельной личностью, начиная от эпохи романтизма, становится культурообразующим менталитетом всей для нововременной стадии человеческой истории.

В качестве культурной парадигмы романтизм представляет собой манифестацию самодостаточного в своем эгоцентризме Я-сознания. В культурной практике, а прежде всего в искусстве, духовная деятельность «индивидуального я» отождествляется романтиками с миропорождающей деятельностью «Я Абсолютного», тогда как у разработывавшего эти категории Фихте они были разделены в своем диалектическом взаимодействии.

Романтическое «Я» в акте самосознания сотворяет не только самое себя, но и окружающий его мир («не-Я»). Поэтому, как говорит гоголевский повествователь в «Мертвых душах», «да не покажется читателю странным, что обе дамы были несогласны между собою в том, что видели почти в одно и то же время» (VI, 186). Ведь мир рассматривается не с внешней по отношению к личности позиции *долженствования* (как то было до романтизма), а с внутренней позиции *желания*. Отсюда принципиальный релятивизм отношения к жизни:

«Всё зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь» (IV, 46). Эта формула в устах Хлестакова пародийно, но знаменательно относится к карточной игре. Уподобление человеческой жизни карточной игре, которая составляет один из сквозных мотивов «Ревизора», — весьма существенный аспект романтической культуры.

Внешний мир при этом мыслится — по аналогии с природой у Фихте — как система препятствий на пути личности к ее исчерпывающему самоопределению и самоактуализации. Парадигмальной фигурой романтического менталитета закономерно становится Наполеон, представляемый как уединенный в себе субъект, преобразующий мир вокруг себя не только «продуктивной силой воображения» (Фихте), но и практически.

В этом отношении абсурдное предположение гоголевских чиновников, «не есть ли Чичиков переодетый Наполеон» (VI, 205), исполнено глубокого смысла. Ибо Чичиков являет собой не что иное, как сатирическую версию эгоцентрического сознания, таящегося под оболочкой демонстративно легитимного, нормированного поведения. А нарциссическая сцена общения Чичикова со своим отражением в зеркале (сцена наполеоновски всемирного масштаба: «...может быть, от самого создання света не было употреблено столько времени на туалет» — VI, 161) может служить пародийной иллюстрацией к карамзинской формуле: «В уединении ты более с собой»¹, — ознаменовавшей в 1800 году зарождение и в русской культуре тенденции к обособлению личностного присутствия в мире.

«Уединенное» сознание, обнаруженное Вяч. Ивановым как явление духовной культуры, предшествующее «соборному» сознанию, представляет собой менталитет, альтернативный догматизму «нормативно-ролевого» Он-сознания, доминировавшего в общественной и культурной жизни не только Средних веков, но и XVIII столетия. На рубеже XVIII–XIX веков слово «уединение»

¹ Карамзин Н. М. Меланхолия // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 260.

становится одним из наиболее частотных в русской поэзии, сигнализируя о своего рода тектоническом сдвиге в сфере культурных приоритетов и духовных ценностей. На смену нормативной художественной культуре завершившегося столетия приходит практика литературного письма, осуществляющего эстетическую легализацию внутренней обособленности индивидуального человеческого «я» от ролевых отношений миропорядка.

В основе этой «эстетической революции» рубежа веков, открывающей исторический период так называемого модерна, — глубочайшие процессы ментальной эволюции человека. «Принцип изначальной заданности общезначимого миропорядка лежит в основе как античной, так и средневековой картины мира, где личность, включенная во всеобщую связь вещей, занимающая в мире свое, отведенное ей место, свободна от необходимости самоопределения», тогда как в Новое время, по убедительному рассуждению Дирка Кемпера, «источник или порождающий принцип <...> координации Я и мира переносится во внутренний мир личности»².

Возникновение личной уединенности как духовной интенции — это эпохальный слом общественного сознания, порождающий глубокую проблему социального бытия человека. В пределах романтического мировидения — говоря словами Новалиса — всякое «не-я» служит только для самопознания «я». Романтическое «Я» мыслит себя центром собственного мира, а окружающих людей — таким же строительным материалом своего кругозора, как и окружающие вещи: «Мы все глядим в Наполеоны; / Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно...»³

Такое сознание поглощает «другого», опредмечивает, лишает его субъектности, превращает в один из многочисленных объектов единственного субъекта — собственного «я». Когда пушкинский Алеко,

² Кемпер Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна. М., 2009. С. 12.

³ Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. VI. С. 37.

лермонтовский Арбенин, Рогожин Достоевского или Карандышев Островского убивают своих возлюбленных, а пушкинский Сальери — Моцарта, то это всего лишь внешняя манифестация того, что уединенное сознание в своем самобытном мире всегда тайно совершает с самобытностью другого сознания. Согласно удачной характеристике А. Е. Махова, риторическая установка романтического любовного слова состоит в том, чтобы «силой заклинания сделать для другого я невозможным обособленное, самоценное существование»⁴.

Проблема уединенного сознания, раздираемого противоречиями отвержения мира и жажды собственного миротворчества, проблема самоопределяющегося «я», при всей его личностной яркости, привлекательности и глубине ведущего в тупик «подпольности» (впервые явленной впечатляющим образом подвала «скупого рыцаря»), оказалась центральной не только для «Евгения Онегина» (о чем свидетельствовал уже эпитафия), но и для всей русской классики XIX столетия. Пушкин и Тютчев, Толстой и Достоевский, Тургенев и Чехов, как и многие другие авторы, предлагали свои решения этой духовной проблемы.

Гоголь осуществляет сатирическую ее разработку, заключающуюся в контрфихтеанской демонстрации абсолютной недостижимости «Абсолютного Я» для «я индивидуального». Так, адресованная «всему миру, всему христианству» финальная немая сцена «Ревизора» состоит, в частности, в том, что осмеянный «всем миром» субъект недолжного бытия городничий становится в позу распятого Христа⁵.

⁴ Махов А. Е. Любовная риторика романтиков. М., 1991. С. 6.

⁵ Ср.: «Фигура с запрокинутой головой и распростертыми руками напоминает не что иное как распятие, а две женские фигуры, горестно устремленные к нему, соответствуют изображаемым у распятия фигурам Святой Девы и Марии Магдалины» (*Виралайнен М. Н. Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие. Новгород, 1997. С. 232*). Автору настоящей статьи уже приходилось обращать внимание на эту столь значительную гоголевскую аллюзию, радикально усиленную словами «в виде столба» — о городничем и «просто столбами» — о гостях (см.: *Тюна В. И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 214*).

Безосновательность притязаний носителя уединенного сознания на личностную уникальность со всей сатирической резкостью обнаруживается в лице Хлестакова. В этом и состоит его «общечеловеческое выражение роли»⁶. Перед нами далеко не «водевильный шалун», амплу, которого стремился избежать Гоголь. Этот «ни сё ни то» — очевидная карикатура на ставшую расхожей в литературе того времени, особенно западной, фигуру романтического героя. Достаточно напомнить соответствующие литературные аллюзии: не только незаконной, якобы «карамзинской», любви (объяснение с Анной Андреевной), но и благородного узника («Что, если в самом деле он потащит меня в тюрьму? Что ж? Если благородным образом, я, пожалуй...»)⁷

Принципиальной характеристикой «Я» в качестве романтического концепта является его *самодостаточность*. Знаменательна мысль великого лингвиста романтической поры Вильгельма фон Гумбольдта: «Вовсе не касаясь нужды сообщения между людьми, язык был бы необходимым условием мышления для человека даже при всегданшем его одиночестве»⁸. Молчаливо предполагается, что человек смог бы стать человеком и в ситуации абсолютного одиночества — вырасти, как из зерна, из собственного «я».

Потешный Хлестаков вполне наделен уверенностью в собственной самодостаточности. Будучи «фитюлькой» не только в должностном, но и в человеческом отношении, Хлестаков тем не менее, как и положено романтической личности, пребывает в мире, ощущая собственную исключительность: «Меня, конечно, назовут странным, но уж у меня такой характер»; «...ты привык там обращаться с другими: я, брат, не такого рода!»; «А в моих глазах точно есть что-то такое, что внушает робость. По крайней мере, я знаю, что ни одна женщина не может их выдержать...»⁹

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 104.

⁷ Там же. С. 28.

⁸ Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человечества. СПб., 1859. С. 51.

⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 53, 28, 55.

Пика своего квазифихтеанского самопознания и самоотождествления с «Абсолютным Я» Хлестаков достигает в момент окончательного опьянения, когда он бездумно, однако весьма точно формулирует концепцию романтического субъекта: «...я сам себя знаю, сам¹⁰. Я везде, везде»¹¹. И это не пьяное завирание, не «тридцать пять тысяч одних курьеров» (там же). Еще в самом начале своей головокружительной траектории явления очередному городу (это Осип замечает: «...вишь ты, нужно в каждом городе показать себя»¹²), знакомясь с городничим, Хлестаков ни с того ни с сего простодушно заявляет: «...я бы, признаюсь, больше бы ничего и не требовал, как только оказывай мне: преданность и уважение, уважение и преданность»¹³. Произнося эти слова, он пока еще не предполагает, что его принимают за высокопоставленную особу.

Наконец, неожиданным итогом пережитого героем приключения становится ни на чем не основанная мысль: «Вижу: точно нужно чем-нибудь высоким заняться»¹⁴. Такая мотивировка творческого поведения пародийна по отношению к романтическому импульсу самовыражения, значимого в гоголевской интерпретации лишь для самой эгоцентрической личности. Анна Андреевна с наивной откровенностью самовлюбленности как жизненной позиции (столь очевидной в комедийных взаимоотношениях матери и дочери) восклицает: «Так вы и пишете? как это должно быть приятно сочинителю»¹⁵.

Более сложный вариант полемического обращения к романтическому концепту «Я» являет история Чичикова.

Скупка мертвых душ для поселения на необжитых землях — это не просто остроумная афера ловкого приобретателя, практически не

¹⁰ Одна из героинь «Мертвых душ» не случайно вторит Хлестакову: «Позвольте мне вам заметить, что я очень хорошо себя знаю...» (VI, 186).

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 82–83.

¹² Там же. С. 23.

¹³ Там же. С. 32.

¹⁴ Там же. С. 82–83.

¹⁵ Там же. С. 42.

преступающего государственных законов. Это еще и непризнание объективной данности мира, пренебрежение таинствами жизни и смерти, в чем и кроется не вполне очевидная «отрицательность» Чичикова как героя «наполеоновского» типа. В противоположность Хлестакову Чичиков — отнюдь не пародия, это своего рода квинтэссенция уединенного «я» (в гоголевском сатирическом его понимании).

Если прочие (карикатурные) персонажи увидены как бы глазами самого Чичикова и показаны нам снаружи, то центральный персонаж наделен неуловимым обликом. Если половой — в отличие от подробно описанного, хотя и совершенно случайного «молодого человека» — был «вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо» (VI, 8) (а то бы повествователь не преминул набросать и его карикатурный портрет), то о внешности Чичикова мы вправе ожидать не менее подробных сведений, чем о его багаже и слугах. Однако этот «господин средней руки» — никакой: «не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» (VI, 7).

Чичиковского лица мы не видим даже тогда, когда становимся свидетелями его туалета. Неуловимость личности героя, подобная «неясности» произносимых перед зеркалом мнимо французских звуков, здесь принципиальна. Романтическое «я» при всей своей резкой индивидуальности неопределенно и неопределимо. Так лермонтовский демон «похож на вечер ясный: / Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!...»¹⁶

Отмечу попутно, что рассматривание Чичиковым своего отражения, завершающееся любовным: «Ах ты, мордашка эдакой!» (VI, 161), — генетически восходит к мифу о Нарциссе, одной из наиболее продуктивных вариаций универсального мифа об умирающем и воскресающем растительном божестве. Эта аллюзия не безразлична по

¹⁶ Лермонтов М. Ю. Демон // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1980. Т. 2. С. 384.

отношению к предполагавшемуся автором преобразению героя. Но в нашем контексте важнее другое: данная мифологема, отразившая магическое табуирование самосозерцания в первобытной культуре, была радикально переосмыслена культурой романтизма, где стала мифопоэтическим образом самодостаточности «я». По формуле Гёте, «человек — прямой Нарцисс: всюду он рад видеть свое отражение»¹⁷.

В «Люцинде» Фридриха Шлегеля говорится о Нарциссе, которому присуще «в прекрасном эгоизме созерцать свое отражение», как об одной из важнейших тем искусства. В другом месте этого текста читаем: «Если душа, полная бессознательной любви, находит себя там, где надеялась найти ответную любовь <...> дух теряется в собственной ясной глубине и, как Нарцисс, находит себя вновь в образе цветка»¹⁸. Там же по иному поводу: «...в этом глубоком зеркале я не боюсь собою восхищаться и себя любить», поскольку в себе самом «я вижу в целом все человечество»¹⁹.

Едкой насмешкой над подобного рода романтической легализацией самовлюбленности звучит характеристика поведения Чичикова перед зеркалом — этот карикатурный перифраз карамзинской формулы уединения: «Он сделал даже самому себе множество приятных сюрпризов, подмигнул бровью и губами и сделал кое-что даже языком; словом, мало ли чего не делаешь, оставшись один, чувствуя притом, что хорош, да к тому же будучи уверен, что никто не заглядывает в щелку» (VI, 161).

Подлинный облик центрального героя — это его внутренний облик, который автор приоткрывает нам в третьей главе, где, удовлетворяя, наконец, любопытство читателей, дает описание «внутреннего расположения» чичиковской шкатулки с двойным дном. Здесь

¹⁷ См.: Гёте И. В. Избирательное сродство // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 6. С. 247.

¹⁸ Шлегель Ф. Люцинда // Избр. проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 181.

¹⁹ Там же. С. 121.

мы обнаруживаем: «в самой середине мыльницу» (символ отнюдь не чистых помыслов, а любовной заботы о собственном теле); далее множество «закоулков» и «перегородок», наполненных «билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память»; под ними «находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом следовал маленький *потаенный ящик для денег*, выдвигавшийся незаметно сбоку шкатулки» (VI, 55–56; здесь и далее курсив мой. — В. Т.). Вот оно — средоточие души приобретателя. Простодушная Коробочка невольно разгадывает эту «потаенность», называя «ларчик красного дерева, с штучными выкладками из карельской березы» тем, чем он в глубине своей и является: «Хорош у тебя *ящичек*, отец мой» (VI, 56).

В этой же главе разворачивается один из ключевых романтических мотивов — мотив *инферральности* главного героя, одной из многочисленных аллюзий которого прочитываются и «похоронные билеты» из шкатулки приобретателя мертвых душ.

В ходе обсуждения сделки с Коробочкой Чичиков «хватил всердцах стулом об пол и посулил ей чёрта. Чёрта помещица испугалась необыкновенно. “Ох, не припоминай его, Бог с ним!” вскрикнула она, вся побледнев. “Еще третьего дня всю ночь мне снился окаянный. Вздумала было на ночь загадать на картах после молитвы, да, видно, в наказание-то Бог и наслал его”» (VI, 54) (то есть самого Чичикова, который «приехал же Бог знает откуда, да еще и в ночное время» — VI, 52).

Знаменательно словечко «проделки», традиционно соотносимое с чертом, в завершающей ситуации пребывания у Коробочки: «...пирог сам по себе был вкусен, а после <...> *проделок* со старухой показался еще вкуснее» (VI, 57).

Впоследствии, в разговоре двух приятных дам, появление Чичикова у Коробочки обрстет уже и вовсе фантастическими балладными подробностями: «... послушайте только, совершенный роман: вдруг в глухую полночь, когда всё уже спало в доме, раздаётся в ворота стук, ужаснейший, какой только можно себе представить; кри-

чат: “Отворите, отворите, не то будут выломаны ворота...” <...> является вооруженный с ног до головы, вроде Ринальда Ринальдина, и требует: “Продайте”, говорит, “все души, которые умерли”. <...> “Нет, говорит, они не мертвые; это мое, говорит, дело знать, мертвые ли они, или нет...”» (VI, 183)

Наконец, центральный момент первого тома — нежданная и несвоевременная очарованность Чичикова губернаторской дочкой — имеет немало параллелей в романтической литературе. Как оказалось вдруг, «внутреннее расположение» нашего героя не ограничивалось потаенным ящичком для денег и собранием билетов для памяти: Чичиков «всё еще стоял неподвижно на одном и том же месте, как человек», которому «какой-то неведомый дух шепчет <...> в уши, что он позабыл что-то» (VI, 167).

При всех, на первый взгляд, романтических аллюзиях сцены очарованности не будем забывать, что у той, кто «только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы» (VI, 169), *лик мадонны*. Потрясение, испытанное Чичиковым, — это очевидный прорыв эгоцентрической замкнутости уединенного сознания, которому открывается чуждый ему образ святости. С героем происходит «что-то такое странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить» (VI, 169) — при всей склонности романтического субъекта к самоопределению и потому уверенному «знанию себя».

Изобретательная негоция приобретателя мертвых душ (уединенное «я» и не нуждается в живых душах) терпит крах в результате двух встреч с живой жизнью²⁰. Внеположная сознанию героя действительная жизнь предстает в романе в двух женских обликах: прозаической Коробочки, которая «вся переселилась в хозяйственную жизнь» (VI, 58), и поэтической «незнакомки», чье лицо «художник взял бы в образец для мадонны» (VI, 166). Последняя встреча со-

²⁰ См.: Тюна В. И. Сатирический дискурс Гоголя // Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg, 2004. S. 417–427.

вершает катастрофическую пробоину «в холодном существовании» субъекта уединенного сознания и становится залогом планируемого автором духовного преображения Чичикова.

Утрата эгоцентрическим «я» — хотя бы кратковременная — воспитанной культурой романтизма самовлюбленной самодостаточности переживается и иными романскими персонажами, приводя к невероятному духовному потрясению, аналогичному немой сцене «Ревизора»: «Все вдруг отыскали в себе такие грехи, каких даже не было» (VI, 193). Романтическое «знание себя» в подобных ситуациях оказывается бессильным. Такова гоголевская версия решения проблемы уединенного сознания.

Витторио Страда

(Венеция, Италия)

Гоголь и поэтика путешествия

В «Авторской исповеди» Гоголь говорит о «путешествии» как объединяющем принципе «Мертвых душ», напомнив о положительном отношении к этому принципу Пушкина, который «находил, что сюжет М<ертвых> д<уш> хорош <...> тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров» (VIII, 440). И действительно, маршрут, которым едет Чичиков на своей бричке по необозримым российским просторам, является динамическим элементом, позволяющим охватить единым взглядом разные и далекие друг от друга местности, в которых статично обретаются персонажи романа, помещики и чиновники, составляющие диффузное и разрозненное, в силу слабого экономического развития и необъятности территории, общество.

В европейской литературе идее путешествия принадлежало центральное место, в русской литературе тоже имелись немаловажные прецеденты. Строго говоря, русская литература Нового времени начинается двумя произведениями этого типа: «Письмами русского путешественника» Карамзина и «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. Собственно, «Письма русского путешественника» — скорее не отчет о путешествии, а некий роман воспитания (*Bildungsroman*), повествующий о духовном становлении молодого русского дворянина в его контактах с европейской культурно-исторической реальностью того времени. «Путешествие» Радищева — это не только путь из одной русской столицы в другую с

остановками на промежуточных станциях, но и экскурсия в душевный мир автора, перед которым предстает жестокая и бедственная социальная действительность. Эти два произведения открывали перед русской литературой Нового времени двоякое пространство ее дальнейших поисков и размышлений: западноевропейское, насыщенное культурными ценностями и политическими событиями, и национальное, с его проблемами и противоречиями и при этом с непочатыми духовными богатствами¹.

На Западе литературная тема путешествия имела очень давнее происхождение. Она представлена архетипическими разновидностями, присущими двум эпохам европейской культуры: античной и христианской. Гомеровская «Одиссея» — первое грандиозное приключенческое повествование средиземноморского мира, история доблестного ратника, участника легендарной войны, которую Гомер воспел в другой своей поэме, «Илиаде», возвращающегося домой на Итаку, где его ждет верная жена. Его путь, протекающий под опекой богов, усеян бесчисленными приключениями, героями которых являются самые фантастические персонажи греческой мифологии. Недаром Уво Хёльшер в своей монографии, посвященной «Одиссее», определил поэму как нечто среднее «между сказкой и романом», отметив, что после чтения «Илиады» читатель оказывается в другом мире, «более просторном и живом и при этом более интимном»², наполненном разными по своей социальной принадлежности персонажами, которые изображены с почти романным реализмом. Можно прибавить, что «Одиссея» — это протороман языческого мира, как Евангелия — протороман мира христианского, причем последние являют собою многовариантный божественный роман, представленный четырьмя каноническими, дополняющими друг друга повествованиями о жизни и смерти Иисуса, роман, в котором мотив

¹ Ср.: *Страда В.* К теории русского романа // Россия/Russia. (Torino). 1980. № 4. P. 162–163.

² *Hölscher U.* L'Odyssey. Firenze, 1991. P. 16.

путешествия претворяется в совершенно новом измерении: не в горизонтали географии, а в вертикали духа.

Среди разнообразных вариантов фигуры Улисса, возникших в последующие века, когда он порой представлен в сниженном образе лжеца и интригана, один вариант, а вернее, развитие образа, сказывается весьма неожиданным, и его нельзя обойти при интерпретации гоголевского романа. На заключительных страницах «Государства» Платон излагает свои представления о загробной жизни, о наказаниях, вознаграждениях и перевоплощении души, приводя миф о загадочном Эре, которому выпало на долю воскреснуть после гибели на поле боя, благодаря чему он побывал в мире мертвых. Из рассказа Эра мы узнаем, что когда прожившему жизнь дано выбрать вторую жизнь, чтобы вернуться на землю в виде человека или животного, некоторые делают весьма обязывающий выбор (Аякс, например, выбирает жизнь льва, а Агамемнон — жизнь орла), душа же Улисса «помнила прежние тяготы и, отбросив всякое честолюбие, долго бродила, разыскивая жизнь обыкновенного человека, далеко от дел; наконец она насилу нашла ее где-то валявшуюся, все ведь ею пренебрегли»³, и с радостью выбрала ее для своего перевоплощения. Показательна эта метаморфоза «хитроумного Улисса», который после тягот войны и дороги домой возжелал стать простым обывателем, каким он и станет через пару тысячелетий, превратившись в джойсовского Леопольда Блума и, можно сказать, в гоголевского Чичикова.

Другое грандиозное путешествие уже не по земному шару, а в потусторонний мир, в ад и рай с лежащим посредине чистилищем, совершает христианский Улисс в сопровождении благородного Вергилия, о чем рассказано в «Божественной комедии». Данте совершает хождение в мир не менее реальный, чем земной, и не только потому, что таким он считается в христианской мифологии, подобно тому, как языческая представляла реальными встреченных Улиссом фантастических perso-

³ Платон. Собр. соч. М., 1994. Т. 3. С. 419.

нажей, а потому, как говорил Эрих Ауэрбах, что «Комедия и в самом деле есть образ земного мира: он включен в структуру потустороннего во всем своем размахе и глубине, полностью, неискаженным и окончательно упорядоченным», и «доктрина и фантазия, история и миф переплетены в его структуре в виде едва ли расчлняемой картины»⁴. Хотя, добавим, возможно и демифологизированное прочтение как дантовского, так и гомеровского путешествия.

Один из самых интересных критических отзывов на «Мертвые души» — статья Константина Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души». Эта статья и полемический отзыв на нее Белинского представляют собой весьма непростой обмен мнениями, затрагивающий проблемы теории романа в свете немецкой эстетической мысли, в частности гегельянской. Мы остановимся здесь на центральной идее заметок Аксакова, согласно которой роман-поэма Гоголя чудесным образом возвращает к цельности древнего эпоса. Эпос, говорит Аксаков, в отличие от современного романа, строящегося вокруг эпизодического события и фрагментов реальности, что делает его вырожденной формой эпоса, основывается «на глубоком простом созерцании», позволяющем «обнимать собою целый определенный мир во всей неразрывной связи его явлений»⁵. Аксаков отдает себе отчет в некоторой странности своего сопоставления Гоголя с Гомером, но он уверен, что взгляд Гоголя подобен взгляду Гомера, что в гоголевской поэме «явления идут одни за другими, спокойно сменяя друг друга, объемлемые великим эпическим созерцанием, открывающим целый мир, стройно предстающий со своим внутренним содержанием и единством» в своем «величавом течении», как в античном эпосе. В частности, в эпосе «всякая вещь, которая существует, уже по этому самому имеет жизнь, интерес жизни, как бы мелка она ни была, но постижение этого доступно только такому художнику, как Гоголь; и в самом деле:

⁴ Auerbach E. Studi su Dante. Milano, 1966. P. 120–121.

⁵ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1991. С. 141.

всё, и муха, надоедающая Чичикову, и собаки, и дождь, и лошади от заседателя до чубарого, и даже бричка — всё это, со всею своею тайною жизни, им постигнуто и перенесено в мир искусства», и «только у Гомера можно найти такое творчество»⁶.

Белинский критически отзываясь о таком отождествлении Гоголя с Гомером и в согласии с гегелевской эстетикой защищает роман как самостоятельный литературный жанр, как «эпос новейшего мира», а не «искажение древнего эпоса»⁷. Он отмечает, что «общая жизнь», гармонически присутствующая в подлинном эпосе и невозможная в современном обществе со свойственной ему «прозой жизни», у Гоголя «является только как намек, как задняя мысль, вызываемая *совершенным отсутствием* общечеловеческого в изображаемой им жизни»⁸. У Гоголя нет и не могло быть возврата к древнему эпосу, и его произведения полностью «современны», они лишены наивной непосредственности гомеровских поэм и проникнуты юмором: уже в определении им романа как «поэмы» Белинский видит «тот же юмор, каким растворено и проникнуто насквозь это произведение»⁹.

И, однако, ссылка на Гомера может иметь смысл — конечно, не в духе Аксакова, тем более что автор имеет в виду «Илиаду» и игнорирует «Одиссею», которая больше подходит для сопоставления, особенно если принять во внимание превращение гомеровского героя в простого обывателя, обыкновенного человека, изображенное в платоновском мифе об Эре. Общее здесь — мотив странствия, сопровождающегося встречами с фантастическими уродами, подобными тем, с которыми встречается Чичиков, не направляющийся, как Улисс, к ожидающей его семье, а движимый идеалом семьи, которую он чаёт создать в результате своих махинаций.

⁶ Там же. С. 144.

⁷ Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 414.

⁸ Там же. С. 417.

⁹ Там же. С. 419.

Об «Одиссее» в переводе Жуковского Гоголь писал, что это «решительно совершеннейшее произведение всех веков», шедевр Гомера (чья «Илиада» в сравнении с «Одиссеей» лишь эпизод), она «захватывает весь древний мир, публичную и домашнюю жизнь, все поприща тогдашних людей, с их ремеслами, знаньями, верованьями...» (VIII, 236).

Гоголь сознает, какая пропасть отделяет античную эпоху гомеровского эпоса с ее цельностью от масштабов новейшей эпохи, в которой при всем прогрессе в технике и жизненном укладе «мы <...> умели дойти до какого-то неряшества и неустройства как внешнего, так и внутреннего, умели сделаться лоскутными, мелкими, от головы до самого платья нашего...» (VIII, 244).

С таким критическим взглядом на мир современности соотносится характеристика, которую Гоголь дает своему художественному принципу: «Это полное воплощенье в плоть, это полное округленье характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, когда, держа в голове все крупные черты характера, соберу в то же время вокруг его всё тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека, словом — когда соображу всё от мала до велика, ничего не пропустивши» (VIII, 453).

Такова формула гоголевского образного мира, его парадоксального негативного реализма. «Воплощенье в плоть» — это, конечно, не эпическая пластичность тела, равно как и «дрязг» жизни не означает интерес к эпике и мелким предметам (орудиям труда, оружию и т. д.). Аксаков почувствовал связь «Мертвых душ» с гомеровской поэмой, но, будучи в плену у славянофильской утопии, не осознавал, что даже в обоготворяемой им «отсталой» России эпос был уже невозможен и что на творчество Гоголя он отбрасывает не свет, а тень. Присущее эпическому взгляду гармоническое соотношение макроскопического и микроскопического, которое как будто оживает в гоголевском творчестве, имеет разную природу в двух поэтических системах. В эпической перспективе малое и незначительное изобра-

жается потому, что соотнесено с великой и значительной жизнью событий и героев: мельчайшее как бы монументализируется. У Гоголя шкала ценностей и пропорций опрокинута, и в мире современности, где царят банальность и пошлость, иначе и быть не может: рой ничтожностей, мириады мелочей окружают персонажей, придавая им кажущуюся телесность и составляя из них реальную фантазмагорию. «Мертвые души» несут на себе отпечаток стремления к эпосу, реализующегося в антиэпическом плане, то есть в плане лирического отступления, а эпическая устремленность проникнута иронией и гротеском и создает густую и разветвленную, как неухоженный сад Плюшкина, манеру письма.

Аналогична соотнесенность Гоголя с великим путешествием, совершенным в христианский потусторонний мир. Его сразу почувствовал Герцен, а впоследствии раскрыли такие знатоки поэтики, как Шевырев и Веселовский. Это соответствие можно рассматривать двояко: в частном плане сравнений, которыми богата поэзия Данте и проза Гоголя, и в общем плане сущностной структуры этих произведений, реализовавшейся в «Божественной комедии» и не удавшейся в «Мертвых душах». Динамическая сложность дантовского сравнения, где, по наблюдению Мандельштама, теряется линейная связь двух членов сравнения, так что и главное, и второстепенное смешиваются¹⁰, формально обнаруживается и у Гоголя, но суть кардинальным образом меняется: у Гоголя механизм сравнения составляет не интенсивность теологического воззрения, а игривость иронического взгляда на вещи. Белинский, споря с Аксаковым, писал об особенностях метафорических приемов у Гоголя по сравнению с гомеровскими: «Если Гомер сравнивает теснимого в битве троянами Аякса с ослом, — он сравнивает его *простодушно*, без всякого юмора, как сравнил бы его со львом. Для Гомера, как и для всех греков его времени, осел был животное почтенное и не возбуждал, как в

¹⁰ См.: Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 236.

нас, смех одним своим появлением или одним своим именем. У Гоголя же, напротив, сравнение, например, франтов, увивающихся около красавиц, с мухами, летящими на сахар, всё насквозь проникнуто юмором»¹¹.

В общем плане, оставляя в стороне драматическую историю создания «Мертвых душ», можно сказать, что замысел Гоголя был неосуществим и поэме-роману было суждено остаться незавершенной. Однако так называемая первая часть с точки зрения читательского восприятия обладает завершенностью и не требует продолжения в воображении, делая этот текст одним из величайших произведений русской и европейской прозы. Эпическая и христианская воля Гоголя имела назидательную направленность на утешительный *happy end*, но отсутствие чистилища и рая не нанесло поэме ни малейшего ущерба с литературной точки зрения, даже наоборот, хотя бы потому, что написанная и сохранившаяся часть — вовсе не ад, как у Данте, и похождения Чичикова происходили не только в России того времени, они совершались главным образом в темном мире гоголевской души, пораженной разладом между творческим воображением и аскетической утопией — разладом, составившим духовную драму его жизни.

Белинский говорил о юморе как элементе гоголевского творческого мира, который (и это помимо сущностного различия между античностью и новейшей эпохой) делал невозможным возрождение древнего и, добавим, средневекового эпоса. Николай Страхов, характеризуя гоголевский взгляд, говорит об иронии. В статье «Об иронии в русской литературе» он пишет, что, по-видимому, не может быть ничего реальнее «Мертвых душ»: Гоголь «описывает величайшие мелочи с полнейшею верностью и точностью», но если бы мы имели дело с «простыми фотографическими снимками», это не имело бы никакого смысла. Главное — «процесс художества», «тон рассказа»,

¹¹ Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». С. 419.

тон «в высшей степени иронический»¹². Сила иронии — в «противоположности между предметом и способом его изображения», она возникает, когда рассказывается «важно, торжественно» о том, что достойно «презрения и насмешки». Именно этот гоголевский прием проявляется в «Мертвых душах», где «самый ход рассказа, подробного, плавного, обстоятельного, медленно и тяжело движущегося, составляет иронию над пошлостью того, что рассказывается»¹³.

Эта ирония, специфику которой Страхов не определяет и которую можно было бы назвать абсурдистской, в чистом виде присутствует в «Носе» и в равной мере разлита по всей гоголевской прозе. Страхов считает, что ирония не была единственным творческим приемом Гоголя, ее ограничивал позитивный элемент — «восторженность», пламенная любовь к своему отечеству, которая вместо «холодного анализа недостатков русской жизни» порождала иронию. По мнению Страхова, Гоголь «не справился с задачей, за которую взялся с таким воодушевлением и уверенностью», и «погиб, мучительно усиливаясь взять другой тон и создать иные лица»¹⁴. В действительности Гоголь не мог «справиться с задачей» потому, что слишком велика была сила его абсурдистской иронии и следовавшего из нее негативного реализма по сравнению с «восторженностью» его духовной утопии, а также и потому, что ни один художник современности, если он не хочет впасть в иллюзорное назидательное морализирование, не в состоянии создать воображаемый «положительный» мир, на что притяжал «социалистический реализм». Путешествие Чичикова не венчается ни Итакой, ни Раем.

За время, отделяющее похождения Чичикова от странствий Улисса и Данте, литература этого жанра расширила свою типологию: от путешествий в экзотические страны, обнаруженные в результате географических открытий, до путешествий в воображаемые страны

¹² Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897. С. 182.

¹³ Там же. С. 183.

¹⁴ Там же. С. 184.

различных утопий и приключений, воплощенные в философских сатирах Свифта и Вольтера. Есть два похождения, приближающиеся не только во времени к «Мертвым душам»: странствия Дон Кихота и героя плутовского романа. Это уже не странствия по сказочным землям и морям или в фантастический потусторонний мир мифов, а похождения по вполне конкретной стране, населенной конкретным обществом, то есть по вполне земному и «прозаическому» миру Нового времени. Сервантес показывает, на грани уже ушедшего в прошлое рыцарства и побеждающего посттрадиционного строя, как героический и благородный дух его героя обречен стать гротескным и обернуться безумием, в то время как идеал, воплощенный в языческом и христианском эпосе, образует в романе запредельную духовную реальность. В сущности, подобную драму пережил и сам Гоголь.

В плутовском романе, на близость к которому «Мертвых душ» не раз указывали исследователи¹⁵, новое реальное общество стоит прочно, и в нем новый герой хочет из низов пробиться наверх, подвергаясь целому ряду веселых и суровых испытаний. При этом плут, видящий моральную низость этого общества и материальное богатство, которым сам он тоже хочет пользоваться, обеспечивает сатирический тон повествования и динамичность сюжета, разворачивающегося как путешествие через общество и история самовоспитания путешественника. «Чужак» без роду и племени, плут, пересекший пестрый и безрадостный пейзаж различных кругов и сословий общества, обретает циничную мудрость, превзойдя в ней тех, кто по рождению находится на верху социальной лестницы.

Формально положение Чичикова похоже на положение плута, но по существу оно совершенно иное: по происхождению он, конечно, плебей, как следует из его биографии в одиннадцатой главе, но ценности его те же, что и ценности мира, в который он отчаянно

¹⁵ См.: *Stridter Ju. Le rôle du roman picaresque dans l'évolution du roman russe // Histoire de la littérature russe: Le XIX siècle: L'époque de Pouchkine et de Gogol / Ouvrage dirigée par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada. Paris, 1996. P. 844–861; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 341–342.*

рвется, прибегнув к хитроумному мошенничеству. Встречаемые им на своем пути уроды совсем не похожи на живых и порочных уродов плутовского романа, особенно в его английской и французской разновидностях, уже соответствующих зрелой фазе буржуазных отношений. Гоголевские уроды — паразитирующие патриархальные помещики застойного феодально-бюрократического общества, на фоне которых Чичиков со своей ирои-комической предприимчивостью предстает почти «положительным» персонажем, переполошившим косную среду других фигур романа: это единственно живая, или не совсем мертвая, душа в мире «мертвых душ». И ад, по которому странствует Чичиков, скорее морального, чем социального характера. Расхлябанная бричка начала повествования в конце своей метафизической траектории превращается в символическую птицу-тройку, уносящую Чичикова неизвестно куда, а может, и никуда.

Чичиков, парадоксальный «герой нашего времени», немного сложнее плута, и его невозможно было изобразить в ограниченном горизонте автобиографического рассказа, но он становится центром своего рода биографии, летописатель которой, проявляющийся в комментариях и отступлениях, рассказывает сюрреальную историю скупки «мертвых душ», представляющую фабулу романа, включенную в неосуществленный, более обширный «философский» замысел «дантовского» масштаба с целью «панорамно» взглянуть «на всю Россию». Хотя повествовательная структура гоголевского романа испытала влияние английского романа, стерновского и особенно филдингского, он оригинально положил начало русскому «глобальному» роману, отличному от «саморефлективного» пушкинского «Онегина».

После Гоголя в русской литературе уже не будет таких необыкновенных путешествий, и с Достоевским начнется в ней исследование лабиринтов сознания и бессознательного. Повторятся они со значительным удалением в потусторонний мир булгаковского Мастера и странствием доктора Живаго по взбаламученной и залитой кровью России, происходящим скорее не в пространстве, а в душе пастер-

наковского антигероя. Но поистине ни с чем не сравнимое путешествие, о котором свидетельствуют письма Гоголя и воспоминания его современников, — это путешествие по периметру огромного, и не просто географического, треугольника, который составляют Украина, где он родился, с ее карнавальным и демоническим фольклорным миром; Россия, его литературная родина, с нелепым и невероятным кошмаром ее столицы и провинции; и Италия, родина его души, где он обрел толику лучезарного счастья и которая стала объектом его своеобразной эстетической утопии, представленной повестью «Рим», и которую он наивно-восторженно воспел в своем первом опубликованном произведении — стихотворении «Италия»¹⁶: из «прекрасного далека» этой своей последней родины он мог созерцать Россию, рассказывая о ее мертвых и живых душах¹⁷.

«Очарованный странник» можно бы назвать Гоголя, пользуясь названием лесковской повести. Но больше подошло бы ему название «загадочного странника», путешествующего по таинственному, абсурдному, фантазмагорическому миру, о котором он рассказывает с натуралистическим визионерством кафкианского сновидения. На окончательное путешествие Гоголя указывают его предсмертные слова: «Лестница, лестница»: это лестница сна Иакова, ведущая в таинство небес.

¹⁶ В современном академическом издании сочинений Гоголя стихотворение помещается в разделе «Dubia», однако, как отмечается в комментарии, вероятнее всего, оно принадлежит Гоголю (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. М., 2003. С. 866–868; коммент. И. Ю. Виноцкого).

¹⁷ См.: *Strada V.* 1) Storia e mito in Gogol' // *Strada V. EuroRussia: Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione.* Roma; Bari, 2005. P. 129–143; 2) История и миф у Гоголя // *Russica Romana.* 2002. Vol. 9, pt 2. P. 115–125.

Карла Соливетти

(Рим, Италия)

ДинамиКА и статичность в кривом зеркале «Мертвых Душ»

В последнее время в теоретических исследованиях четко обозначился «топографический», или «пространственный», поворот («topographical», «spatial» turn)¹. Речь идет о возможности восприятия культурных явлений через призму топографических моделей². При таком подходе роман трактуется как объект и медиум социального, культурного, административно-политического, правового и других пространств. Романное пространство — это своего рода палимпсест, слои которого сформированы множеством культурных влияний, дисциплинарных практик и т. п.³ Особый интерес вызывает феномен «производства пространства»⁴. Как утверждает гео критик Бертран Вестфаль, вымысел не воспроизводит реальность, а актуализирует новые невыраженные виртуальности, которые могут взаимодействовать с реальностью⁵. Романский жанр

¹ См.: *Fiorentino F.* I sentieri del canto. L'Europa dei romanzi e il pensiero contemporaneo sullo spazio // *Cultura tedesca*. 2007. № 33. P. 16–17. Фиорентино дает исчерпывающий обзор новейших концепций пространства в их становлении — см. с. 13–56.

² См.: *Moretti F.* The Atlas of the European Novel: 1800–1900. London, 1998.

³ См.: *Certeau M. de.* L'invention du quotidien. Paris, 1980.

⁴ См.: *Lefebvre H.* La production de l'espace, Paris, 1974; *Westphal B.* La géocritique: Mode d'emploi. Limoges, 2000.

⁵ «Les relations entre littérature et espaces humains ne sont donc pas figées, mais parfaitement dynamiques. L'espace transposé en littérature influe sur la représentation

становится «предвосхищающе синонимичным» административно-политической практике созидания нации (nation-building): и в том, и в другом случае по определенным правилам и принципам генерируется «воображаемое сообщество»⁶. Его квалифицирующими признаками являются общность территории, языка, законодательства и власти, а также суверенность, утверждаемая через повышенную семиотизацию границ и столиц. Писатель как демиург художественного пространства уподобляется фигуре правителя: они имеют одинаковую пространственную диспозицию.

Творения Гоголя поражают широтой географического, геополитического, этнокультурного охвата (малороссийские циклы — «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» — отражают колорит сельской и степной Южной России, «петербургские повести» — реальность северного столичного города, мотивы, связанные с заграничными путешествиями в «Арабесках», «Риме» и др. — европейский культурный ландшафт). Значение городского локуса в его произведениях мифологизируется⁷. Известен также гоголевский взгляд на путешествие как на «лекарство для души», что сказалось и в его собственных странствиях. В поэме «Мертвые души» пересекаются, символически сводятся и пронизываются сквозным действием совершенно разнородные, удаленные друг от друга пространства. Местоположение города N доподлинно неизвестно, но он становится центром мифопоэтического пространства, в которое через прямые или косвенные упоминания включено множество географических топосов (Москва, Санкт-Петербург, Казань, Рим (Италия,

de l'espace dit réel (référentiel), sur cet espace-souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là, ou ré-orientera la lecture» (Westphal B. Pour une approche géocritique des textes (<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html> 23.4.2010)). См. также: Westphal B. La Géocritique: Réel, fiction, espace. Paris, 2007.

⁶ См.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001; Moretti F. The Atlas of the European Novel: 1800–1900.

⁷ См.: Виролайнен М. Мифы города в мире Гоголя // Гоголь в русской критике: Антология. М., 2008. С. 652–662.

Корсика), Париж, русские отдаленные губернии и др.) и жизненных укладов (столица — провинция — помещичья усадьба — станицы переселенцев). Этот центр вмещает в себя, сверх того, исторические реалии (и античные, и фольклорные, и извлеченные из истории государства Российского и истории европейских войн), а также иерархию российского социального универсума, включая третье сословие и «народ», который в списке Чичикова едва ли не впервые в дворянской литературе представлен не в виде анонимного, статистического множества.

«Топографический» подход по своему существу был очень близок Гоголю. Подобно многим писателям-романтикам и философам Просвещения, Гоголь разделял представление о том, что природный ландшафт и климатические условия определяют «дух народов», вектор их исторического развития, выбор государственного устройства, форм и стилей правления. Подчеркивая своеобразие равнинной и степной Малороссии, Гоголь пишет: «...прежде всего нужно бросить взгляд на географическое положение этой страны, что непременно должно предшествовать всему, ибо от вида земли зависит образ жизни и даже характер народа. Многое в истории разрешает география»⁸. Самосознание Гоголя — «властителя дум» — резонировало с читательскими ожиданиями: «Мертвые души» были восприняты как откровение и «национальный роман», пробуждающий рефлексию относительно устройства России, ее места в мире и ее исторического предназначения.

Ю. М. Лотман совершенно справедливо пишет о том, что «Мертвые души» были с самого начала задуманы как произведение о некоем художественном универсуме — обо всех сторонах жизни и обо всей России. Именно поэтому все типы художественного пространства, сложно переплетавшиеся до сих пор в прозе Гоголя,

⁸ Гоголь Н. В. Взгляд на составление Малороссии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 85.

здесь синтезированы в единую систему⁹. Для этой системы исключительно важной является оппозиция статика/динамика, теснейшим образом связанная с понятием пространства и перемещением в пространстве.

Андрей Белый уделил изрядное внимание анализу образов *косо-го, кривого, бокового* движения в художественной прозе Гоголя¹⁰. Эту тему позднее развил Андрей Синявский, который определил гоголевское пространство как кривое, «сфероидное», исподволь формирующее строй повествования и в первую очередь — стиль автора: «...пространство у Гоголя коробится и круглится, не уходя прямоком к горизонту, но выгибаясь в какую-то сфероидную, что ли, форму; прямые, “вытянутые по воздуху”, становятся кривыми, словно знают теорию Римана. <...> Здесь, возможно, срабатывает скрытая пружина и гоголевского “искривленного” стиля и самой природы его и творческой биографии — с массой поворотов, петляний, загогулин и оборачиваний, где всё наоборот, навыворот, не так, как надо, так что, может быть, правильней следить за его развитием, начиная с эпилога <...>. Ехать не вперед, а назад»¹¹.

«Искривленное» пространство Гоголя всеобъемлюще. Оно относится к топографии, к слову, к человеку. Искривлены не только пейзажи и дороги (петляющие, с кочками), но и дома (покосившиеся, скособоченные). Сплетня как главный способ распространения информации и как отступление от правды — это «кривое» слово.

⁹ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 1. С. 443. О неспособности Гоголя построить «примиряющий и успокаивающий противоречия» эстетический синтез, то есть отработанную схему «тезис—антитезис—синтез», см.: Виролайнен М. Проблема единства в эстетике Гоголя // Виролайнен М. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007. С. 351–352.

¹⁰ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Л., 1934. С. 89–92. Об этом см. также: Соливетти К., Марченко А. Колесо и окоlesiца в поэме «Мертвые души» Гоголя: Опыт герменевтической интерпретации символа // Материалы Междунар. конф. «Гоголь и XX век». 5–7 ноября 2009 г., Будапешт (в печати).

¹¹ Абрам Терц. В тени Гоголя. Париж, 1981. С. 57–58.

Искривлено духовное пространство человека. Это мир без ясности, мир, построенный на случайности, на кажущихся достоверностях. Искривляются представления о динамике и статичности, но одновременно именно в них наиболее наглядно проступает сама сущность искривления.

В художественном пространстве «Мертвых душ» мы выделяем следующие пространства: а) пространство движения (физического и духовного); б) пространство информации (пространство слухов); в) пространство *mise en abyme* (пространство «отражений»); г) воображаемое гипотетическое пространство (пространство будущего). Рассмотрим, как проявляется в этих пространствах «искривленная» оппозиция динамика/статичность.

В поэме подвижность, энергичность, расчетливая целеустремленность Чичикова противопоставлены физической, социальной и ментальной неподвижности, бессобытийности провинциального губернского городка. Приезд Чичикова и сплетни о нем выводят город из оцепенения: «Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!» (VI, 190). Рутинная, циклическая, замкнутая жизнь, в которой не случалось даже того, «что называют в столицах комеражами» (VI, 191), приходит в движение. Однако «сбой», вызванный Чичиковым, не приводит к качественным изменениям: скандал побуждает персонажей к движению, но это движение фиктивно, замкнуто на себе и в большей степени связано с движением кривошеков. Здесь нет речи о прямоте слов и поступков, о волевых усилиях поставить все на свои места. Секрет успеха Чичикова связан с тем, что он полностью вписался в социальный ландшафт. Ни один из его поступков формально не является «отклонением от нормы» (будь то формальное право, бюрократический порядок или неписанный кодекс — этикет, правила нанесения визитов и др.). Однако на самом деле Чичиков всегда находит обходные пути (и в физическом, и в моральном, и в вербальном смысле). Ю. М. Лотман предложил различие «пути» и «дороги»: «дорога» — это тип художественного пространства, «путь» — движение литературного персонажа в

этом пространстве¹². Ю. М. Манн подчеркивает, что «дорога» у Гоголя (синекдоха движения) постоянно сопрягается с образами иного, противоположного смысла: «непроходимое захоlustье», болото («болотные огни»), «пропасть», «могила», «омут»¹³. «Путь» Чичикова — это реализация «дороги». В траектории его движения не прослеживаются ориентиры. Чичиков лишен — если воспользоваться выражением Э. Фромма — «географической карты в мире природы, общества и морали»¹⁴. Цель, ради которой было потрачено столько усилий, так и не достигнута Чичиковым: ему удалось оформить купчую на мертвых крестьян, но он не получает того, к чему стремился — богатства, семьи, покоя и уважения окружающих. Это замкнутый круг, в котором в конечном счете сохраняется статус кво. Кривое колесо, о котором говорится в начале поэмы, — это символ физического и духовного движения Чичикова по замкнутому кругу. Продолжая вращаться до бесконечности, колесо становится символом сфероидного пространства.

Движение по «кривой» — это не только путешествие Чичикова, это и искажение информации в процессе ее распространения через слухи и сплетни. Читателю предстоит, с одной стороны, реальные факты, сообщенные повествователем, а с другой — их искажение в слухах и сплетнях. Слухи и сплетни входят в сюжетно-фабульное пространство, они едва ли не формируют сюжет, так что идиомы «сбиться с пути, дороги» и «сбиться с толку» получают буквальное, материализованное воплощение. При этом также происходит снятие оппозиции статика/динамика, ибо движение информации осуществляется по замкнутому кругу — как своего рода круговорот, в чем-то похожий на круговорот воды в природе. Гоголь детально прослеживает предпосылки сплетен, их рождение, способ распро-

¹² Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 445.

¹³ Манн Ю. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 260.

¹⁴ Fromm E. Anatomia della distruttività umana. Milano, 1975. P. 292.

странения, и, что особенно важно, связь с каждой конкретной личностью. Присущее сплетне искажение как раз и определяется тем, что каждый новый участник сплетенной словесной цепочки вносит в полученное сообщение свой вклад: он добавляет в порождаемый им текст сплетни свою оценку, свои тайные желания, тревоги и страхи, продиктованные неблагоприятными поступками. Поэтому молва приписывает Чичикову маски и роли, которые характеризуют его «по кривой», «по синекдохе», оксюморонно. Эти роли выявляют противоречивость фигуры Чичикова не только в его настоящем и прошлом, но и в его потенциальном будущем.

Мы сталкиваемся, сверх того, с другим ярчайшим проявлением приема *mise en abyme* — «бездны искажений» и «бездны отражений»¹⁵. Чичикова, попавшего под подозрения и пересуды после того, как возникли слухи о покупках мертвых душ, городские сплетницы обвиняют в похищении губернаторской дочки и сравнивают с вооруженным с головы до ног благородным разбойником Ринальдо Ринальдини, который, между прочим, был отнюдь не похитителем, а спасителем девушек от посягательств на их честь¹⁶. В свою очередь, Ринальдо Ринальдини, как потенциальный освободитель Корсики от французской имперской власти, несовместим с другим «отражением» Чичикова — Наполеоном, предавшим и Корсику, и Италию. Но и это не все. Капитан Копейкин — еще одно отражение Чичикова в «кривом зеркале» поэмы — близок к Ринальдо Ринальдини как предводитель шайки разбойников, но как мифический герой войны 1812 года абсолютно несовместим с врагом России Наполеоном. Таким образом автор выстраивает заведомо неправдоподобную, но аллегорически прозрачную цепочку превращений: никому не известный Чичиков в неизвестном городе N — никому не

¹⁵ См.: Соливетти К. Сплетня как геральдическая конструкция (*mise en abyme*) в «Мертвых душах» // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. University of Toronto. 2009. № 30.

¹⁶ О влиянии на Гоголя немецкого «разбойничьего» романа Кристиана Августа Вульпиуса см. там же, примеч. 21.

известный рядовой участник Отечественной войны 1812 года, пережитой и осмысленной как общее историческое событие, — и всем известный император Наполеон в контексте всем известных событий завоевания Европы и последовавших за ним государственных потрясений.

История капитана Копейкина — это инверсия биографии Чичикова, а вставная повесть о капитане Копейкине — инверсия поэмы в целом. Но именно в этом месте открывается возможность — пусть только гипотетическая — выхода из замкнутого круга и сфероидного пространства. Перевернутая, по сравнению с биографией Копейкина, биография Чичикова означает, что он может пройти обратный путь — от зла к добру. Устами нескольких своих персонажей Гоголь производит ироническую разметку того, как Чичиков мог бы стать вождем духовного возрождения отечества.

В начале восьмой главы «Мертвых душ» говорится о предполагаемом переселении крестьян в несуществующее херсонское поместье. Тем самым открывается возможность вообразить будущий путь Чичикова. В поэме представлено гротескно-ироническое, детализированное описание городских «толков, мнений, рассуждений» о чичиковском проекте переселения крестьян «на новую землю». Осуществимость или неосуществимость этой затеи, согласно пересудам, зависит и от моральных качеств крестьян, и от их управлятеля, и от свойств нового пространства (вредна, в частности, близость Херсона к малороссийским губерниям, «где, как известно, свободная продажа вина» — VI, 155). В словесном поединке управляющего казенными фабриками, председателя и полицеймейстера де факто повторяется сцена из начала первой главы (диалог между двумя русскими мужиками, стоящими у трактира), только вместо воображаемых Москвы и Казани упоминается также воображаемый Херсон: дойдет или не дойдет Чичиков с приобретенными им мертвыми душами до Херсона? «Мнения были всякого рода» (VI, 155). Один из участников диалога полагает, что хороший управитель (не мошенник, каким как раз является Чичиков) может одолеть пьян-

ство, воровство и буйное поведение крестьян. С крестьянами может справиться и капитан-исправник, роль которого отлично может исполнить один его картуз (см.: VI, 155). Высказываются и противоположные мнения: само переселение мужиков вырабатывает привычку «к бродяжнической жизни»; мужику на новой земле предстоит «заняться еще хлебопашеством, да ничего у него нет, ни избы, ни двора» — убежит (VI, 154). Мнениям, «которые уже чересчур отзываются военной жестокостью и строгостью», противопоставлялись «такие, которые дышали кротостью» (VI, 155–156). Для одного мужики «теперь негодяи, а, переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться отличными подданными» (VI, 155), и «вот тут-то и есть мораль, тут-то и заключена мораль» (VI, 154–155). Почтмейстер, который в силу своего статуса и профессии владеет всей информацией, «отозвался с большою похвалою об Ланкастеровой школе взаимного обучения» (VI, 156). Именно он наиболее четко формулирует миссию Чичикова: ему «предстоит священная обязанность, <...> он может сделаться среди своих крестьян некоторого рода отцом, <...> ввести даже благодетельное просвещение...» (VI, 156). Может быть, именно благодаря ироническому снижению присутствующий в этих высказываниях моральный аспект служит скрытым указанием на то, что у «мертвых душ» есть надежда на Исход, на Воскрешение. Это относится как к литературным «мертвым душам», так и к жителям России.

Итак, путь Чичикова — это не только физическое перемещение, но и своего рода «духовное искание». Мы знаем, что в основе любого типа путешествий лежит широкая и единая для западноевропейских культур метафорическая база: от структуры жизни как пути, паломничества, от переходного периода до понятия смерти как перехода в мир иной, последнего путешествия. В литературных текстах выделяются два типа связанных с этим стратегий. Герои мифа и эпоса движутся, чтобы вернуться, действуют для того, чтобы упорядоченный мир оставался неизменным. Герои литературы Нового времени, напротив, действуют и путешествуют, чтобы обрести свое непредза-

данное «я», а тяжести и испытания воспринимают не как проклятие, а как инициацию, «личностный рост». В «Мертвых душах» как будто сталкиваются два типа ценностей: в традиционном обществе (символ которого — помещичья усадьба) ценностью являются стабильность, повторяемость, цикличность; в новом, напротив, ценится способность нарушать стабильные границы своего «я», качественно изменяться (что выражается в особой семиотической значимости путешествий, мобильности), то есть движение объявляется самоценным. И получается, что «Мертвые души» представляют в этом отношении уникальный литературный текст: его нельзя свести ни к одной из стратегий. В Чичикове нет покоя и укорененности, его меркантильность и мобильность говорят о нем как о герое прибыли и достижения, однако в нем нет и следа изменений в самосознании.

Динамичность, активность Чичикова, противопоставленная пассивности и статичности жителей города N, на поверку также оказывается фиктивной, искривленной: он передвигается, оставаясь неподвижным, его линейность мнима именно по причине его духовной окостенелости. И именно эта внутренняя неподвижность, самождественность (помимо искривленности пространства, в котором происходит путешествие) постоянно уводит героя от цели, заставляет сбиваться с пути и в конце концов приводит к поражению. Если приглядеться, в «Мертвых душах» воспроизводится та кольцевая структура, которая сопутствует Чичикову на протяжении всей жизни. Его цель всегда материальна: разбогатеть, заработать деньги, а не обогатиться духовно. Но путь как опыт должен был бы привести к изменениям в самосознании Чичикова, в понимании Я и Другого, в понимании человеческих отношений. Во всем этом Гоголь видел, кажется, основу возрождения Чичикова. Подобно тому, как читатель должен был бы узнать в себе некоторые черты Чичикова, так и Чичиков, встречаясь с помещиками и с разнообразными представителями города, должен был бы, хотя бы отчасти, узнавать в них себя. Ведь и в каждом из помещиков было нечто от Чичикова, а Чичиков вел себя с ними, словно перед зеркалом. Процесс подозна-

тельного опознавания в других самого себя, видимо, был, согласно Гоголю, абсолютно необходимым первым шагом на пути к раскаянию, очищению души и возрождению.

Чичиков — «человек порога» и по своему социальному статусу, и по биографической траектории. Он вхож повсюду, он объездил половину России, но куда бы ни заносила его судьба, он не имеет собственного места¹⁷, прочного положения, житейских привязанностей («ни друга, ни товарища в детстве») (VI, 224), холостяцкая жизнь). Необыкновенная способность к перевоплощениям и к успешной коммуникации с неограниченным кругом лиц, «знание света», персональная гуттаперчивость и даже бессознательное влечение к дочери губернатора, у которой было лицо, «какое художник взял бы в образец для мадонны и какое только редким случаем попадает на Руси, где любит всё оказаться в широком размере, всё, что ни есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги» (VI, 166), выдает в нем едва ли не *genius loci* «всей Руси». Но платой за это оказывается пребывание — в прямом и в переносном смысле — в зоне социального небытия, пустоты, бесформенности. В некотором роде Чичиков и есть материализация Ничто, а его предпринимательская афера (обналичивание мертвых душ) — это игра на разрыве между административным миром бумаг и реальностью.

Гоголь признается в том, что «движение в неподвижном», дурная бесконечность монотонности и повтора властны даже над ним как автором. Он завидует счастливому писателю, который «приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека» (VI, 133), в то время как сам он определен «чудной властью итти об руку» со своими «странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» (VI, 134). То есть автор (вспомним еще раз аллегория писателя как властителя и царя) не является хозяином повествова-

¹⁷ Ср. разные значения термина «место», в особенности — в кн.: *Maguire R. A. Exploring Gogol*. Stanford, 1994. См. также статью С. Г. Бочарова в настоящем сборнике.

ния. Его перо движется по бумаге, как рессорная бричка с Чичиковым, Селифаном и Петрушкой — по столбовым, мостовым и проселочным дорогам: «...читатели не должны негодовать на автора, если лица, доньше являвшиеся, не пришлось по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться. С нашей стороны, если, уж точно, падет обвинение за бледность и невзрачность лиц и характеров, скажем только то, что никогда вначале не видно всего широкого течения и объема дела» (VI, 241). Сравнивая писателя с путешественником, Гоголь как будто сам оказывается под влиянием искривленного пространства поэмы: он тоже «сбил с пути, с толку». Автор вводит длинные отступления, отклоняется от последовательного описания, подобно тому как сплетни неизменно отклоняются от истины. Перемещения Чичикова, сюжет, композиция и стиль поэмы — все соединяется в сквозной семантической цепи «Мертвых душ»: *колесо — кривое колесо — колесит — окоlesiца*.

Казалось бы, Гоголь всеми средствами старается побудить читателя разделить с ним убеждение в неоспоримой верности радикального географического детерминизма (ландшафт и климат определяют строй общества, строй общества определяет статус личности, статус личности определяет ее образ мысли и моральный облик). Но ведь фактически Гоголь создает воображаемую географию России и Европы. Он обыгрывает геополитическую семантику и сословную топографию, подрывает их и уличает в иллюзорности и в «кривизне». Гоголь обнажает прием конструирования пространства. Он показывает, что, искусственно разворачиваясь в актах коммуникации, само пространство превращается в конгломерат разных интерпретаций реальности, которые, в свою очередь, поданы в ракурсах исторического прошлого и текущего настоящего, в модусе памяти и воображения, в непрерывных конфликтах желаний и конкуренции интересов.

В образе Чичикова можно видеть безысходный приговор России, обреченной на бесконечный бег по кругу бытия и онтологическую

неудачу. Этот диагноз поразительно совпадает с диагнозом, поставленным П. Я. Чаадаевым, который писал в «Философических письмах»: «Взгляните вокруг. Разве что-нибудь стоит прочно? Можно сказать, что весь мир в движении. Ни у кого нет определенной сферы деятельности, нет хороших привычек, ни для чего нет правил, нет даже и домашнего очага, ничего такого, что привязывает, что пробуждает ваши симпатии, вашу любовь; ничего устойчивого, ничего постоянного; все течет, все исчезает, не оставляя следов ни вовне, ни в вас. В домах наших мы как будто определены на постой; в семьях мы имеем вид чужестранцев; в городах мы похожи на кочевников, мы хуже кочевников, пасущих стада в наших степях, ибо те более привязаны к своим пустыням, нежели мы к нашим городам»¹⁸. Так есть ли у России шанс вырваться из «колеса бытия», которое в реальности столь же криво, как и колесо чичиковской брочки?

Поставим «вечный вопрос»: кто же такой Чичиков? «Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строго к другим?» (VI, 241). Если использовать дантовскую топографию «Божественной комедии», можно сказать, что Чичиков заблудился «в сумрачном лесу», но не нашел своего настоящего Виргилия. Что касается помещиков и жителей города, «мертвых душ», они, по признанию самого Гоголя, не великие грешники и, следовательно, скорее находятся не в самом аду, но, как «ничтожные» (перевод Лозинского), — в преддверии ада. Мы не знаем, как Гоголь представил бы их путь очищения и искупления грехов. Но он сам предпринял то самое очищающее путешествие, которого не смог найти и предложить для своего героя. В «Избранных местах» он исповедуется и проповедует, его письма обращены к видным писателям и поэтам, к артистам и чиновникам, к дамам и т. д. В самом Гоголе, каким он предстает в

¹⁸ Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма. М., 1991. Т. 1. С. 323–324. К сожалению, у меня не было возможности познакомиться с монографией Л. В. Щегловой «Судьбы российского самопознания: (П. Я. Чаадаев и Н. В. Гоголь)» (Волгоград, 2000).

«Избранных местах», запечатлена «вся Русь», в его «Переписке» звучит речь человека, который сам себя делает примером раскаяния и надеется на возрождение.

Гоголь посвятил поэму описанию удручающего исторического небытия и фиктивности. Но этот образ пустоты, отсутствия, неприкаянности в сочетании с фатальной зависимостью от сложившихся форм пространства он обратил в знак надежды, выразив ее в образе птицы-тройки: «Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (VI, 247). Финальный образ поэмы задает символический горизонт будущей России. Гоголь предполагал, что бесконечные русские просторы родят богатыря, способного привести в движение неподвижную Русь. Перифразируя слова Бертрама Вестфalia о Джойсе, можно сказать: Россия создала Гоголя, Гоголь же сотворил не только прошлую, но и будущую Россию.

В. Ш. Кривонос

(Самара)

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» ГОГОЛЯ

В литературе о «Мертвых душах» уже было привлечено внимание к так называемым хронологическим «ошибкам», причине и смысл которых удалось объяснить особенностями гоголевской поэтики¹. Доказано, что используемая Гоголем система временных сигналов «рождает временную глубину в тексте»². Насущной кажется и другая задача: попытаться понять, как и с помощью каких пространственных сигналов рождается в тексте поэмы пространственная глубина. Было бы очевидным упрощением, оставляя в стороне поэтику гоголевского произведения, видеть нем всего лишь «исторический источник»³ пространственных образов и представлений. Важно выяснить, как концептуализируется в «Мертвых душах» пространство, не просто называемое в тексте, но ставшее реальностью, обладающей собственным аксиологическим ядром⁴.

Ключевыми в этом плане для гоголевской поэмы являются понятия 'Русь' и 'Россия'; они отличаются высокой частотностью с точки

¹ См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 250–252.

² Беспрозванный В., Пермяков Е. Из комментариев к первому тому «Мертвых душ» // Тартуские тетради. М., 2005. С. 192.

³ Ср.: Там же. С. 185.

⁴ Ср. подход к тексту, сформулированный и примененный в статье: Николаева Т. М. Три пространства Игоря похода (художественное, летописное, «реальное») // Slavica tergestina. 8. Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Trieste, 2000. С. 299–301.

зрения упоминания в тексте (прежде всего в авторской речи, но также и в речи персонажей), однако далеко не всегда и не обязательно совпадают по своему смысловому объему. Ср. возникающую перед взором автора картину, вызывающую знаменательное сравнение не с Россией (географической территорией), а с Русью (символично-поэтическим образом): «Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню» (VI, 139).

Понятие 'Русь' встречается в поэме двадцать три раза; девять раз (VI, 17, 139, 220, 220, 221, 221, 244, 247, 247) оно обозначает поэтико-символическое пространство, близкое по значению пространству фольклорно-эпическому, а четырнадцать раз (VI, 43, 49, 70, 94, 109, 109, 117, 120, 150, 164, 166, 190, 191, 231) выражает абстрактное географическое представление⁵.

Там, где понятие 'Русь' служит обозначением географического пространства, оно оказывается тождественно по смыслу понятию 'Россия': «Как несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами, рассыпано по святой благочестивой Руси...» (VI, 109); «и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси» (VI, 117); «таково на Руси положение писателя!» (VI, 164); «на Руси, где любит всё оказаться в широком размере, всё, что ни есть» (VI, 166); «как выражаются у нас на Руси» (VI, 231) и др.

Понятие 'Россия' упоминается двенадцать раз и используется для названия географической территории, страны и государства. Ср.: «на разных исторических картинах, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию» (VI, 9); «и можно обратиться вновь к карточному столу, тешащему всю Россию» (VI, 243); «жили в одном отдаленном уголке России два обитателя» (VI, 243); «так не будет ли эта негодия не соответствующую гражданским постановлениям и дальнейшим видам России» (VI, 35) и т. д.

⁵ Ср. с понятиями 'Русь' и 'Русская земля', выступающими в качестве абстрактных географических представлений: Николаева Т. М. Три пространства Игорева похода... С. 302, 305, 307.

Синонимично понятию 'Россия' дважды появляющееся понятие 'русское государство': «как выражаются в иных местах обширного русского государства» (VI, 12); «Чичиков начал как-то отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика, и иностранцы справедливо удивляются...» (VI, 100). Важнейшим признаком понятий 'Россия' (географическая территория) и 'русское государство' выступают поражающие воображение размеры пространства. Ср.: «все ободрительные и понудительные крики, которыми потчевают лошадей по всей России от одного конца до другого» (VI, 42); «закусили, как закусувает вся пространная Россия по городам и деревням» (VI, 97). Этот признак общий у них также и с понятием 'Русь', обозначающим географическую территорию.

Пространственное представление о Руси/России как огромной и протяженной территории, на которой раскинулось русское государство, создается в «Мертвых душах» прямым названием либо упоминанием в той или иной форме городов, населенных пунктов, губерний, частей страны:

Москва (VI, 7, 30, 39, 56, 56, 61, 102, 115, 117, 147, 164, 239), Петербург (VI, 14, 30, 61, 106, 108, 159, 164, 200, 200, 240), Рязань (VI, 131, 153), Казань (VI, 7), Торжок (VI, 135), Царевококшайск (VI, 138), Вельегонск (VI, 138), Красный (VI, 199);

Тула («манишка, застегнутая тульской булавкою» — VI, 7), Тамбов («Пошел, тамбовский мужик!» — VI, 16), Херсон («А, херсонский помещик, херсонский помещик!» — VI, 171), Сольвычегодск («с какими-то сольвычегодскими купцами» — VI, 193), Усть-Сысольск («приятелям своим устьсысольским купцам» — VI, 193), Ярославль («ярославский расторопный мужик» — VI, 247);

Херсонская губерния (VI, 147, 247), Симбирская губерния (VI, 170), Рязанская губерния (VI, 170), Пензенская губерния (VI, 170), Вятская губерния (VI, 170), Таврическая губерния (VI, 240);

Кавказ (VI, 61), Волга (VI, 139), Камчатка (VI, 154).

Существенно, что вымышленный, но предельно типичный, на что указывает его условное обозначение⁶, город NN, куда прибывает Чичиков, «был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» (VI, 206). Этим объясняется не только высокая частотность упоминаний Москвы (двенадцать раз) и Петербурга (десять раз), но и показательное для типичного губернского города стремление уподобиться столицам. Ср. описание бала у губернатора: «...как будто на всем было написано: “Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж!” Только местами вдруг высовывался какой-нибудь невиданный землею чепец или даже какое-то павлинье перо, в противность всем модам, по собственному вкусу» (VI, 163–164). Но город NN — это еще и «сборный город», своего рода «микрокосмос, содержащий все характеристики макрокосмоса России»⁷, в том числе и присущие всему «макркосмосу» свойства парадоксального пространства⁸.

Пространственное представление о Руси/России соотносится в «Мертвых душах» с представлениями как о реально-историческом пространстве России, так и о поэтико-символическом и фольклорно-эпическом пространстве Руси. С последним связаны актуальные для повествования в поэме тема и мотив русского богатырства⁹. Ср.: «в нынешнее время, когда и на Руси начинают уже выводиться богатыри» (VI, 17); «здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» (VI, 221); «был он то, что называют на Руси богатырь» (VI, 244). Автор и напоминает о значении для Руси феномена богатырства, и наглядно демонстрирует его деградацию

⁶ См.: Белоусов А. Ф. Символика захолустья: (Обозначение российского провинциального города) // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 458.

⁷ Казари Р. Русский провинциальный город в литературе XIX в.: Парадигма и варианты // Русская провинция: Миф — текст — реальность. М.; СПб., 2000. С. 164.

⁸ Ср.: Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 283.

⁹ См.: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 29–32.

(на примере Мокия Кифовича), отсылая к эпическим образам богатырского века и богатырского пространства¹⁰. И если «нынешнее время» безнадежно утрачивает качества богатырского века, то обозреваемое автором пространство по-прежнему хранит в себе потенциал пространства богатырского.

Ю. М. Лотман, подчеркнув роль в «Мертвых душах» пространственной оппозиции «направленное — ненаправленное», приравнял ненаправленное пространство к неподвижному¹¹. Между тем это неподвижное пространство способно «трансформироваться непредсказуемым образом» и представлять «в виде разных обличий»¹². Пространственным трансформациям, невозможным в других местах, соответствуют и характерные сценарии поведения: «И, что всего страннее, что может только на одной Руси случиться, он чрез несколько времени уже встречался опять с теми приятелями, которые его тузили, и встречался как ни в чем не бывало, и он, как говорится, ничего, и они ничего» (VI, 70–71); «Должно сказать, что подобное явление редко попадает на Руси, где всё любит скорее развернуться, нежели съежиться, и тем разительнее бывает оно, что тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» (VI, 120) и т. д.

Подобные сценарии словно самим неподвижным пространством и порождаются, обнажая своеобразие русских обычаев и самого типа русского человека: «А после него опять тоненькие наследники спускают, по русскому обычаю, на курьерских всё отцовское добро» (VI, 15); «Таков уже русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который бы хотя одним чином был его повыше, и шапошное

¹⁰ Ср.: Новичкова Т. А. Эпос и миф. СПб., 2001. С. 7.

¹¹ См.: Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 288.

¹² Лотман М. О семиотике страха в русской культуре // Семиотика страха. М., 2005. С. 18.

знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений» (VI, 20–21); «показав таким образом прямо русскую изобретательность, являющуюся только во время прижимок» (VI, 230–231) и др.

В «Мертвых душах» нарисована условная карта Руси/России, на которой прочерчен маршрут Чичикова; отображенное на этой карте пространство существенно отличается от пространства эмпирического, поскольку не отвечает требованиям географического натурализма¹³. Устойчивые в поэме «формулы обобщения» демонстрируют, что и для условной карты, на которую накладываются передвижения героя и всюду следующего за ним автора («...здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться» — VI, 241), также выбран «общерусский масштаб»¹⁴. Этот масштаб и определяет авторское видение художественно обобщенного русского пространства.

Этноним 'русский', производный от 'Русь', имеет у Гоголя непосредственное отношение и к России, территории обитания 'русских', поэтому он оказывается не только пространственно, но и характерологически маркированным: «так как русский человек в решительные минуты найдется, что сделать...» (VI, 41); «Что ж делать? Русский человек, да еще и в сердцах» (VI, 89); «...но так как русский человек не любит сознаться перед другим, что он виноват...» (VI, 90); «...или задумался так, сам собою, как задумывается всякой русской, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни» (VI, 139) и т. д.

Хотя понятия 'Русь', 'Россия' и этноним 'русский' многократно возникают в авторской речи, «Мертвые души» не являются собственно «территориальным текстом». Ср.: «Один из признаков "тер-

¹³ См. о специфике художественного пространства: *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 108–109. Ср.: *Николаева Т. М.* Три пространства Игорева похода... С. 300.

¹⁴ *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. С. 247.

риториального текста” состоит в том, что такой текст “любит” называть сам себя, и это приводит даже к избыточности»¹⁵. Отмеченным признаком изображенного в поэме пространства Руси/России действительно служит то, что оно русское; однако у Гоголя это признак не сугубо и не чисто территориальный, но прежде всего символический.

В авторской речи определение ‘русский’ может быть синонимично определению ‘российский’: «Выражается сильно российский народ! и если наградит кого словом, то пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света» (VI, 108–109). Но Россия предстает у Гоголя не государством ‘русских’, а как «очень пространное государство» (VI, 170). И если представление о России строится в поэме на основе узнаваемых пространственно-географических реалий, то представление о Руси формирует используемая автором символическая образность. Автор обращается не к России, но к Руси; бывшее до начала XII века названием территории Киевской Руси, в XII–XIII веках — названием древнерусских земель и княжеств, а с XIII века — земель северо-восточной территории бывшей Древней Руси¹⁶, ‘Русь’ в «Мертвых душах» служит символическим названием творимого автором русского пространства.

Создавая «сию русскую свою поэму» (VI, 183), автор выбирает для себя пространственную позицию, предполагающую особую оптику: в поэме задан угол зрения на изображаемое «в целом и со стороны»¹⁷. Ср.: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе... <...> Открыто-пустынно и ровно всё в тебе; как точки, как значки,

¹⁵ Цивьян Т. В. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина // *Slavica tergestina*. 8. С. 192.

¹⁶ См. упоминания «Руси», «южной России», «Русской земли», «юго-западной России», «России» в «<Набросках и материалах по русской истории>» (IX, 49–51, 56–57, 59–60, 62, 64–65, 70, 72, 74–75).

¹⁷ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. С. 245.

неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе?» (VI, 220). Открывшаяся автору геопанорама вызывает у него особое переживание Руси как символического пространства, с которым его соединяет неразрывная живая связь.

Автор видит русское пространство не только со стороны, из своего «чуждого, прекрасного далека», но и с близкого расстояния, когда оказывается рядом с предметом описания: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать по нашему обычаю чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор» (VI, 21); «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином...» (VI, 220) и т. д. Если взгляд со стороны позволяет дистанцироваться от изображаемого, то сближение с предметом описания предельно эту дистанцию сжимает, делая различимыми мельчайшие детали и подробности рассматриваемой картины. При этом автор стремится «совместить “микроскопическое” и “телескопическое” видение и приблизиться к некоему видению абсолютному»¹⁸.

Этому абсолютному видению отвечает авторская картина мира, где Русь занимает место мифологического центра. С представлением о Руси как о центре мира коррелирует представление о центре самой Руси: «А уж куды бывает метко всё то, что вышло из глубины Руси, где нет ни немецких, ни чухонских, ни всяких иных племен, а всё сам-самородок, живой и бойкий русский ум... <...> И всякий народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенностью и других даров Бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженьи его часть собствен-

¹⁸ Чудаков А. П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 279.

ного своего характера» (VI, 109). Гоголевская Русь постоянно рождает *свое собственное слово*, выражающее *творящие способности* ее души; приобретая мифопоэтические очертания, русское пространство «становится все более сакрально значимым по мере движения к центру, внутрь»¹⁹, т. е. в *глубину*.

Подобно Иерусалиму в паломнических текстах, подчеркивавших его мертвенность в сравнении с Иерусалимом «вечным»²⁰, Русь представляется автору сакральным местом, ставшим местом запустения. Но *слово*, выходящее из *глубины* Руси и питающее авторскую повествовательную энергию, служит залогом чашевого воскресения и самого пространства, и обитающего здесь человека: «Но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения. И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертва книга перед живым словом!» (VI, 223).

Именно *живое слово* и является для автора высшей сакральной ценностью. Поэтому символика «оживляющего, творящего мир Слова» приобретает в поэме особое значение: «Присутствие Слова как источника всеобщей жизни, вернее, — сохранение связи с ним в человеке поверяется возможностью его собственного живого слова, как бы почерпнутого из этого общего источника»²¹. Знаменательна в этом смысле способность Чичикова «услышать и принять как свое народное слово»²². Как и любовь к быстрой езде («И какой же рус-

¹⁹ Топоров В. Н. Пространство и текст. С. 256.

²⁰ См.: Кулешов Е. А. Сакральная топография нового времени: Святая земля // Традиция в фольклоре и литературе. СПб., 2000. С. 183–184.

²¹ Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 145.

²² Там же.

ский не любит быстрой езды?» — VI, 246), она раскрывает значимое для автора тождество русского человека и русского пространства.

О возможном возрождении героя поэмы и говорит его тождество пространству, из *глубины* которого выходит *живое слово*. Автору же открывается особый характер и особый смысл его живого общения с пространством, побуждающим к творчеству и дающим для творчества силы: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?... И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством» (VI, 221).

В открытом финале поэмы живая связь автора с Русью еще более упрочивается; он не только видит ее одновременно со стороны и вблизи, но и сам вовлекается в целиком захватившее его быстрое и все ускоряющееся движение: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? <...> Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (VI, 247).

Скорость, с которой мчится Русь, кажется необъяснимой, но именно только так автор может показать, как вырывается она из исторического времени (в историческом времени живет историческая Россия), чтобы обрести новое и легендарное бытие во времени мифологическом и эсхатологическом.

Специально было отмечено: «Гоголь явно разделял идею особого пути России. Но у него нет ответа на вопрос, куда летит *Русь* —

птица-тройка»²³. Потому и нет ответа, что полет Руси содержит в себе принципиально важную для Гоголя религиозно-мифологическую символику. Финальная картина не столько указывает на особый путь России, сколько пророчит грядущее прекращение «гнета истории»²⁴. Автору, включенному в стремительное движение *бойкой необгонимой тройки*, открывается мессианское предназначение Руси, несущей спасение всему миру; в финале «русской поэмы» Россия окончательно оборачивается Русью и окончательно сливается с ней в художественно обобщенном образе сдвинутого с места *неведомой силой* и устремившегося в полет мимо всего, *что ни есть на земли, русского пространства*.

²³ Сазонова Л. И. Литературная генеалогия птицы-тройки // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2001. С. 174.

²⁴ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повтораемость / Пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. СПб., 1998. С. 166.

А. Х. Гольденберг

(Волгоград)

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ЭКФРАСИСЕ ГОГОЛЯ

Современная филологическая наука все чаще отходит от юнгианского психоаналитического толкования термина «архетип», под которым понимают не только «первообразы», восходящие к коллективному бессознательному и сопряженные с древними мифами и обрядами, но и «вечные образы» литературы, «способы концептуализации действительности», «сеть правил семантических ассоциаций, которые контролируют внутренний строй художественного текста»¹. Одним из важнейших источников архетипических сюжетов у Гоголя являются библейские тексты, о которых он писал: «Разогни книгу Ветхого завета: ты найдешь там каждое из нынешних событий...» (VIII, 278). Библейская стилистика во многом определяет и живописную природу гоголевского слова. Характерной чертой поэтики писателя становится экфрасис, представляющий собой в строгом терминологическом смысле «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление»². Эти описания включены в повествование на правах внутренних микросюжетов, оказывающих существенное влияние на семантику и стилистику

¹ Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1981. Sbd 4. S. 60.

² Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под. ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 5.

гоголевских текстов. Особенно значителен у Гоголя удельный вес живописных сюжетов на библейские темы. «Торжеством искусства» кузнеца Вакулы в «Ночи перед Рождеством» стала картина на апокрифический сюжет изгнания святым Петром адского духа в день Страшного Суда. В одной из глав неоконченного романа «Гетьман» «на длинной деревянной доске нарисованы сцены из священного писания: тут был Авраам, прицеливающийся из пистолета в Исаака <...> и другие подобные» (III, 294). Несмотря на то что библейские персонажи здесь больше похожи на украинских казаков, экфрасис вводит в произведения писателя архетипические сюжетные модели, которые придают бытовому или историческому повествованию универсализирующий характер³.

Живописные версии сакрального сюжета могут, однако, входить в гоголевский текст и неявно, на уровне символического подтекста, причем связь словесного и живописного дискурсов выявляется лишь на метатекстовом уровне, как, например, в немой сцене «Ревизора». Одной из разновидностей экфрасиса является жанр «живых картин», на который Гоголь ориентировал исполнителей пьесы. Поэтика «живых картин» основана на уподоблении «сцены картине» или на «имитации живописного произведения»⁴. В авторском описании немой сцены картина-референт не названа, но как бы нарисована с помощью точного изображения поз и фигур всех ее участников. Ю. Манн обратил внимание на сходство поэтических принципов немой сцены с картиной К. Брюллова «Последний день Помпеи»⁵. Эсхатологическая составляющая немой сцены была соотнесена ученым с иконографией Страшного Суда в средневековом

³ См.: Заславский О. Б. Замысел «Гетьмана»: Реконструкция сюжета и композиции // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 142.

⁴ Лотман Ю. М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 638.

⁵ Манн Ю. В. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». М., 1966. С. 75–76.

изобразительном искусстве⁶. В ходе переработки «Ревизора» для последнего прижизненного собрания сочинений ассоциативный живописный ряд был Гоголем значительно расширен. В гоголевский метатекст, как показывает анализ творческой истории и поэтики «живой картины», должно быть включено, помимо творения К. Брюллова, и знаменитое полотно А. Иванова «Явление Христа народу»⁷. Замысел нравственного преображения персонажей комедии и ее зрителей как результат чаемого автором катарсиса находит отражение в композиции немой сцены, которая «многими своими деталями прозрачно имитирует картину распятия»⁸. Иными словами, поэтика немой сцены представляет собой «обратный» перевод словесного текста в изобразительное искусство.

Экфрасис у Гоголя выражает одну из ключевых эстетических идей писателя о силе воздействия искусства, о его главной задаче — способствовать преображению человеческой души. Гоголевский текст не только хочет стать живописью, он стремится превзойти, преодолеть силу ее визуального воздействия. Он обращен не к внешнему, а к внутреннему человеку. Одной из важнейших составляющих замысла поэмы «Мертвые души» является сюжет духовного преображения ее протагониста — Павла Ивановича Чичикова. В многослойной структуре этого образа соединились полярные культурные парадигмы: плута и богатыря, Антихриста и апостола. Многоликость Чичикова, неуловимость внутреннего облика делают его загадкой не только для персонажей поэмы, но и для ее читателей. В последней главе автор рассказывает биографию героя, которая призвана эту загадку разрешить, ибо с дальнейшей судьбой персонажа связан замысел продолжения поэмы. История плута, «рыцаря копейки» нежи-

⁶ См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 242.

⁷ См.: Лебедева О. Б. Брюллов, Гоголь, Иванов: (Поэтика «немой сцены» — «живой картины» комедии «Ревизор») // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю. В. Манна. М., 2001. С. 113–126.

⁸ Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 130.

данно для читателя меняет изобразительный ракурс героя. Делая акцент на неодолимой силе его характера, необычайной воле в достижении своих целей, автор использует житийные краски и наделяет образ протагониста-грешника задатками и свойствами, из которых может вырасти будущий «великий человек» (VII, 112). Метаморфоза подобного типа была основой сюжетов кризисных житий, восходящих к биографии апостола Павла. Не только имя и характер гоголевского персонажа, но и его сюжетная судьба особым образом ориентированы на архетип этого евангельского героя⁹. История бывшего жестокого гонителя христиан — «изверга Савла», обращенного в ревностного апостола новой веры, появляется уже в «Страшной мести». В надежде на свое спасение ее вспоминает «великий грешник» колдун: «Слышала ли ты про апостола Павла, какой он был грешный человек, но после покаялся и стал святым» (I, 262).

«Обращение апостола Павла» — один из самых разработанных и популярных сюжетов европейской живописи. Достаточно назвать имена Рафаэля и Микеланджело, Караваджо и Веронезе, Тинторетто и Мурильо. Любопытно, что эпизод обращения апостола с XII века стал изображаться как падение Савла, ослепленного божественным светом и потрясенного небесным голосом, с коня. В Деяниях апостолов ничего не говорится о том, что Савл и его спутники в момент обращения были на конях. Трудно установить конкретные причины, которые сформировали устойчивую художественную традицию объединять в эпизоде обращения коня и падающего или упавшего с него Павла. Связь Павла с конем необычна и имеет принципиальный смысл, который питается многозначной и раз-

⁹ См.: Гольденберг А. Х. 1) «Житие» Павла Чичикова и агиографическая традиция // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX – начала XX в. Горький, 1981. С. 111–118; 2) Житийная традиция в «Мертвых душах» // Литературная учеба. 1982. № 3. С. 155–162; 3) Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 130–137.

ветвленной семантикой мифологемы «коня»¹⁰. В культурной традиции европейского средневековья образ коня связан с триадой «смерть — возрождение — бессмертие»¹¹.

Контраст нисходящего с небес света и тьмы, окружающей Павла и его спутников, имеет отчетливый иносказательный смысл. «Чуждость» события подчеркнута всеобщим изумлением и страхом. Показательно, что живописная традиция зафиксировала несколько вариантов положения фигуры Павла в момент его потрясения. Особый интерес представляют картины, изображающие Павла падающим или упавшим вниз головой. Промежуточное положение героя — уже не в седле, но еще не на земле, уже не Савла, но еще и не Павла — отражает динамику его духовного преобразования, а также своеобразный катастрофизм низвержения.

Позиция «вниз головой» в христианской культуре входит в состав символического языка: «...в галерее образов, представленных в такой позиции, можно найти Иуду и Пилата, многочисленных преступников и осужденных, а прежде всего архетип их всех — Люцифера, Сатану, Антихриста»¹². Средневековье детализировало знаковую природу падения Савла, предлагая интерпретацию различных положений упавшего. Так, Григорий Великий, рассуждая о падении Савла и о двух типах падения вообще, отмечает, что упасть лицом вниз означает признать свои заблуждения, которые смываются слезами покаяния. Противоположная позиция — упасть на спину и потерять зрение — это как бы низвержение неразумной гордости, падение, не приводящее к покаянию¹³. Падение вниз головой предстает как «перевертывание»: являясь опознавательным знаком су-

¹⁰ См: *Иванов В. В.* Конь // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1987. Т. 1. С. 666.

¹¹ *Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства. М., 1987. С. 64.

¹² *Wasilewski J. S.* Święty Paweł — nawrocenie, odwrocenie i niepewność // *Polska sztuka ludowa*. 1987. Rok 41. № 1–4. S. 179.

¹³ *Martone Th.* The Theme of the Conversion of Paul in Italian Paintings From the Early Christian Period to the High Renaissance. New York; London, 1985. P. 169–171.

ществ подземных и демонических, оно в то же время несет в себе позитивную семантику «инициации», повторного рождения.

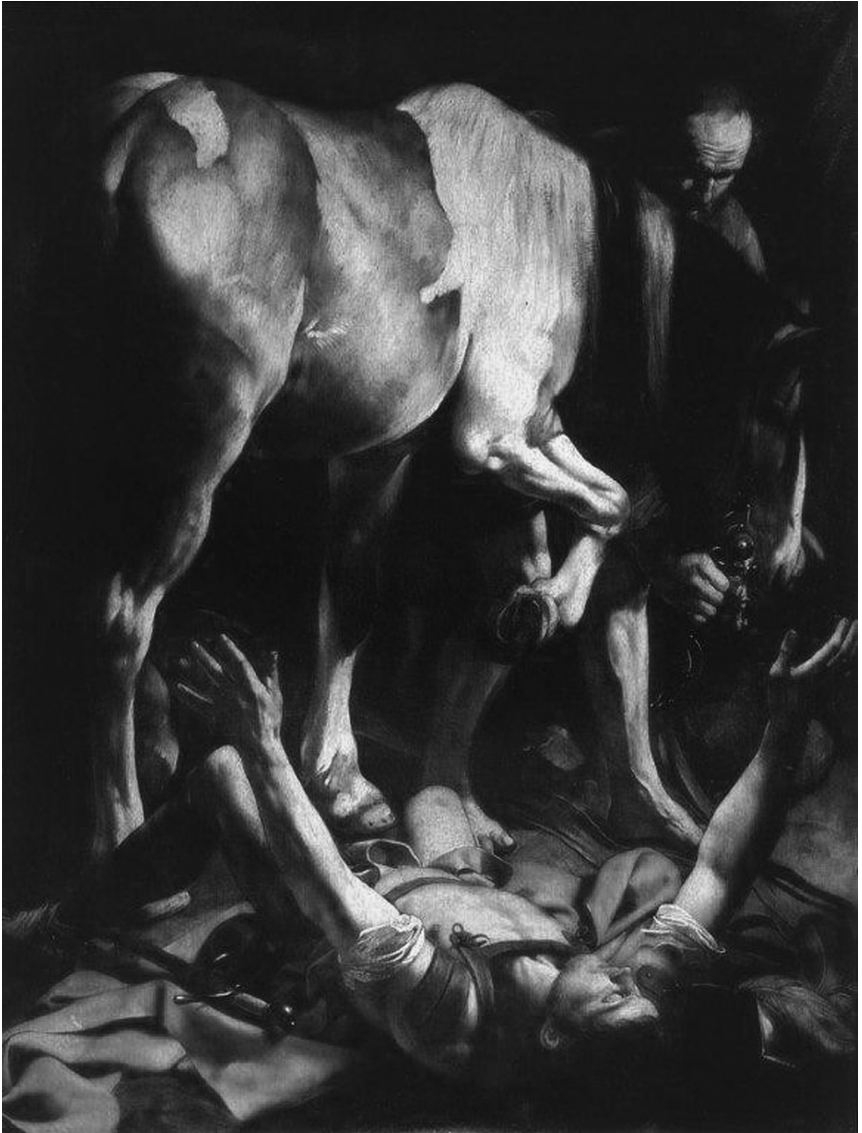
Историю обращения апостола Павла и способы ее живописной интерпретации в европейском искусстве правомочно включить в интертекстуальный анализ «Мертвых душ», в которых идея будущего обращения Чичикова порождает свой внутренний сюжет. Этот сюжет дает себя знать в первом томе поэмы в серьезно-комических «катастрофах», образующих алгоритм движения судьбы героя «верх — низ»; во втором томе масштаб жизненных неудач Чичикова укрупняется и приводит к душевному потрясению, намекая на возможность кризиса и перерождения. В тюремном чулане Чичиков исповедует перед Муразовым, рыдает, безжалостно рвет на себе одежду и волосы, «улаживаясь болью, которою хотел заглушить ничем неугасимую боль сердца» (VII, 111). Здесь впервые исповедь героя приобретает развернутый характер и соотносится уже не только с традиционными оправданиями плута, но и непосредственно с топикой религиозно-учительной литературы.

В сюжетно-композиционном строении поэмы многие эпизоды и отдельные сцены отмечены повышенной автономностью. Дидактическое начало и символический подтекст придают им оттенок иносказательности и притчеобразности. Соотносясь друг с другом по принципу метонимической метафоры, они составляют универсальный план эмпирического сюжета, его символическую ипостась. С учетом всего сказанного рассмотрим подробнее первую сюжетную «катастрофу» Чичикова: потерю «дороги» и падение в грязь после удачной сделки с Маниловым. Бросается в глаза ряд «странностей», непосредственно предшествующих указанному событию: странное «предприятие» Чичикова, о котором читатель узнает впервые, неожиданное появление библейской стилистики в речевом поведении героя, не менее странное «родство» Чичикова с «чубарым», на которое намекают обращения Селифана к лошадям, и др. Эти детали окрашивают повествование чудесным колоритом и постепенно подготавливают общую атмосферу «катастрофы». Резкая смена погоды («сильный удар грома», «дождь хлынул

вдруг, как из ведра», «темнота была такая, хоть глаз выколи») и потеря дороги завершаются кульминационным моментом — падением Чичикова «руками и ногами <...> в грязь» (VI, 41–42; здесь и далее курсив мой. — А. Г.). Значима здесь реакция Селифана, которого «такой непредвиденный случай совершенно изумил» (VI, 42), недоуменное восклицание Коробочки, обращенное к Чичикову: «...да у тебя-то <...> вся спина и бок в грязи!» (VI, 46). Последнее замечание указывает на переворот героя во время падения на спину. В пределах комической ситуации «чуждость» события не разрушается; оно вызывает ассоциации с живописным сюжетом падения апостола Павла с коня, представляя перед читателем его *трагедийным вариантом*. Сходны в обоих случаях ситуация дороги, неожиданное падение героев на землю, мотивы тьмы, слепоты, грома и дождя как метафор божественного вмешательства.

В «Мертвых душах» мотив вторжения высших сил прямо объективируется сознанием Коробочки: «Какое-то время *наслал Бог*: гром такой — у меня всю ночь горела свеча перед образом. <...> Святители, какие *страсти!*» (VI, 46). «Время» оказывается «наслано» Богом, и с этим соотнесен мотив «страстей». Само переворачивание брочки, падение Чичикова и его «барахтанье в грязи» акцентируются повествователем, который неоднократно возвращается к этому эпизоду и его последствиям. Незначительное на первый взгляд дорожное происшествие неожиданно связывается с судьбой героя: «Но в это время, казалось, как будто *сама судьба* решила над ним сжалиться», в крошечной тьме появляется «свет», который «досягнул туманную струю до забора, указавши нашим дорожным ворота» (VI, 43–44). Обратим внимание на символику «света», который исходит извне и связан здесь с мотивом потери и обретения пути. Дорожная «катастрофа» Чичикова становится первым звеном внутреннего символического сюжета обращения героя, с нее начинается крах его негодии.

Характерное не только для этой сцены, но и для поэтики Гоголя в целом сопряжение бытового и сакрального, обыденного и сверхъестественного, конкретного и символического с точки зрения исторической типологии стилей может быть соотнесено с барочной



Караваджо. Обращение Савла (1601). Рим. Санта Мария дель Пополо

эстетикой Караваджо, в которой «черты реального быта» сочетаются «с иррациональностью образной речи»¹⁴. В основе таких картин художника, как «Обращение Савла», «Призвание св. Матфея», лежит принцип контраста света и тени. Ярко освещенный лучом света передний план этих монументальных полотен выделяется на погруженном в густую тень фоне. Эмоциональное напряжение возникает при неожиданном проявлении высокого трансцендентного начала в обыденной жизненной ситуации.

Будущий апостол Павел изображен художником на переднем плане картины лежащим на спине головой вперед. На нем одежда римского воина с мечом на поясе. Шлем упал с коротко остриженной головы. Руки широко раскинуты и протянуты вверх, к свету, куда устремлен его взгляд. Однако самого чудесного видения на полотне нет. Над Савлом стоит его крепкий конь, освещенная фигура которого развернута параллельно поверхности холста. Свет падает на лицо и обнаженные до колен мощные ноги крестьянина-слуги, держащего коня. Его взгляд устремлен вниз, на Савла. В сцене падения Чичикова фигуры расположены сходным образом. Селифан «стал перед бричкой <...> в то время как барин барахтался в грязи, силясь оттуда вылезть...» (VI, 42–43). Если у Караваджо статичность композиции создает эффект прерванного движения, чтобы передать потрясение, «напряженное оцепенение Савла»¹⁵, то в гоголевской сцене контраст между неподвижной фигурой Селифана и «барахтающимся» Чичиковым призван усилить остроту и динамику катастрофического низвержения героя. Энергичные попытки Чичикова *выбраться из грязи* в свернутом метафорическом виде воплощают биографический сюжет героя, дают модель его жизненной судьбы.

Современники называли световые приемы Караваджо «погребным светом» и предполагали, что художник драпировал стены мастерской темной материей и пропускал свет через маленькое окошко

¹⁴ Винтер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 464.

¹⁵ Знамеровская Т. Микеланджело да Караваджо. М., 1955. С. 48.

в верхней части стены¹⁶. Типологически сходный прием наблюдаем у Гоголя: «Свет мелькнул в одном окошке и достигнул туманною струей до забора...» (VI, 43).

Падению гоголевского героя предшествуют странные разговоры Селифана с лукавым конем чубарым, которого он сравнивает со своим барином. Этот бессловесный персонаж словно бы выдвинут таким образом повествователем на авансцену. В словаре Даля «чубарый» означает пятнистую конскую масть¹⁷. Не исключено, что столь характерная колористическая деталь может быть аллюзией цветовых приемов Караваджо. У Караваджо гигантское тело коня в *пегих пятнах* занимает почти все пространство картины. Такая интерпретация религиозного сюжета казалась современникам художника немислимой провокацией. Служка церкви Санта Мария дель Пополо записал диалог прелата с художником: «Почему лошадь в середине, а апостол Павел лежит на земле?» — «Так надо!» — «Должна эта лошадь заменить Бога?» — «Нет, но она стоит в свете Бога»¹⁸. Конь, таким образом, становится ключевой фигурой в постижении сокровенного смысла изображенного события, своеобразным посредником между событием и его зрителями. Воплощая свою идею превращения сверхъестественного в осязаемую реальность, художник «делает центром картины огромное, гипнотически осязательное, ярко освещенное тело коня, как бы ослепляя зрителя отражением того света, который только что ослепил апостола Павла»¹⁹. Возникает эффект зеркальности, дающий возможность зрителю войти во внутреннее пространство картины и самому пережить чувство духовного потрясения, тот катарсис, который испытал Савл по дороге в Дамаск.

¹⁶ См.: *Виннер Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М., 1966. С. 39.

¹⁷ См.: *Даль В. И.* Словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 4. С. 610.

¹⁸ *Ламбер Ж.* Караваджо. М., 2004. С. 69.

¹⁹ *Виннер Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. С. 48.

Оспаривая бытовавшую долгое время оценку художника как «грубого натуралиста», авторитетный исследователь творчества Караваджо обращает внимание на функцию света в его картине: «Наше первое впечатление, что это реалистическая картина зурядного происшествия — человек, упавший с коня, — исчезает при осознании, что сам свет является причиной беспомощности человека, лежащего перед нами: руки его раскинуты, а глаза закрыты. Это свет чуда. Свет является самым мощным средством “магического реализма” Караваджо»²⁰. В отличие от Рафаэля и Микеланджело, великих предшественников художника в трактовке сюжета, у Караваджо «нет неба». Поразительная смелость его художественных решений, отказ от идеализации религиозных персонажей и использования традиционных условных атрибутов в изображении сферы сакрального, волшебная сила света, способного приковать внимание к онтологическому смыслу религиозного сюжета, стали настоящим открытием для современников и оказали мощное воздействие на европейскую культуру Нового времени. По словам искусствоведа, «никто ни до, ни после Караваджо не сделал в этом смысле переживание обращения Павла подлинно человеческим, не прибегая к помощи сверхъестественной силы»²¹.

Творчество Караваджо стоит у истоков европейского барокко. Художник барокко изображает жизнь со всеми ее реальными земными подробностями, но эта картина «подсвечена» изнутри глобальными религиозно-мифологическими смыслами. Для поэтики Гоголя барокко — одна из важнейших порождающих традиций, в которой требование «живописности» стиля стояло едва ли не на первом плане. Гоголя и Караваджо объединяет барочная тема иллюзорности внешней стороны действительности, барочный принцип совмещения ви-

²⁰ *Friedlaender W. The Conversion of St. Paul: An Introduction to the Art of Caravaggio // Friedlaender W. Caravaggio Studies. New York, 1969. P. 10.*

²¹ *Ibid. P. 27.*

димого и невидимого²². Их отражение мы находим и в петербургских повестях, и в драматургии Гоголя. В «Мертвых душах» изображение зримой поверхности жизни, ее вещественной материальной природы достигает предельной концентрации, видимой натуральности. Однако амбивалентность и онтологическая глубина гоголевского слова создают эффект остранения этой картины русской действительности: «как и в барочном искусстве, она освещена светом из другой сферы существования»²³. Подобно буквам, явившимся на пиру Валтасара, от которых, по словам Гоголя, «всё пришло в ужас еще прежде, чем могло проникнуть самый их смысл» (VIII, 279), проступает в тексте поэмы еще один, «невидимый» библейский текст.

Типологическая близость способов художественной интерпретации сакрального сюжета, сохраняющего свою универсальную значимость для Гоголя и Караваджо (при всех различиях природы их творчества), позволяет расширить круг произведений писателя, ориентированных на барочную эстетику Караваджо. Его творчество оказало огромное влияние на европейскую живопись. Караваджизм стал одним из самых значительных направлений в искусстве XVII века. Десятки европейских живописцев получили широкую известность благодаря творческому усвоению художественных открытий Караваджо.

Для поэтики Гоголя эти открытия были не менее значимы. Об этом свидетельствует сам автор повести «Тарас Бульба», в «римской» редакции которой (1842) есть описание прохода Андрия и татарки через подземную часовню с образом католической Мадонны, «чуть-чуть» озаряемым светом лампадки: «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собою картины Жерардо della notte» (II,

²² См.: Парфенов А. Т. Гоголь и барокко: «Игроки» // Мировое древо. М., 1996. Вып. 4. С. 142–160. В этой работе, в частности, указано на параллель между комедией Гоголя и картиной Караваджо «Шулеры».

²³ Там же. С. 146.

95). Представляя описываемую сцену как картину, Гоголь использует любимый живописный прием Караваджо и его последователей-караваджистов, к числу которых принадлежал учившийся и работавший в Италии голландский художник Герард ван Хонтхорст (1590–1656). Он прославился картинами для римских церквей и за частое использование в своих композициях эффектов «погребного света», света свечей и факелов, получил прозвище «ночного Герарда» (Gherardo delle Notti). Лампады, свечи, «медная светильня» — постоянные атрибуты ночных сцен «Тараса Бульбы». Они излучают свет, который, как и в картинах караваджистов, формирует драматическую атмосферу описываемых Гоголем событий.

Отсылка Гоголя к ночным картинам Хонтхорста может стать дополнительным аргументом в дискуссии о возможных библейских источниках сюжета «Тараса Бульбы». Была, в частности, выдвинута гипотеза об отражении в нем истории Юдифи и Олоферна, которая получила подкрепление в ходе анализа сюжетных мотивов гоголевской повести, воспроизводящих архетипическую библейскую схему женщины-города в описании осады Дубно (женщина в осажденном городе, страдающем от голода и жажды, любовь завоевателя к ней, ожидание женщиной помощи от завоевателя, поражение осаждающих и победа города)²⁴. Однако, по мнению В. Ш. Кривоноса, аналогия между библейским рассказом и историей панночки и Андрия «не кажется <...> глубоко укорененной в тексте повести <...>, так как не вполне соответствует действительному смыслу отношений между гоголевскими героями»²⁵. Если же перевести анализ этой гипотезы на уровень живописного метатекста, то окажется, что помимо эффектов ночного света Гоголь использует в «Тарасе Бульбе» та-

²⁴ См.: Воронаев В. А., Виноградов И. А. Комментарии // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 1–2. С. 467; Неклюдов С. Ю. «Сдается пылкий Шлиппенбах»: (К истории одной метафоры) // ПОЛУТРОПОН: К 70-летию В. Н. Топорова. М., 1998. С. 722–724.

²⁵ Кривонос В. Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 114.

кой характерный для караваджистской трактовки сюжета «Юдифи» прием, как «физиогномический контраст» ослепительной красоты и молодости Юдифи и старухи-служанки. Портрет главной героини повести в осажденном городе недаром дается через живописный код: «...это было произведение, которому художник дал последний удар кисти. Та была прелестная, ветреная девушка; эта была красавица — женщина во всей развившейся красе своей» (II, 101). По контрасту с ним рисуется «изможденное, высохшее лицо» татарки. Мотив сыноубийства указывает на другой «невидимый» в повести библейский текст, нашедший широкое отражение в живописи XVII века с ее пристрастием к «жестоким» сюжетам, — «Жертвоприношение Авраама». Он может быть косвенно выявлен через упомянутый ранее экфрасис романа «Гетьман»; некоторые его сцены, как полагают исследователи, непосредственно предшествовали повести «Тарас Бульба» и существенно повлияли на ее сюжет. Нарисованная на доске наивная картина на тему Священного писания «Авраам, прицеливающийся из пистолета в Исаака» — своеобразный эскиз сцены убийства Андрия отцом из ружья. При описании ночной пасхальной службы в «Гетьмане» «автор просит читателей вообразить себе эту картину XVII-го столетия» (III, 277). Сама «живая картина» построена на резком контрасте искусственного света и тени, ставшем обязательным для последователей Караваджо: «Благоговейное чувство обнимало зрителя. <...> Свет паникадила, отбрасываясь на всех, придавал еще сильнее выражение лицам. Это была картина великого художника, вся полная движения, жизни, действия и между тем неподвижная» (III, 277–278).

В составленном для А. О. Смирновой-Россет дневнике осмотра Рима (январь 1843 г.) автор «Мертвых душ» делает запись: «*María del popolo* — надо вернуться» (IX, 490). Санта Мария дель Пополо и есть та самая церковь, для которой Караваджо было написано «Обращение Савла»²⁶. Значение живописи Гоголь видел в расши-

²⁶ Для левой и правой боковых стен капеллы Черازی Караваджо написал

рении границ искусства: «Она берет уже не одного человека, её границы шире: она заключает в себе весь мир <...>. Она соединяет чувственное с духовным» (VIII, 11). Переводя архетипические библейские сюжеты на язык живописных образов, писатель стремился не только соединить «чувственное с духовным», но и выйти из словесного текста в иное художественное пространство, способное «заключить в себе весь мир».

два парных полотна со сходной композицией: «Распятие апостола Петра» и «Обращение Савла». О внимании к ним Гоголя см. запись в дневнике В. А. Жуковского от 22 декабря 1838 г.: «С Гоголем. I) в S. Maria del Popolo. <...> Две картины Караваджиа...» (Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834–1847. С. 146–147).

Чинция Де Лотто

(Верона, Италия)

Заметки о танатологии Гоголя

В творчестве Гоголя, отметил В. Розанов, отсутствуют «великие моменты смерти и рождения»¹. Действительно, у Гоголя практически не встречается, говоря словами Л. Толстого, обыкновенная смерть обыкновенного человека. Ни один гоголевский персонаж не переживает ни процесса осознания собственной смертности, ни приближения смерти. Между тем тема смерти пронизывает все творчество писателя. В самом названии его поэмы заключается, как известно, символично-аллегорический смысловой узел не только поэмы, но и всего гоголевского творчества. Среди многих общеизвестных семантических антиномий, вытекающих из оксюморонного выражения «мертвые души», наиболее сложной является, пожалуй, антиномия, связанная с темой «мертвенности души»; в ней понятие смерти сопрягается с понятием «серединности», восходящим к древнехристианской традиции, синтезируемой в апофатическом библейском определении «ни холоден, ни горяч» (Откр. 3: 15). Понятие серединности разнообразно реализуется в творчестве Гоголя, среди прочего оно определяет типичный для его героев возраст: большинство из них живет в центральном отрезке человеческого существования, в состоянии зрелости, кристаллизирующейся в «золотой середине», — *aurea mediocritas*. Гоголь блокирует существование своих героев в ахронном пространстве, устраняя тем самым процесс осознания смерти, неизбежно связанный с протеканием эмпирического времени.

¹ Розанов В. В. Легенда о Великом Инквизиторе // Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития: Литературно-эстетические работы разных лет. М., 1990. С. 48 (сер. «История эстетики в памятниках и документах»).

Тем не менее гоголевские герои умирают. Но для них и необратимое, конечное явление человеческой жизни зачастую является, так сказать, относительным, не окончательным. Другими словами, смерть представляется как физическое разрушение тела, позволяющее душе освободиться, приобрести ту жизнь, которой раньше она была или лишена, или скупо одарена. Парадоксальным образом смерть играет некую оживляющую роль.

Показательным примером является, как мне кажется, сцена единственной в гоголевской поэме «реальной» смерти, то есть смерти живого и активного в сюжете персонажа — прокурора. Его кончина, как известно, внезапна: «Все эти толки, мнения и слухи, неизвестно по какой причине больше всего подействовали на бедного прокурора. Они подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого, умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: “Ах, Боже мой!”, послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело» (VI, 209–210).

Вообще, внезапная смерть нередко встречается у Гоголя. Иногда она происходит без причины, вне всякого конкретного или экзистенциального контекста, и может играть активную, динамичную роль в развитии сюжета, как правило, отрицательно влияя на ход обстоятельств. Чаше обстоятельства смерти известны, но не оправданы, неадекватны: поражает, говоря словами Шкловского, «незначительность происшествия, положенного в основу сюжета, и катастрофичность этого ничтожного происшествия»², то есть то отсутствие пропорции между причиной и следствием, которое является мощным двигателем гоголевского сюжета и отвечает логике как будто парадоксальной, а на самом деле касающейся органического видения человеческого существования, судьбы и истории. Не слу-

² Шкловский В. Повести о прозе: Размышления и разборы. М., 1966. Т. 2. С. 92.

чайно Гоголь многократно распространяется на эту тему — в частности, и в случае смерти прокурора: «Но это, однако ж, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело! <...> Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на всё, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет. <...> Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь <...>; но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки» (VI, 210–211).

Длинное отступление создает резкий стилистический контраст с предыдущей сценой и одновременно расширяет ее узкий, бытовой контекст до масштаба величественной картины: временной и пространственный пласты сливаются в «географическое пространство» истории человечества подобно тому, как в «Страшной мести» границы реальной панорамы расширяются до видения географического ландшафта, который, как отмечает тот же Шкловский, у Гоголя «гиперболично противопоставлен быту, он как бы суд над бытом, находясь в сложных сцеплениях с ним»³. Здесь же авторское отступление раскрывает смысл лаконичного объяснения смерти персонажа: «толки, мнения, слухи» суть проявление «“хлестаковской” символики явления дьявола в мире»⁴, причины отнюдь не эфемерные, способные привести к гибели человека, не умеющего увидеть их несостоятельность и лживость, — человека, которому «виден только близкий предмет».

Однако, попавши в губительную сеть сплетен, прокурор реагирует необычным для его окружения образом: он «стал думать, думать...». Внутри текста создается игра смысловых переломлений: на

³ Там же. С. 70.

⁴ *Иваницкий А. И.* Гоголь: Морфология земли и власти. М., 2000. С. 124.

фоне величественной авторской картины проявляется вся банальность смерти героя; но последняя приобретает некий трагический оттенок на фоне прозаической действительности, в которую после отступления вновь погружается повествование, возвращаясь к Чичикову: «Как нарочно, в то время он получил легкую простуду, флюс и небольшое воспаление в горле, в раздаче которых чрезвычайно щедр климат многих наших губернских городов. Чтобы не прекратилась, Боже сохрани, как-нибудь жизнь без потомков, он решился лучше посидеть денька три в комнате» (VI, 211).

Таковы границы чичиковской рефлексии. Перед ней реакция прокурора, его молчаливая задумчивость — несмотря на авторскую иронию, позволяющую подозревать и в этом случае не менее тесные границы — окрашивается проблеском сознания или хотя бы заслуживает *le bénéfice du doute*. Вообще в неподвижности, в которой застывает прокурор, можно увидеть своеобразное проявление так называемой формулы окаменения и онемения. Но состояние окаменения принципиально бывает переходным: в нем, пишет Л. В. Карасев, выражается «страх перед неотвратимостью телесной смерти», парадоксальная попытка уничтожить смерть посредством мнимой смерти, в которой «тело застыло бы в некоем *промежуточном состоянии*, посередине между жизнью и смертью, избежав тем самым уготованного природой ужасного конца»⁵. А состояние, в которое впадает прокурор, приводит к необратимому окаменению.

Проблематичность такого случая, на мой взгляд, проясняется хотя бы частично через включение в широкий символический круг этой гоголевской формулы и традицию древнерусской агиографической литературы — в частности, Киево-Печерского патерика, в котором, как известно, эпизоды «окаменения» встречаются довольно часто. Оставляя в стороне вопрос о сложных путях ассимиляции и переработки агиографической традиции в творчестве Гоголя, отметим лишь, что в новеллах Патерика эпизоды окаменения играют роль,

⁵ Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001. С. 59–61.

во многом близкую к роли подобных эпизодов у Гоголя, то есть, как правило, означают вторжение сверхъестественной силы в критическую ситуацию, созданную лукавым, и приводят к более или менее открытому наказанию или же к восстановлению равновесия в ситуации хаоса, нарушения порядка и естественного хода существования. Герои буквально блокируются, становятся неподвижными на определенный отрезок времени (иногда надолго, на целые дни), после чего конфликт приходит к развязке, обычно положительной. Но в одном случае окаменение реализуется в виде мгновенного *rigor mortis*. Речь идет о Слове 23 — «О двух братьях, о Тите-попе и о Евагрии-диаконе, враждовавших между собой»⁶: «Были два брата по духу <...>. И имели они друг к другу любовь великую и нелицемерную, так что все дивились единодушию их и безмерной любви. Ненавидящий же добро дьявол <...> посеял между ними вражду, и такую ненависть вложил он в них, что они и в лицо не хотели видеть друг друга. Много раз братья молили их примириться между собой, но они и слышать не хотели».

Перед умирающим Титом собратья умоляют Евагрия прекратить вражду, но тот отказывается и, наоборот, обещает вечную ненависть. И тут же «вырвался из рук старцев и вдруг упал. Хотели мы поднять его, но увидали, что он уже мертв, и не могли мы ему ни рук расправить, ни рта закрыть, как будто он уже давно умер. Большой же вскоре встал, как будто никогда и болен не был. И ужаснулись мы внезапной смерти одного и скорому исцелению другого, и со многим плачем погребли мы Евагрия, рот и глаза у него так и остались открыты, а руки растянуты»⁷.

⁶ Слово 23 уже привлекало внимание исследователей в связи с гоголевской «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». См.: *Адрианова-Переца В. П. Задачи изучения «агиографического стиля» Древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1964. Т. 20. С. 54.* См. так же: *Романов В. А. Люди и нравы Древней Руси: Историко-бытовые очерки XII–XIII вв. М.; Л., 1966. С. 157.*

⁷ *Киево-Печерский патерик // Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 513–515.*

Перед нами своего рода окончательное окаменение. Однако история заканчивается не превращением монаха в труп, а положительным действием, вызванным этим же превращением, так как благодаря смерти Евагрия происходит чудо: прекращение ненависти, посеянной лукавым, и оздоровление (возврат к жизни) Тита.

Подобным образом, хотя не так прямолинейно, и в микросюжете Гоголя скрыт элемент спасения, оживления. При жизни прокурор был «мертвой душой» — о нем, как и о многих других героях поэмы, можно было сказать то же, что о Собакевиче: «Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такую толстою скорлупою, что всё, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности» (VI, 101).

Но реакция прокурора на сплетни сограждан ставит под сомнение однозначность такого утверждения. Позволим себе рискованное сравнение: в трех словах — «стал думать, думать...» — Гоголь сгущает путь, который пройдет толстовский Иван Ильич с того момента, когда нарушится равновесие его псевдосуществования. Гоголь как будто синтетично намечает то, что впоследствии Толстой будет развивать, исследуя извилистую диалектику души, улавливает первую, обязательную предпосылку, первый шаг на пути к самому себе, попытку «взойти глубже в себя» (XII, 139)⁸. Требование обратиться к себе усиливается у позднего Гоголя, но его можно уловить как точку, как средоточие напряжения во всем его творчестве. Попытку осуществить это, пусть самую слабую, он дает и тем «мертвым душам», чей психологический облик не поднимается над уровнем телесности, — людям, лишенным средств для выражения и даже для осознания собственного внутреннего ядра, все же в них существующего. Таков бедный прокурор, которому Гоголь все-таки дарит намек на возможность искупления:

⁸ В словах «сам я», «о самом себе» С. Г. Бочаров видит «экзистенциальную формулу Гоголя» (Бочаров С. Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 111).

«Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал. А между тем появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке: тот, кто еще не так давно ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги и был так часто виден между чиновников с своими густыми бровями и мигающим глазом, теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна всё еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер, или зачем жил, об этом один Бог ведает» (VI, 210).

В этом пассаже цепь мелких сдвигов на лексическом и логическом уровне производит трагикомический эффект. Но одновременно здесь высвечивается некий другой, более глубокий смысл. Одно слово в описании смерти прокурора является ключевым: перед собравшимися лежит «бездушное» тело (VI, 210). Не мертвое или безжизненное, а именно бездушное, то есть без души. Душа ушла. Значит, до того она присутствовала в теле. Тонкий алогизм скрывает парадокс, в котором в свою очередь заключено молниеносное открытие правды каждого отдельного индивида.

Все в этой сцене, конечно, амбивалентно и деформировано иронией: какой была душа прокурора? Закрытая толстой скорлупой, как у Собакевича? И какая душа у присутствующих, которые действуют «как водится»? Смысл этой сцены, думается, надо искать именно в неоднозначности любого ответа. Ведь ставится вопрос не о бессмертии души, а о ее мертвенности. И в развитии этой темы использованы категории души, смерти и жизни, имеющие бесконечное количество градаций и нюансов, — отсюда богатая игра взаимоотношений между героями более или менее, да и по-разному, живыми и/или мертвыми⁹. Иными словами — полисемическая антиномия «мертвые души» включает в себя

⁹ Такое определение кажется мне более точным, чем часто выдвигаемая версия прогрессивного омертвления души персонажей (см., например: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1966. С. 117; *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 11–12).

многочисленные степени омертвления и, следовательно, жизни души; и в этой гоголевской концепции, как пишет С. Шульц, «словно реанимируется средневековая томистская идея о том, что в каждой вещи столько существования, сколько в ней сущности. Получается, что могут быть различные степени “жизни мертвого”, “мертвости живого” — в зависимости от степени причастности каждого к Абсолюту»¹⁰.

У Гоголя этот тематический узел выражается — как обычно все, что касается духовного, да и психологического облика героев — посредством стилистической и символической насыщенности текста. Здесь можно еще раз подчеркнуть авторскую иронию, которая ощутима на протяжении всего эпизода (отметим лишь вторжение несобственно-прямой речи: «у покойника была, *точно*, душа»), вплоть до заключительной фразы: «О чем покойник спрашивал, зачем он умер, или зачем жил, об этом один Бог ведает». Эта фраза звучит как эпилог микросюжета, начатого словами «стал думать, думать». Опять напрашивается сравнение с Иваном Ильичом, внутренний путь которого помещается между двумя вопросами: стараясь понять, почему ему суждено умереть, он задает себе вопрос о том, зачем он жил. А внутренний путь прокурора описан в соответствии с тем, каков его духовный профиль, и от него остается одно загадочное «вопросительное выражение».

В интересующем нас эпизоде разворачивается гоголевская тема, которую Ю. Манн определил как «реакция на смерть человека»¹¹. Как и в случае смерти Акакия Акакиевича, здесь тоже, говоря словами Манна, «детали накапливаются по одному признаку: полному отсутствию какого-либо участия или сострадания»; здесь тоже в повествование включается «прямое авторское обобщение»¹². Но последнее, в отличие от «Шинели», перемещено на уровень рефлекс-

¹⁰ Шульц С. Жанровая традиция «диалогов мертвых» в поэме Гоголя «Мертвые души» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2005. Вып. 2 (4). С. 143.

¹¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 32.

¹² Там же.

сии перед вечной загадкой, что свойственно другому литературному топосу — «ситуации у гроба». Причем сохраняется двусмысленность: «вопросительное» выражение лица покойного прокурора то ли указывает на беспомощность не только этого «бедного» героя, но и человеческого разума вообще, перед последними вопросами бытия (как в неприличной позе окаменевшего Евагрия увековечен внутренний беспорядок, порожденный ненавистью), то ли просто фиксирует следы нервного тика левого глаза. Ту же двойственность и даже амбивалентность находим, впрочем, и в описании мертвого Ивана Ильича: таинственность его выражения («упрек или напоминание живым») релятивизируется у Толстого не иронией, а убийственной трезвостью: «Мертвец лежал, как всегда лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки <...> как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого»¹³.

Тем не менее на фоне целого ряда описанных в литературе «ситуаций у гроба» (от оды «На смерть князя Мещерского» Державина до «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого и «Кроткой» Достоевского) бросается в глаза принципиальное отличие гоголевской сцены: обычно в этой ситуации в сознании персонажа, находящегося лицом к лицу со смертью, возникает спираль рефлексии. У Гоголя же авторское обобщение замкнуто в себе: после того, как оно высказано, принцип отсутствия участия и сострадания, то есть инертная «мертвость живого», снова берет верх. Это происходит, как мы уже видели, как только повествователь возвращается к Чичикову, а затем к реакциям и поведению людей, которые участвуют в похоронах прокурора: «Все мысли их были сосредоточены в это время в самих себе: они думали, каков-то будет новый генерал-губернатор, как возьмется за дело и как примет их. <...> ...следовали кареты, из которых выглядывали дамы в траурных чепцах. <...> ...может быть, они тоже говорили о приезде нового генерал-губернатора и делали предположения насчет балов, какие он даст, и хлопотали о вечных своих фестончи-

¹³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1936. Т. 26. С. 64; курсив мой. — Ч. Де Л.

ках и нашивочках. <...>... наконец и ничего уже не осталось, и герой наш мог ехать. Открывши кожаные занавески, он вздохнул, произнеши от души: “Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатает в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови”. Тут он приказал Селифану ехать поскорее и между тем подумал про себя: “Это, однако ж, хорошо, что встретились похороны; говорят, значит счастье, если встретишь покойника”» (VI, 219–220).

Этот пассаж заключает, уже в X главе, микросюжет о смерти прокурора. За ним следует, как известно, лирическое отступление «Русь! Русь!..». Как мертвые, хоронящие своих мертвых, персонажи шествуют, полностью погруженные в собственные мысли, но эта сосредоточенность «в самих себе» звучит почти как пародия на «экзистенциальную формулу» Гоголя. Ведь даже перед лицом смерти их мысли не поднимаются выше проблем карьеры, светской жизни, моды — того, что поглощает существование их всех, от титулярных советников до генерал-губернаторов, лишенных не только рефлексии, но даже памяти, и, действительно, не способных к какому-либо участию или состраданию. Явная текстуальная переключка отмечает решительное возвращение к низшему уровню гоголевской иерархии мира: начало размышлений Чичикова, наблюдающего сцену из-за кожаных занавесок брички, звучит как эхо авторского отступления: «Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер!». Но мысли Чичикова тут же снижаются, обращаясь не столько к плоской, но все же реальной жизни покойника, сколько к его шаблонному «публичному» отражению, и в конце концов аннулируют даже слабую тень таинственности, запечатленную в вопросительном выражении лица умершего прокурора: «...а ведь если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови».

Читая этот пассаж, трудно не вспомнить о реакции коллег Ивана Ильича в первой главе повести. Там, однако, в построении сюжета

эпизод служит преамбулой, исходной точкой, представляя ту ситуацию духовного и экзистенциального застоя, из которого постепенно будет подниматься герой. У Гоголя же эпизод является тусклым эпилогом истории о смерти прокурора, в котором мир «мертвых душ» лишь слабо освещен тем светом, который мог бы прийти из духовного мира автора.

В заключение необходимо хотя бы коротко обратиться к спискам умерших крестьян, которые, как известно, оказываются куда более живыми, чем их хозяева. В списках, оглашаемых Чичиковым и Собакевичем, появляются не «мертвые души», а души мертвых, и существование, и смерть которых можно себе представить. Крестьянские смерти, как пишет С. Шульц, используя категории Бахтина, «предстают “веселыми” — трагизм индивидуальной конечности снимается в общем карнавальном пафосе незавершенного настоящего и “коллективного народного тела”», тогда как в описании «неожиданной смерти прокурора — больше иронизирования, чем карнавальности»¹⁴. М. Вайскопф пишет, что, называя имена умерших, Чичиков «дарует им новое бытие, явленное в истории их походов, заведомо гипотетических и потому не скованных локализованной, однозначно статической данностью реальной биографии»¹⁵.

Слова Вайскопфа возвращают нас к теме оживления душ: преодоление порога смерти открывает возможность встречи с Абсолютом и тем самым «оживляет» душу умершего. Физическое разрушение тела освобождает душу и потому может ретроспективно осветить существование, придать ему смысл и единичность. Эта тема, центральная в танатологии Гоголя, присутствует и в микросюжете о смерти прокурора, в котором, при всей амбивалентности, можно усмотреть средоточие разнородных мотивов, принципиально важных для гоголевской трактовки смерти.

¹⁴ Шульц С. Жанровая традиция «диалогов мертвых» в поэме Гоголя «Мертвые души». С. 145.

¹⁵ Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 530.

Джакомо Страно

(Катания, Италия)

Герой и антигерой, роман и антироман (по поводу XI главы «МЕРТВЫХ ДУШ»)

Знаменитый роман Гоголя открывается въездом «в ворота гостиницы губернского города NN» холостячкой брички, на которой сидит «господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод». Для того чтобы узнать чин, имя, отчество, фамилию и цель путешествия этого «господина» — «коллежский советник Павел Иванович Чичиков, помещик, по своим надобностям» (VI, 7, 10), — мы должны прочесть около четырех страниц первой главы.

В той же главе характеризуются поведение, жесты, речь Чичикова. В последующие за приездом дни, как порядочный «приезжий», он отправляется делать визиты всем городским сановникам и получает, в свою очередь, многочисленные приглашения. К вечеринкам в свете он готовится тщательно: моется хорошенько, выдергивает волоски из носа, надевает манишку и фрак «брусничного цвета с искрой»; в любой ситуации «показывает в себе опытного человека»: с мужчинам раскланивается «несколько набок, впрочем, не без приятности», дамам делает «комплимент, весьма приличный для человека средних лет, имеющего чин не слишком большой и не слишком малый». Кроме того, в разговорах он «очень искусно» умеет «польстить каждому», обо всем беседует и спорит, но «приятно», «ни громко, ни тихо, но совершенно так, как и следует». Играя в карты, он никогда не говорит: «Вы пошли», но: «Вы изволили пойти, я имел честь покрыть вашу двойку» (VI, 12–16).

Однако «о себе приезжий <...> избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностью, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначущий червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нем заботились, что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать наконец место для жительства...» (VI, 13). Короткие (и фальшивые) сведения, которые Чичиков предоставляет собеседникам о своей жизни (не случайно с книжными оборотами), отсылают к авантурным романам Эмина («Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда», 1763) и Булгарина («Иван Иванович Выжигин», 1829). Герой Булгарина (как раз Выжигин) испытывает множество невзгод (покушаются на его жизнь, и он даже попадает в тюрьму), а его «просветитель-избавитель», честный Виртутин (от лат. *Virtus*, добродетель), много претерпевает на службе за любовь к Истине и Добру¹.

Далее (гл. II–X) выясняется, какие у Чичикова «надобности» (покупка мертвых крестьян), в то время как суждения, толки и сплетни, разрастающиеся на его счет, делают из него разбойника и даже возможного убийцу, заставляя поспешно бежать из города. Только в XI главе, в момент бегства, которым заканчивается роман, автор, обращаясь к читателю, рассказывает настоящую биографию героя и объясняет причины его странных торговых операций.

Здесь Гоголь прежде всего заявляет: «Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям. Дамам он не понравится <...>, ибо дамы требуют, чтоб герой был решительное совершенство, и если какое-нибудь душевное или телесное пятнышко, тогда беда! Как глубоко ни загляни автор ему в душу, хоть отрази чище зеркала его образ, ему не дадут никакой цены. <...> Но... может быть, в сей же самой повести <...> пройдет муж, одаренный божескими

¹ См.: *Strano G. Faddej Venediktovič Bulgarin. Polemica e parodia letteraria in Russia negli anni '20 e '30 dell'Ottocento.* Caltanissetta; Roma, 1998. P. 39–54.

доблестями, или чудная русская девица <...>. И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен <...> и увидят, как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов <...>. А добродетельный человек всё-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят. <...> ...потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем <...>; потому что измарили добродетельного человека до того, что <...> остались только ребра да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека <...>. Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» (VI, 223).

Отрывок пестрит полемическими аллюзиями. Едкое упоминание «дам», которым мил герой без всякого физического и морального «пятнышка», отсылает к резкой борьбе Пушкина против карамзинской «читательницы»². Тип «добродетельного человека», затасканный до дыр всяким, кому не лень, автором, доминирует в литературе сентиментализма и романтизма, например, в сочинениях Эмина («Письма Эрнеста и Доравры», 1766, которые представляются подражанием роману Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», 1761), в таких «чтениях для женщин», как популярные любовные повествования «Даира», «Селим и Дамасина», «История лорда N», в светской повести в стиле Бестужева, в историческом романе в стиле Загоскина и т.д. Гоголь обещает публике изобразить в будущем нового, чистого, живого «мужа, одаренного божескими доблестями». Следовательно, его «подлец» является «антигероем» не только в отношении к расхожим, отжившим прозаическим моделям, а в связи с задуманным продолжением романа. Впрочем, уже в VII главе Николай Васильевич говорил о «счастье» писателя, если он в состоянии описать «прекрасного человека», и выражал грустное осознание того, что его «ничтожные и низкие создания» были осуждены «лицемерно-

² См.: Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 147–152.

бесчувственным современным судом», который «не признаёт <...>, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни...» (VI, 133–134)³.

Гоголь представляет личность Чичикова как результат ошибочного, развращающего морального воспитания: поступки, совершенные им по ходу карьерного продвижения, оказываются «пороком», противопоставленным определенной «добродетели» (по схеме «истина/ложь», «честность/нечестность», «солидарность/индивидуализм»), и они возможны в развращенном деньгами обществе. На мой взгляд, биография «подлеца» переворачивает содержание романа воспитания (*Bildungsroman*), где герой образуется, формируется под влиянием просветителя-резонера, затем растет морально и осознает истинные ценности бытия через обретение опыта, отношения с ближними, чувства, жизненные невзгоды. Как пишет Е. А. Краснощекова, прототип этого жанра — «Агатон» (1766–1767, опубл. 1783) Х. М. Виланда, но образцом считается Гёте: «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1793–1796, т. 1–8) и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829, ч. 1–3). Первыми представителями жанра в России являются повесть Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1802–1803) и замысел Пушкина «Русский Пелам» (1835), связанный с романом английского писателя Э. Дж. Бульвера-Литтона «Пелэм, или Приключения джентльмена» (1828)⁴.

³ Представление о «прекрасном человеке» выражено Гоголем в статье о «колоссальной» картине Брюллова «Последний день Помпеи». В первой и второй редакциях «Портрета» оппозиция «прекрасный человек / отвратительный человек» отражает неизбежное столкновение «идеального» и «реального». Авторский идеал «прекрасного человека» частично воплощается в молодом князе из повести «Рим», благородном, достойном, гордом, чувствительном к прелести вселенной. См.: *Страно Дж. Живописец по имени Гоголь: (Слово и образ в творчестве писателя) // Н. В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые гоголевские чтения. М., 2009. С. 269–278.*

⁴ *Краснощекова Е. А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве. СПб., 2008. С. 20–120.* Автор не анализирует фигуру Чичикова, а кратко высказывается о персонаже второй части «Мертвых душ» Тентетникове (см. о нем ниже).

Карамзинский «рыцарь», маленький аристократ Леон, — добрый ребенок, воплощающий в себе прекрасные возможности человека: ум, чувствительность, искренность. На формирование его влияют любовь матери и, после ее смерти, нежная забота «второй мамочки» (графини-соседки), привязанность отца, общение с сельским дьячком, который учит его грамотности по церковным книгам, чтение романов из материнской библиотеки, в которых «герои и героини остаются добродетельными» и «наконец торжествуют», а «злодеи, как прах, исчезают» («Мирамонд», «Даира», «Селим и Дамасина», «История лорда N»), соприкосновение с природой, круг отцовских друзей («братское общество дворян», основанное на взаимопомощи, общем благе, богобоязненности, правдолюбию, совестливости)⁵. Итак, правильное воспитание мальчика гарантирует его здоровый психологический рост, гармоничное развитие его душевного мира и социальной жизни.

Гоголевский «подлец» — антитеза карамзинскому аристократу. Сын бедного дворянина, маленький Чичиков растет в убогой каморке, без любви, без друга, без книг; в его детстве нет и следа матери. Отец — больной, неряшливый и суровый человек — учит его грамотности на прописи: «Не лги, послушествуй старшим и носи добродетель в сердце» (VI, 224). Но потом, оставляя его у «родственницы <...>, дряблой старушонки», чтобы «ходить ежедневно в классы городского училища», дает сыну совершенно иное наставление: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, а больше всего угождай учителям и начальникам. Коли будешь угождать начальнику, то, хоть и в науке не успеешь и таланту Бог не дал, всё пойдешь в ход и всех опередишь. С товарищами не водись, они тебя добру не научат; а если уж пошло на то, так водись с теми, которые побогаче, чтобы при случае могли быть тебе полезными. Не угощай и не потчевай никого, а веди себя лучше так, чтобы тебя угощали, а больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете.

⁵ Карамзин Н. М. Рыцарь нашего времени. Поэзия, проза, публицистика. М., 2007. С. 734–758.

Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Всё сделаешь и всё прошибешь на свете копейкой» (VI, 225). И Павлуша, наделенный «практическим умом», выполняет отцовские «наставления» — беречь и копить деньги, угождать или, точнее, обманывать ближнего, лгать ради собственной выгоды, презирать дружбу. Таким образом он формирует свой дисгармоничный внутренний мир, который предрешил его социальную жизнь.

В школе Чичиков, используя товарищей, копит деньги в мешочках, угождая тупости «учителя, любителя тишины», обеспечивает себе аттестат с отличием. И когда несчастного учителя выгоняют из училища за глупость и ученики собирают для него деньги, «продав даже многое нужное», только Павлуша отговаривается и дает какой-то пятак серебра, заработав прозвище «жила» (VI, 227).

На службе своим приятным поведением наш подлец отличается от других служащих, неотесанных пьянчуг, и, ублажая начальника и его дочку — старую деву, добивается повышения. Получив таким образом «хлебное местечко», он притворяется неподкупным, в то время как наживается на взятках и присвоении денег, предназначенных на государственное строительство. Завидуя богатству других, позволяет себе, когда может, некоторые удовольствия и «излишества» (хорошего повара, тонкие голландские рубашки, пару лошадей, недешевое мыло) и подумывает уже «о многом приятном: о бабенке, о детской» (VI, 234).

Герой наслаждается плодами трудов своих до тех пор, пока не впадает в немилость у нового начальника и теряет работу. Однако он не отчаивается, переезжает в другой город, затягивает пояс, набирается терпения, и в конце концов ему удается поступить в таможду: ведет себя ревностно, безукоризненно, а когда получает ответственное задание, вступает в сговор с контрабандистами. Но увы! Невезение преследует его: на него доносит сообщник, его судят и конфискуют имущество. И в этот раз он выходит сухим из воды, употребляя «все тонкие извороты ума, уже слишком опытного, слишком знающего

хорошо людей» (VI, 237), то лъстя, то заставляя расчувствоваться, спасает десять тысяч рублей. С этими деньгами, комментирует Гоголь, другой удалился бы «в какое-нибудь мирное захолустье уездного городишка», чтобы там провести «нешумный, но в своем роде тоже бесполезный век» (VI, 238). Но Чичиков страдает, странствует, а все-таки упорствует: единственная цель, единственная мысль — удача в предприятии — направляет его действия и чувства. Испытания, превратности судьбы не учат его ничему, «бури», которые охладили и усмирили бы навсегда другого человека, не гасят его «непостижимую страсть». Он приписывает свои несчастья «несправедливости людей» и оправдывает свое мошенничество плохими примерами, которых имеется в избытке: «Зачем на меня обрушилась беда? <...> Несчастливым я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил никого по миру, пользовался я от избытков, брал там, где всякий брал бы <...>. За что же другие благоденствуют, и почему должен я пропасть червем?» (VI, 238).

Чтобы выжить, «подлец» должен удовлетвориться «званием поверенного», теперь ему надлежит заложить в опекунский совет несколько сот крестьян одного расстроенного имения. Тут в его голове появляется гениальная идея выгодного дельца: помещики, вынужденные платить подушную подать за мертвые души, которые, однако, считаются живыми по документам до следующей переписи, будут рады продать их. И так как государство «отдает даром» земли на Кавказе и в Тавриде, только бы заселить их, эти души, еще не до конца мертвые, смогут переселиться туда «законным образом, как следует по судам» (VI, 240).

О поведении героя и о реакции публики на содержание сочинения Гоголь высказывает жесткое и саркастическое суждение. «Приобретение — вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*» (VI, 242)⁶. Чичиков — «хозяин, при-

⁶ Тема денег пронизывает все творчество Гоголя: в «Вечере накануне Ивана Купала» Петрусь заключает договор с дьяволом, чтобы найти клад, в «Невском проспекте» проститутка предпочитает свою прибыльную работу честной, но

обретатель», однако читатели были бы, вероятно, «довольны» им, если бы автор не заглянул глубоко ему в душу, не обнаружил бы его «сокровеннейшие мысли», то есть если бы автор ограничился рассказом приключений, не осуществив интросекции персонажа. Николай Васильевич затем добавляет: «Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность. “Зачем”, говорите вы, “к чему это? Разве мы не знаем сами, что есть много презренного и глупого в жизни? <...> Лучше же представляйте нам прекрасное, увлекательное <...>” (VI, 243). И история, в общем, понравилась бы, если бы фоном была увлекательная картина нравов вместо мира человеческой бедности захолустной, пошлой России⁷.

Но «Мертвые души» — это не авантюрный, плутовской или нравоописательный роман (как известно, слова «Похождения Чичикова» были добавлены к названию цензором Никитенко), и только внешне он соприкасается с направлением, которому принадлежат «Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда» Эмина, «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814) Нарезного, «Иван Иванович Выжигин: Нравственно-сатирический роман» Булгарина. Гоголь называет свое сочинение «поэмой»: читатель и критик могут воспринимать это определение как отсылку к Данте, вернее к Гомеру, добавив

бедной жизни, в «Портрете» живописец Чартков изменяет идеалу из-за жажды наживы.

⁷ В послесловии к «Носу» Гоголь формулирует протесты публики аналогичными аргументами: «...для меня вообще непонятно, как могут авторы брать такого рода сюжеты!» (III, 400, первая редакция); «...пользы отечеству решительно никакой» (III, 75, вторая редакция). Эти аргументы, с одной стороны, пародируют отзыв «Северной пчелы» (1835. № 115) о «Миргороде» («Зачем же показывать нам эти рубища, эти грязные лохмотья <...>? Зачем рисовать неприятные картины заднего двора жизни и человечества, без всякой видимой цели?»), с другой стороны, соотносятся с эпилогом «Домика в Коломне» Пушкина. «Северная Пчела» Булгарина обвиняла автора «Миргорода» в пристрастии к грязному и пошлому; как известно, современники будут обвинять автора «Мертвых душ» в клевете на Россию.

специфику «нашего времени» — эпохи, когда проза заменила собой поэзию. К. С. Аксаков в брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842) сравнивал автора с Гомером, находя у них общий взгляд на мир — «всеобъемлющее эпическое созерцание»⁸. В. Г. Белинский считал роман «эпосом», «изображением чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей»⁹. В повести «Живописец» (1833) Н. А. Полевой утверждал: «Нынешняя жизнь — роман, первую часть которого написал Август Лафонтен, а вторую еще дописывает Виктор Гюго»¹⁰.

Вопрос о жанре и о структурной композиции «Мертвых душ» довольно сложен: обширное исследование Ю. Манна тому подтверждение¹¹. Я ограничусь некоторыми замечаниями. С точки зрения романического повествования первый том может считаться «антироманом»: он начинается без всякого вступления, сюжет основывается скорее на ряде встреч, ситуаций, пейзажных и интерьерных описаний, диалогов, чем на действии, характер героя объясняется только в последней главе, судьба его остается неизвестной, нет настоящей развязки. «Одной из основных <...> тем романа, — писал Бахтин, — является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»¹². И если «подлец Чичиков» является «антигероем» в сравнении с сентиментально-романтическим добродетельным героем, то и язык «Мертвых душ» является «антиромантическим». Приведу некоторые примеры. Портрет дочери губернатора иронически объединяет стереотипы высокого стиля с прозаическими сравне-

⁸ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 142.

⁹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья первая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 122.

¹⁰ Полевой Н. А. Живописец // Полевой Н. А. Избр. произв. и письма. Л., 1986. С. 183–184.

¹¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 288–328.

¹² Бахтин М. Эпос и роман: (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479.

ниями и замечаниями: она была «молоденькая, шестнадцатилетняя, с золотистыми волосами, весьма ловко и мило приглаженными на небольшой головке. Хорошенький овал лица ее округлился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какою-то прозрачною белизною...»; «ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек» (VI, 90, 93). Письмо, посланное Чичикову некоей дамой, изобилует сентиментальными клише («Что жизнь наша? Долина, где поселились горести. Что свет? Толпа людей, которая не чувствует» — VI, 160), а его заключительные строки представляют собой искаженную цитату из стихотворения Н. М. Карамзина «Доволен я судьбою...». (Я уже приводила язвительные замечания Гоголя против «дам» и говорила о борьбе Пушкина против карамзинской «читательницы».)

Трудно сказать, чем стали бы «Мертвые души», если бы Гоголь закончил другие два тома: может быть, Чичиков наконец-то искупил бы свою вину и мы нашли бы того «мужа, одаренного божескими прелестями», ту «чудную русскую девицу» и тех положительных персонажей, которых автор обещал читателям в XI главе и затем в предисловии ко второму изданию (1846 г.) первого тома¹³. Антироман превратился бы в роман, поэма — в эпопею, в большую, светлую фреску всей Руси. Из дошедших до нас отрывков получаем противоречивые сведения, описания помещиков двойственны, тема «формирования личности» и значения «хорошего примера» выходит на первый план.

Андрей Иванович Тентетников, тридцатитрехлетний «копнитель неба», не может справиться с безволием — результатом фрустрации. Его «биография» является *историей несовершенного воспитания* (VII, 11–25). «Остроумный, полузадумчивый и полуболезненный мальчик», в возрасте двенадцати лет Тентетников попал в учебное

¹³ «В книге <...> изображен человек, взятый из нашего же государства. <...> Взят он больше затем, чтобы показать недостатки и пороки русского человека, а не его достоинства и добродетели <...>; лучшие люди и характеры будут в других частях» (VI, 587).

заведение, начальником которого был *чудный наставник*. Он умел «двигать детей», так как глубоко знал природу человека и свойства русского характера; от учеников он требовал «ума», им передавал «самую душу науки», старался «образовать из человека гражданина земли своей»; и в его глазах «было что-то, говорящее юноше: вперед!» (VII, 13). Но необыкновенный педагог умер, и на место его поступил новый начальник, который презирал ум и «смотрел только на хорошее поведение»; в результате в школе распространяются «разврат и кощунство». Тентетников не позволяет себя совратить («душа его <...> слышала небесное свое происхождение» — VII, 14), продолжает заниматься, но без «учителя», который его наставляет, впадает в грех честолюбия и себялюбия. Переехав в Петербург, чтобы быть среди «первых вельмож <...>, трактующих о судьбе всего государства» (VII, 15), он становится всего лишь писарем; под дурным влиянием «друзей» безо всякой причины обижает начальника и должен уволиться. Из-за некомпетентности он потерпит неудачу как помещик-реформатор, из-за гордыни порвет отношения с невестой Улинькой, как интеллигент никогда не закончит монументальное сочинение о России «со всех точек», которым он занимается каждый день «два часа до обеда». Е. А. Краснощекова сравнивает Тентетникова с героями Гончарова¹⁴. Однако в биографии персонажа можно заметить намеки на повесть Карамзина «Моя исповедь», *историю о несостоятельном воспитании*: повествователь, граф N. N., ребенком вел себя как строптивец, никогда не бывал наказан, в пятнадцать лет *не имел представления о долге человека и гражданина*, молодым дворянином, будучи отправленным за границу и вверенным *недостойному наставнику*, оттачивает искусство обольщения и обмана.

Улинька, лишившись матери, воспитанная англичанкой-гувернанткой и избалованная отцом, следует своему сердцу и своему естественному нраву: вспыльчивая, но чувствительная, щедрая,

¹⁴ См.: Краснощекова Е. А. Роман воспитания — Bildungsroman — на русской почве. С. 259–260.

порывистая, искренняя, с обворожительной внешностью и манерами, — она «существо <...> невиданное, странное» (VII, 23–24). И когда Тентетников, вовлеченный в молодости в филантропическое общество, возглавляемое старым плутом и масоном, будет послан, верная невеста последует за ним в Сибирь.

Костанжогло, который руководит поместьем, следуя традиционной системе, печется о благе крестьян, подчеркивает важность работы, фактически — хозяин, приобретатель. Его антипод, Хлобуев, запускает хозяйство, но отличается кротостью, добротой души, чувством справедливости. Он хотел бы освободить своих крестьян, однако в реальной ситуации от этого не было бы никакой пользы: сначала нужно было бы сделать так, чтобы они смогли бы выжить, воспитать их, жить с ними, дав пример постоянной работы (VII, 83).

А Чичиков тем временем продолжает хлопотать...

Независимо от незавершенного продолжения романа, XI глава первого тома «Мертвых душ» представляет собой очень важную часть текста: с одной стороны, она объясняет читателю характер героя и мотивацию его поступков, с другой стороны — авторские намерения и специфику поэтики.

С. А. Кибальник

(Санкт-Петербург)

Криптопародии Гоголя и Достоевского на «письмо Белинского к Гоголю»

Знаменитое письмо Белинского к Гоголю из Зальцбрунна от 15 июля 1847 года уже не раз было предметом специального изучения, однако вопрос о реакции на него Гоголя, прежде всего в его творчестве, изучен недостаточно. Нетрудно заметить, что в тексте второго тома «Мертвых душ» есть прямая полемика с критиком, в том числе и с его «зальцбруннским» письмом к Гоголю. Ее можно, в частности, видеть в речах Костанжогло о том, насколько крестьянским детям нужна грамотность: «А вот другой Дон Кишот просвещенья: завел школы! Ну, что, например, полезнее человеку, как знанье грамоты? А ведь как распорядился? Ведь ко мне приходят мужики из деревни. “Что это, говорят, батюшка, такое? сыновья наши совсем от рук отбились, помогать в работах не хотят, все в писаря хотят, а ведь писарь нужен один”. Ведь вот что вышло!» (VII, 199). Это, очевидно, ответ Гоголя, в том числе и на слова Белинского из письма к нему: «... в Вашей книге Вы утверждаете как великую и неоспоримую истину, будто простому народу грамота не только не полезна, но положительно вредна. Что сказать Вам на это? Да простит Вас Ваш византийский бог за эту византийскую мысль, если только, передавши ее бумаге, Вы не знали, что творили...»¹ Как известно, на страницах, посвященных имению Кошкарева, Гоголь

¹ Белинский В. Г. <Письмо к Н. В. Гоголю> // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 216.

развенчивает социалистические идеи, приверженность к которым сквозит во многих статьях Белинского.

Однако во втором томе «Мертвых душ» есть также и элементы текстуальной криптопародийности по отношению к Белинскому, причем именно к его «зальцбруннскому» письму. В частности, она проявляется в главе о Тентетникове: «Два философа из гусар, начитавшиеся всяких брошюр, <...> да промотавшийся игрок затеяли какое-то филантропическое общество, под верховным распоряжением старого плута и масона и тоже карточного игрока, но красноречивейшего человека. Общество было устроено с обширной целью — доставить прочное счастье всему человечеству, от берегов Темзы до Камчатки. <...> В общество это затащили его два приятеля, принадлежавшие к классу *огорченных людей*, добрые люди, но которые, от частых тостов во имя науки, просвещения и будущих одолжений человечеству, сделались потом формальными пьяницами. Тентетников скоро спохватился и выбыл из этого круга» (VII, 26; здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой. — С. К.).

Этот же образ использован в другом месте второго тома «Мертвых душ»: «В числе друзей Андрея Ивановича, которых у него было довольно, попало два человека, которые были то, что называется *огорченные люди*. Это были те беспокойно-странные характеры, которые не могут переносить равнодушно не только несправедливостей, но даже и всего того, что кажется в их глазах несправедливостью. Добрые по началу, но беспорядочные сами в своих действиях, требуя к себе снисхождения и в то же время исполненные нетерпимости к другим, они подействовали на него сильно и пылкой речью, и образом благородного негодования противу общества. Разбудивши в нем нервы и дух раздражительности, они заставили замечать все те мелочи, на которые он прежде и не думал обращать внимание»².

² Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. В. Гоголя. Том второй (5 глав). М., 1855. С. 18; см. также: VII, 16–17.

Гоголевский образ «огорченных людей», исполненных «нетерпимости к другим» и «духа раздражительности», — это в какой-то степени реминисценция из переписки с Белинским. В своем первом письме — около 20 июня н. ст. 1847 года — Гоголь называет статью Белинского о «Выбранных местах...» «голосом человека, на меня *рассердившегося*» (XIII, 326), далее варьирует этот оборот: «глазами *рассерженного* человека», затем упоминает о логике, которая «может присутствовать в голове только *раздраженного* человека» (XIII, 327). Он также пишет: «Я вовсе не имел в виду *огорчить* вас ни в каком месте моей книги. Как это вышло, что на меня рассердились все до единого в России, этого я покуда еще не могу сам понять. Восточные, западные и нейтральные — все *огорчились*» (XIII, 326).

Между прочим, именно с фразы: «Вы только отчасти правы, увидав в моей статье *рассерженного* человека: этот эпитет слишком слаб и нежен для выражения того состояния, в какое привело меня чтение Вашей книги», — начинается и письмо Белинского к Гоголю³. Далее этот мотив проходит через все письмо: «*Оскорбленное чувство* самолюбия еще можно перенести, и у меня достало бы ума промолчать об этом предмете, если б всё дело заключалось только в нем; но нельзя перенести *оскорбленного чувства* истины, человеческого достоинства...»; «Я не в состоянии дать Вам ни малейшего понятия о том *негодовании*, которое возбудила Ваша книга во всех благородных сердцах...», «И это не должно было привести меня в *негодование*?...»⁴ Отметим, что выражения «раздраженный человек», «негодование» и особенно люди, которые «огорчились», почти буквально совпадают с текстом второго тома «Мертвых душ».

Впервые эту реминисценцию из письма Белинского к Гоголю и одновременно автореминисценцию из собственного письма Гоголя к Белинскому заметил Ф. М. Достоевский, который ее, естественно, нигде не указал, но зато использовал. В романе «Село Степанчиково

³ Белинский В. Г. <Письмо к Н. В. Гоголю>. С. 212. Курсив Белинского.

⁴ Там же. С. 212, 214.

и его обитатели» он не только пародировал личность и творчество Гоголя (в значительной степени опираясь при этом на сатирическую поэтику самого Гоголя), но и в какой-то степени развивал криптопародийность, отчасти реализованную самим Гоголем во втором томе «Мертвых душ». Н. Н. Мостовская отметила во «Вступлении» к «Селу Степанчикову...» строки, которые представляют собой реминисценцию из второго тома «Мертвых душ»: «Фома Фомич *был огорчен* с первого литературного шага и тогда же окончательно прикнул к той огромной фаланге *огорченных*, из которой выходят потом все юродивые, все скитальцы и странники»⁵.

В выражении «фаланга огорченных» отнюдь не случайно использован термин Ш. Фурье, а в образе Фомы Опискина присутствует не только явная пародия на Гоголя, но и криптопародия на петрашевцев, Белинского и идеи утопического социализма⁶. Освободившись после каторги и взявшись в середине 1850-х годов прочитать все то, что появилось в литературе за годы его искусственной изоляции, Достоевский, конечно же, прочел и второй том «Мертвых душ», который вышел вначале отдельным изданием в 1855 году, а затем в составе «Сочинений и писем Н. В. Гоголя» в 1857 году.

Разумеется, наткнувшись в самом начале первой главы на приведенные выше места, Достоевский не мог не заметить, что в эвфемизме, который Гоголь изобрел для обозначения социалистов: «огорченные люди», отразился мотив, проходящий красной нитью через знаменитую переписку Белинского и Гоголя. Тем более, что именно чтение на собрании у М. В. Петрашевского и на одном из вечеров у С. Ф. Дурова (причем дважды в один день) переписки Белинского

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 3. С. 12. См.: Мостовская Н. Н. Уточнения и дополнения к комментарию Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского: Село Степанчиково и его обитатели // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 226–227.

⁶ Подробнее см.: Кибальник С. А. «Село Степанчиково и его обитатели» как криптопародия // Достоевский: Исследования и материалы. СПб., 2010. Т. 19. С. 108–142.

с Гоголем и было в первую очередь вменено Достоевскому в вину по делу петрашевцев⁷. Между прочим, Достоевский был осужден за чтение именно переписки, а не только письма Белинского к Гоголю, как ошибочно указывали многие исследователи. Согласно «Показаниям А. Н. Плещеева по вопросным пунктам» (17 июня 1849 г.), в присланной им Достоевскому «переписке» «вместе с письмом был и ответ Гоголя Белинскому»⁸. Н. А. Момбелли, сознавший на следствии в том, что «Переписку Гоголя с Белинским» «отдал переписывать военному писарю», свидетельствует, что полученный им «на один только день» список представлял собой «тетрадь, в которой помещены были два письма Гоголя и одно Белинского»⁹. Таким образом, Достоевский, у которого была довольно хорошая память, неоднократно читал — в том числе и вслух — и первое письмо Гоголя, и ответное письмо Белинского.

Есть во втором томе «Мертвых душ» и другие образы, которые представляют собой сознательную или бессознательную пародийную реминисценцию из письма Белинского к Гоголю. Белинский в своем «зальцбрунском» письме, выстроенном по законам судебного красноречия¹⁰, иногда впадает в чрезмерную напыщенность и договаривается до забавных вещей: «И в это-то время великий писатель, который своими дивно-художественными, глубоко-истинными творениями так могущественно содействовал самосознанию России, давши ей возможность взглянуть на себя самое как будто в зеркале, — является с книгою, в которой во имя Христа и церкви

⁷ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 18, 126, 146, 158, 178, 180, 181, 186; Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971. С. 104, 117, 118.

⁸ Дело петрашевцев. М.; Л., 1951. Т. 3. С. 313.

⁹ Дело петрашевцев. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 230.

¹⁰ См. об этом: Дворецкий А. В. 1) Письмо Белинского к Гоголю в контексте риторической традиции // Традиции в контексте русской культуры. Череповец, 2000. Вып. 7. С. 46–53; 2) «Риторика» Кошанского в литературно-критических «филиппиках» Белинского // Там же. Череповец, 2002. Вып. 9. С. 27–30.

учит варвара-помещика наживать от крестьян больше денег, ругая их *неумытыми рылами!*.. И это не должно было привести меня в негодование?... Да если бы Вы обнаружили *покушение на мою жизнь*, и тогда бы я не более возненавидел Вас за эти позорные строки...»¹¹

Гоголь не мог отказать себе в удовольствии вложить это не слишком удачное выражение «неистового Виссариона» в уста Чичикова второго тома «Мертвых душ»¹². «Я также, позвольте заметить, <...> не могу понять, как при такой наружности, какова ваша, скучать, — говорит он Платонову. — Конечно, если недостача денег или враги, как есть иногда такие, которые готовы *покуситься даже на самую жизнь...*»¹³ Более того, ту же самую формулу мы находим и в характеристике приказчика Тентетникова как «бабы и дурака»: «И стал он (Тентетников. — С. К.) хозяйничать и распоряжаться не на шутку. На месте увидел тотчас, что приказчик был баба и дурак, со всеми качествами дрянного приказчика, то есть, вел аккуратно счет кур и яиц, пряжи и полотна, приносимых бабами, но не знал ни белмеса и

¹¹ Белинский В. Г. <Письмо к Н. В. Гоголю>. С. 213–214. Курсив В. Г. Белинского.

¹² Именно в «переходе в излишество» (имея в виду, разумеется, прежде всего излишество идейного характера, но не только) Гоголь упрекал Белинского и себя самого в своем ответе на «зальцбрунское» письмо: «Наступающий век есть век разумного сознания; не горячась, он взвешивает всё, приемля все стороны к сведенью, без чего не узнать разумной середины вещей. Он велит нам оглядывать многосторонним взглядом старца, а не показывать горячую прыткость рыцаря прошедших времен; мы ребенки перед этим веком. Поверьте мне, что и вы, и я виновны равномерно перед ним. И вы, и я перешли в излишество» (XIII, 361).

¹³ Похождения Чичикова, или Мертвые души. Том второй (5 глав). С. 87–88. Этот диалог в начале «главы III» относится к эпизоду с Петром Петровичем Петухом, который немного выше дает Платонову свой весьма запоминающийся рецепт борьбы со скукой: «— Мало едите, вот и все. Попробуйте-ка хорошенько пообедать. <...> Да и не знаю, даже и времени нет для скуки. По утру проснешься, тут сей час повар, нужно заказывать обед, тут чай, тут приказчик, там на рыбную ловлю, а тут и обед. После обеда не успеешь всхрапнуть, опять повар: нужно заказывать ужин... Когда же скучать!» (с. 86–87).

уборке хлеба и посевах, а в прибавление ко всему подозревал мужиков в *покушеньи на жизнь свою*¹⁴.

Правда, здесь возникает вопрос о хронологии работы Гоголя над вторым томом «Мертвых душ». Для того, чтобы эти криптопародии стали возможны, работа над первой и третьей главами второго тома должна относиться ко времени уже после получения им «зальцбруннского» письма. Вопрос этот до настоящего времени изучен недостаточно, и существующая на этот счет литература определенного ответа на него не дает. Однако поскольку, как известно, Гоголь работал над вторым томом в течение довольно долгого времени, то если он и начал писать данные главы до конца июля 1847 года¹⁵, то, очевидно, продолжал над ними работать еще и после. Сами же замеченные нами интертекстуальные связи являются, в свою очередь, достаточно весомым, на наш взгляд, аргументом в пользу того, что работа над первой и третьей главами второго тома продолжалась и после получения писателем «зальцбруннского» письма Белинского.

В свою очередь, Достоевский также использовал этот криптопародийный гоголевский образ в речи Фомы Опискина. Правда, в «Селе Степанчикове...» мы находим не тыняновскую «механизацию словесного приема <...> через повторение его, не совпадающее с композиционным планом»¹⁶, а более трансформированные формы отражения идиолекта Белинского. Опискин употребляет выражение «обнаружили покушение на мою жизнь» не ради красного словца, как это сделали Белинский и Чичиков своими риторическими вопросами, напоминающими речь Цицерона к Катилине, он хочет пристыдить Ростанева за попытку откупиться от него, равную в его глазах покушению на его жизнь: «Зачем не поразили

¹⁴ Похождения Чичикова, или Мертвые души. Том второй (5 глав). С. 23–24.

¹⁵ Ответное письмо Гоголя датировано им 29 июля (10 августа) 1847 г.

¹⁶ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 210.

вы меня разом, еще прежде, одним ударом этой дубины? Зачем в самом начале не свернули вы мне головы, как какому-нибудь петуху...», «Закусить! <...> Сперва напоят тебя ядом, а потом спрашивают, не хочешь ли закусить?»¹⁷ Между тем высокопарное словцо Белинского «покуситься» все же также промелькивает в речи Опискина, хотя и в другом сочетании и смысле. *Комаринский*, говорит он, распекая несчастного Фалалея, «изображает одного отвратительного мужика, *покусившегося* на самый безнравственный поступок в пьяном виде»¹⁸.

Достоевский тем более мог обратить внимание на указанные выше фрагменты текста, что они весьма выразительны и особенно живо рисуют характеры приказчика Тентетникова и Петуха. Не случайно на них обращали внимание и некоторые другие внимательные читатели поэмы. Так, например, они воспроизводились как подписи к изображениям «Приказчика-бабы» и «Петра Петровича Петуха» в некоторых изданиях «Альбома гоголевских типов по рисункам П. Боклевского»¹⁹.

Иногда полагают, что «любая цитата уже есть своего рода пародия, ибо извлечение текстового фрагмента из присущего ему контекста и его неожиданное помещение в совсем иной контекст всегда приводит к искажению смысла»²⁰. С нашей точки зрения, это не так, и все же приведенные выше примеры из второго тома «Мертвых душ» представляют собой очевидную пародию на

¹⁷ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 85, 90.

¹⁸ Там же. С. 64.

¹⁹ См., например: Альбом гоголевских типов по рисункам художника П. Боклевского. Изд. 6-е. СПб., 1890. С. 12, 20. В предисловии к этому изданию В. Я. Стоюнин отмечал, что Боклевский «захотел соединить, а не подчинить работу своей фантазии с фантазией писателя. <...> Его Плюшкин, Коробочка, Фетинья, Петрушка, Ноздрев, Мижувев, Собакевич, Бетрищев, Манилов, Учитель Чичикова, Повытчик, Петух, Кувшинное рыло, Приказчик-баба и др. типичны не только в общем смысле, но и как русские физиономии времени “Мертвых душ”».

²⁰ Точка зрения Мишеля Бютора. См.: *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008. С. 97.

«зальцбруннское» письмо Белинского. По всей видимости, глава о Тентетникове создавалась или редактировалась вскоре после выхода в свет «Выбранных мест...», а рецензия на них Белинского и его письмо произвели весьма сильное впечатление на Гоголя. Хотя в обоих случаях фраза из «зальцбруннского» письма воспроизводилась почти с абсолютной точностью, но обыгрывались при этом совершенно разные вещи. В первом случае, когда Чичиков в ответ на жалобы Платонова на скуку жизни говорит: «Я также, если позволите заметить <...> не могу понять, как при такой наружности, какова ваша, скучать. Конечно, если недостача денег или враги, как есть иногда такие, которые готовы покуситься<ся> даже на самую жизнь...»(VII, 51), обыгрывается неожиданность и немотивированность появления этого аргумента в рассуждении Белинского, вдобавок выраженного высоким слогом. Ссылка Чичикова на «врагов, готовых покуситься даже на самую жизнь» в качестве обстоятельства, которое могло бы оправдать скуку Платонова, своей нелепостью, пожалуй, даже превосходит неудачность риторической гиперболы Белинского. Очевидно, что на самом деле существование подобных врагов, скорее, могло бы совершенно развеять скуку у всякого нормального человека.

Во втором случае, с «приказчиком-бабой», происходит как бы реализация метафоры, и покушение на жизнь Белинского, которое Гоголь якобы совершает в условно-сослагательном обороте «неистового Виссариона», становится содержанием реального подозрения приказчика Тентетникова, своей маниакальной подозрительностью несколько напоминающего Поприщина. В этом случае в общем плане воспроизводится и контекст этой фразы Белинского в его «зальцбруннском» письме. Если Белинский, имея в виду «Выбранные места...», пишет о «великом писателе», который «является с книгою, в которой во имя Христа и церкви учит варвара-помещика наживать от крестьян больше денег»²¹, то Гоголь в главе о Тентетникове как

²¹ Белинский В. Г. <Письмо к Н. В. Гоголю>. С. 213–214.

раз изображает такого помещика, который берется «хозяйничать и распоряжаться не на шутку».

Таким образом, отнюдь не только почти буквальное цитирование Гоголем Белинского, но также и целенаправленный характер транспозиции в иной стилистический регистр, а во втором случае еще и воспроизведение в общем плане контекста фразы-первоисточника указывают на пародийный его характер. Эта пародийность является криптографической, поскольку цитата дана без атрибуции и никак не обозначена как цитата, а воспринять ее могли лишь читатели вроде Достоевского, которые довольно близко к тексту помнили переписку Гоголя с Белинским. Однако если учесть, что Гоголь отсылает читателя, во-первых, к тексту, адресованному ему самому, а во-вторых, к самому знаменитому произведению политической публицистики, связанному с его творчеством, то есть к тексту, в высшей степени прецедентному, то криптографичность упомянутых выше фрагментов главы о Тентетникове не представляется слишком эзотерической. Для не такой уж и узкой группы читателей, хорошо знакомых с референтными текстами — а письмо Белинского к Гоголю, как известно, читала и перечитывала вся образованная Россия, — эта пародия оказывается совершенно прозрачной.

У Достоевского в данном случае мы имеем дело не столько с криптопародией на письмо Белинского к Гоголю, сколько с криптопародией идиолекта Белинского. Что же касается образа Опискина, который «был огорчен с самого начала» и примкнул к «фаланге огорченных», то в этом случае следует иметь в виду также и то, что этот образ, как показали А. Левинсон и Л. П. Гроссман, аргументацию которых мне удалось, как я надеюсь, несколько усилить в вышеупомянутой статье «Село Степанчиково и его обитатели» как криптопародия», представляет собой пародию в том числе и на Белинского²². Это обстоятельство и общий сатирический характер об-

²² Левинсон А. О Достоевском. Париж, 1931; Гроссман Л. П. История создания и публикации «Села Степанчикова» // Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели: Из записок неизвестного. М., 1935. С. 221–222.

раза Опискина накладывает отпечаток криптопародийности также и на данные элементы стиля «Села Степанчикова...». А все вышесказанное открывает нам в диалоге между Гоголем и Белинским, а также в полилоге между Гоголем, Белинским и Достоевским некоторые новые и, как я полагаю, немаловажные оттенки.

И. А. Зайцева

(Москва)

«Немногие исключения»

(О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЧЕРНОВЫХ АВТОГРАФОВ
«МЕРТВЫХ ДУШ»)

Сохранившиеся рукописи «Мертвых душ» запечатлели почти в полном объеме весь процесс авторской работы над поэмой¹. По ним можно доподлинно проследить историю создания главы, персонажа, отдельной сцены, эпизода, даже фразы, выстраивая поразительные, завораживающие хронологические цепочки долгих, неустанных перемен, переправок (по точному определению И. Ф. Анненского — мириады разночтений²), благодаря которым складывался текст поэмы. В XIX веке характер этой работы нередко определялся глаголом «вырабатывался»³ — и, несмотря на некоторую тяжеловесность, может быть даже, неблагозвучность такого слова, оно в наибольшей мере выражает суть этого, в общем-то, непосильного труда.

¹ В печатном виде отражен в двух изданиях: *Гоголь Н. В. Сочинения*. 10-е изд. М., 1889. Т. 3 / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым; СПб., 1896. Т. 7 / Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым и В. Шенроком; *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.*: В 14 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 6 / Подг. текста и коммент. В. А. Жданова и Э. Е. Зайденштур.

² *Анненский И.* Художественный идеализм Гоголя: (Речь, произнесенная 21 февраля 1902 г.) // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 218 (сер. «Лит. памятники»).

³ Именно этот глагол, как правило, предпочитал Н. С. Тихонравов. См., в частности: *Гоголь Н. В. Сочинения*. Т. 3. С. 414.

Но в данном случае речь пойдет о другой художественной особенности черновики: не о том, что в них трансформировалось, отшлифовывалось и в преображенном виде вошло в окончательный текст, а о том, что осталось жить только в них, ничем не напоминая о себе в хорошо знакомом нам первом томе поэмы.

Особое место в этом ряду художественных потерь занимает единственное упоминание о чрезвычайно значимой для Гоголя творческой боли (уже шестилетней давности), а именно о многосложном восприятии «Ревизора» публикой, читателями и критикой⁴, — в девятой главе, в рассуждениях о трудностях подбора имен для двух известных дам. Характерно, что в первом сохранившемся черновом автографе девятой главы (вторая редакция) о комедии еще нет ни слова. Впервые это слово появляется в тексте так называемой римской редакции поэмы, в главе, написанной рукой П. В. Анненкова под авторскую диктовку⁵, то есть проговаривается Гоголем, а может быть, и вырывается у него. В рукописи, по которой он диктовал, было: «Автор чрезвычайно затрудняется, *как бы назвать*⁶ обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него и *не укорили бы* в помещении каких-либо личностей» (VI, 491). В ходе диктовки фраза сохранилась (с незначительными изменениями), но в нее было добавлено одно характерное разъяснение к словам «рассердились на него», и в результате получилось так: «Автор чрезвычайно затрудняется, *как назвать ему* обеих дам таким образом, чтобы опять не рассердились на него (здесь все почти по-старому, а дальше вставка. — И. З.), как серживались встарь *во времена прежние, за “Ревизора” и множество других старых грехов* (и далее снова

⁴ Подробное описание всей послепремьерной ситуации (включая суждения самого Гоголя) см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 600, 670–681, 712–730.

⁵ Описание авторских диктовок второй части «Мертвых душ» самим Анненковым см. в его воспоминаниях: *Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 73–75.

⁶ Здесь и далее курсив в цитатах наш.

почти по-прежнему. — И. З.) и не укорили бы даже его в помещении каких-либо личностей» (VI, 179, 807). Так возник этот горький, хотя уже смягченный временем (а в тексте — протяженно-смягченной глагольной формой «серживались» и умиротворяющим наречием «встарь») отзвук переживаний, связанных с тяжелой для автора ситуацией вокруг «Ревизора». Название комедии оказалось непосредственно вовлеченным в художественную ткань поэмы. Если бы все так и осталось, мы получили бы достаточно редкий литературный пример упоминания собственного художественного текста в другом («Ревизор» в «Мертвых душах») и головоломное соотношение образа автора с самим автором. Но этого не случилось. Уже в ходе правки «римской» рукописи Гоголь вернулся к этому фрагменту и сначала исправил его карандашом. Эта правка почти не видна и никогда не воспроизводилась. При подготовке текста к изданию в седьмом томе⁷ Полного собрания сочинений и писем Н. В. Гоголя удалось ее расшифровать. Вставка (вероятно, очень дорогая автору) в карандашном наброске выглядит так: «...как серживались встарь за множество [лит<ературных?>] прежних литературных г<рехов?>»⁸. Таким образом, вместо «Ревизора» и «других старых грехов» появилось обобщенное — «литературные грехи», с очень характерным перемещением определения «прежние» — от времен («во времена прежние») к грехам («прежние литературные грехи»). Но и этому замечательному наброску не суждено было уцелеть. В окончательном варианте, чернилами, этот фрагмент был сокращен до трех слов: «как серживались встарь». Это «как серживались встарь» осталось неизменным — вплоть до текста первого издания (VI, 179). При этом в скрытом виде тема критики «Ревизора» остается — в виде иронического рассуждения о так называемых покушениях на «личности».

⁷ В печати.

⁸ Ин-т рукописей Национальной б-ки Украины им. В. И. Вернадского (Киев). Ф. 324 («Гоголиана»). Ед. хр. «Гог. 3». Л. 142 об.

Пример самоограничения такого рода — вплоть до полного исключения творческой реалии — единичный. Другие связаны уже с сугубо личными, почти интимными признаниями. Вот одно из них: «...Боже мой<?>, что глядишь ты на меня с такую думою, так любовно и умильно и нежишь меня, душа моя. Твои родственнее душе моей, чем все другие ласки» (VI, 646). Как будто бы и не из «Мертвых душ», а из «Вечеров...», или «Тараса Бульбы», или «Рима». Ведь в «Мертвых душах» как будто и нет такого персонажа, которому могли быть адресованы такие слова. Но он есть, и это персонаж, занимающий совершенно особое место в душевном мире автора, — луна (в автографе — с прописной буквы). Вот фрагмент о ней целиком: «А Луна, красавица моя старинная, моя верная любовница, Боже мой<?>, что глядишь ты на меня с такую думою, так любовно и умильно и нежишь меня, душа моя... Твои родственнее душе мое<й>, чем все другие ласки. Какая невидимая толпа друзей, поцелуев, речей и пенья в твоём полном обнимающем сиянии». Это слова из чернового наброска к нижнему слою второй черновой редакции — из знаменитого пассажа о дороге в одиннадцатой главе (VI, 646; цитируется с уточнениями по автографу). В первом сохранившемся черновом автографе одиннадцатой главы (во второй редакции) никаких упоминаний о луне уже нет. Хотя связанная с ней волнующая эмоциональная волна не исчезает совсем — она проникает в описание ночи, воздуха и неба. Первоначально в упомянутом черновом наброске (с пассажем о луне) было: «А ночь, ночь. Свежий<?> и живящ<ий> стри<..?> Воздух, Чистое, ясное зеркало, небесное пространство» (VI, 646 цитируется с уточнениями по автографу). И во второй черновой редакции, где явление луны уже утрачено: «А ночь! Небесные силы, какая ночь совершается (первоначально было: деется. — И. З.) в вышине! А воздух! А небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей раскинувшееся так необъятно, звучно-ясное...» (VI, 550).

Близкая участь постигла лирические строчки о луне и в «Портрете», но поскольку первая его редакция была создана и опубликована много ранее «Мертвых душ», то в этой повести луне посчастливилось

больше — в первой редакции «Портрета» луна занимает свое законное место: «Свет *луны* ярким, белым окном ложился на его пол, захватывая часть кровати и оканчиваясь на стене. Все предметы и картины, висевшие в его комнате, как-то улыбались, захвативши иногда краями своими часть этого *вечно-прекрасного сияния*»; «...светлые сумерки, в которые *владычица луна* превратила ночь...»; луна, «*чудесный свет* которой имеет в себе тайное свойство придавать предметам часть звуков и красок другого мира...»; «Свет *луны*, который содержит в себе столько *музыки*, когда вторгается в одинокую спальню поэта и пронесит *младенчески очаровательные полусны* над его изголовьем...»⁹ и т. д. Эти описания, по сравнению с «Мертвыми душами», гораздо строже и аналитичнее, поскольку раскрывают причину особой привязанности автора к луне и ее необычному свету (она обладает тайным свойством соединять здешний мир с иным и дарует «младенчески очаровательные полусны» одинокой поэтической душе). Однако и этим строчкам не суждено было уцелеть — во второй редакции «Портрета» луну сменил месяц (то есть произошла значимая замена овеянного любовью женского рода на нейтральный мужской), поменялись смысловые акценты, а возвышенная стилистическая атмосфера уступила место поэтически сдержанной: «Свет ли *месяца*, несущий с собой бред мечты и облекающий всё в иные образы, противоположные положительному дню...»; «...он видел освещенную *месяцем* свою комнату...»; «Сиянье *месяца* усиливало белизну простыни...»; «Свет *месяца* озарял комнату, заставляя выступать из темных углов ее, где холст, где гипсовую руку, где оставленную на стуле драпировку, где панталоны и нечищенные сапоги» (III, 88, 89, 90–91). Очевидна разительная смена настроения (вместо отзвуков другого мира и полуснов — «бред мечты») и самого характера сцены: романтическая картинка уступает место детализированному, почти в духе натуральной школы, описанию. Только одна сдержанная фраза с упоминанием лунного сияния переключалась из первой редакции во вторую: «Лун-

⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 3. С. 51, 52.

ное сияние лежало всё еще на крышах и белых стенах домов...» (III, 91). Однако род здесь все-таки не женский, а средний.

Есть еще один подобный и очень характерный, своего рода антагонистический, пример из шестой главы «Мертвых душ», связанный с присущей Гоголю глубокой неприязнью к искусственному ночному освещению. Этого фрагмента первоначально не было в тексте: ни в первой, ни во второй черновых редакциях. Он был задуман в процессе правки второй черновой редакции и мучительно, в несколько приемов, прежде был прописан в черновом наброске. Сначала так: «И только тот, кто дрожит за тайные красы, только видит что-то дикое в этом безвре<менном> насильственном ее пробуждении»; потом иначе: «...и только тому, кто любит младенческой душой девств<венную?> чистоту природы и дрожит за нежные ее тайны, тому одному является что-то дикое в этом насильственно-искусственном освещении» (VI, 429; цитируется с уточнениями по автографу). Второй вариант с очень незначительными изменениями вошел в текст второй черновой редакции (в ее верхний слой). В процессе правки следующей по хронологии рукописи (то есть в «римской» редакции) вся трепетная субъективная линия была полностью удалена, а вместо нее появилось (и вошло в окончательный текст) нечто обезличенное и строго осуждающее: «...никому не является дикое и грозящее в сем насильственном освещении...» (VI, 120).

Другая очень личная тема, в большой мере утраченная в процессе работы над «Мертвыми душами», — тема взаимоотношений мужчины и женщины, слабо пробивающаяся сквозь ироническую атмосферу восьмой главы. В одном случае здесь в окончательном тексте, в связи с неосторожным поведением Чичикова ввиду заинтересованного дамского общества, автор замечает: «Есть случаи, где женщина, как ни слаба и бессильна характером в сравнении с мужчиною, но (эти слова остались неизменными. — И. З.) становится вдруг тверже не только мужчины, но и всего, что ни есть на свете» (VI, 170–171). Эти сдержанные слова в «римской» рукописи имеют в высшей степени эмоциональное продолжение: «Есть случаи, где женщина, как ни слаба и бессильна ха-

рактором в сравнении с мужчиною, но становится вдруг тверже всего, что ни есть на свете, и тогда мужчина со своим рассчитанным благоразумием и поддельною твердостью духа становится пред нею не более, как ребенок. Всех можно умолить, самого бесчувственного, холодного в своих жестокостях, прикрывающего свои жестокости личиною долга, — и того можно умолить, но нельзя умолить женщины, хотя в характере ее нет жестокости и хотя сердце ее дрогнет произвести холодное, обдуманное злодейство» (VI, 170–171, 802). Весь этот фрагмент о невозвратности женского отношения, о женской неумолимости был отвергнут автором на стадии правки «римской» рукописи. Казалось бы, трудно найти для такого случая слова горше этих, однако в более ранней рукописи тот же фрагмент существует в еще более щемящей редакции, возводящей указанную тему на иной, надчеловеческий уровень: «Ибо есть случаи, где женщина тверже не только мужчины, но и железа, и мрамора, и всего, что ни есть на свете. И если уже раз затворились перед нами двери рая, то все кончено; бедный наш брат осужден весь век скитаться, как оборванный Иуда вокруг заветных стен, оглашая вечным плачем не весьма веселые пространства доставшегося ему на долю ада; пищу ему будет безнадежность, а райские двери не отопрут; в этом он может быть уверен. Ибо нет такого плача и рыданий, и нельзя выдумать таких молений, которые могли бы умиловить тогда женщину» (нижний слой второй черновой редакции — VI, 481–482).

В этом же ряду стоит знаменитый пассаж о страсти в одиннадцатой главе — не просто о тех страстях, которым подвластен всякий человек, но именно о творческой страсти самого автора. Этот пассаж впервые появляется в черновом наброске к нижнему слою второй редакции: «...у всякого из нас есть какая-нибудь страсть, к которой мы влечемся почти безумно и слепо и жертвуем для нее всем, и у Автора, пишущего сии строки, есть страсть, страст<ть> заключать в ясные образы приходящие к нему явления, в те чудные минуты, вперивши очи в свой мир, несется мимо всего, что на земле. И в оных чудных мгновениях, нисходящих к нему в его бедный чердак, заключена вся жизнь, и полный благодарных слез он не ищет ничего в мире, благословляет он

чудесный свой удел, и любит он свою бедность, как любовник любовницу» (VI, 668; цитируется с уточнениями по автографу). Во второй черновой редакции текст становится еще более эмоциональным. Появляются слова об упоении страстью («...и есть что-то упоительное, восторженное, вечно зовущее в сем влечении» — VI, 574); удел поэта превращается из «чудесного» в «небесный», а слияние страсти с бедностью становится еще более неразрывным: «...любит свою бедность сильно, пламенно, как Любовник любит свою Любовницу» (там же — с уточнениями по автографу). В дальнейшем текст претерпевает лишь отдельные изменения. Скажем, в верхнем слое «римской» рукописи более четко прочерчен разрыв с земным миром: слова «не ищет он ничего в *сем* мире» меняются на «не ищет он ничего в *земном* мире». Этот пассаж о страсти существовал в рукописях долго и лишь на одной из последних стадий работы над текстом был заменен вариантом, близким тому, который известен по первому печатному изданию. В нем лишь в одной фразе можно предположительно угадать отзвуки прежних откровений: «Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть; растет и десятирится с каждым часом и минутой безмерное его блаженство, и входит он глубже и глубже в бесконечный рай своей души» (VI, 242).

Так уходили из текста поэмы строки глубоко личного, частного свойства, запечатлевшие душевно тайное, глубинное, не предназначенное для читателя. Мотивация сокрытия какой-то части внутренней жизни сформулирована Гоголем в год выхода первого тома «Мертвых душ» в письме С. Т. Аксакову от 6 (18) августа 1842 года из Гастейна и в связи с этим письмом. Здесь каждое слово — исторгнутое из души и как будто высеченное: «Это письмо будет и для Ольги Семеновны вместе¹⁰, но не показывайте его другим. Лирические движения души нашей!.. неразумно их сообщать кому бы

¹⁰ В других изданиях иное чтение: «Это письмо пусть будет для вас и для Ольги Семеновны вместе...» (см.: Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем / Подг. изд. Е. П. Населенко, Е. А. Смирновой. М., 1960. С. 88; Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 32).

то ни было. Одна только всемогущая любовь питает к ним тихую веру и умеет беречь, как святыню, во глубине души душевное слово любящего человека» (XII, 97). Лишний раз убеждаешься в том, что даже к своим близким людям Гоголь был повернут разными сторонами, а к Аксаковым (иногда), несмотря на все сложности, — какими-то очень глубокими и нежными гранями души. Сам Аксаков в воспоминаниях признавался в особом ощущении от чтения этого душевно открытого послания: «...это чудное письмо произвело тогда на нас необыкновенно сильное впечатление...»; «расстроган, умилен, очарован этим письмом»¹¹.

В стремлении автора к устранению душевных откровений, помимо чисто личных, психологически понятных мотивов, просматриваются закономерности сугубо творческого характера. Атмосфера ночи с любовным господством луны, соединение — до чувств родства — с чистотой и «нежными» тайнами природы, уподобление отвергнутой женщиной любви с невозвратным изгнанием из рая (то есть возведение этого отвержения на сакральный уровень), упоение и восторг страсти, жизнь в «своем ином мире», — все это атрибуты ярко выраженного романтического сознания, сложившегося зачастую, как кажется (вопреки часто звучащему холодному филологическому сомнению), на совершенно реальной, биографической основе (в том числе и в этом, гоголевском, случае). Стилистическая природа отвергнутых фрагментов (возвышенная, эмоционально-избыточная) также не оставляет сомнения в их романтическом происхождении: «любовно», «умильно», «нежишь меня», «душа моя», «обнимающее сияние», «тайные красы», «младенческая душа», «девст<венная?> чистота природы», «нежные» тайны, «двери рая», «оборванный Иуда», «безнадежность», «райские двери», «плач и рыдания», «моления», «благодарные слезы», «чудесный» удел, «упоительное, восторженное, вечно зовущее», «сильно, пламенно» и т.д. Эти отзвуки романтического мира, своего рода романтические всплески, по воле автора

¹¹ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 89.

(иногда в соперничестве с чувствами) уходили из художественной ткани «Мертвых душ».

Здесь мы, безусловно, имеем дело и с «возвышенным строем» лиры, и с «высоким лирическим движеньем», и с «возвеличенными образами», «отторгнутыми» от земли, — словом, с такими качествами, которые в знаменитом отступлении, открывающем седьмую главу, приписаны тому типу писателя, которому автор решительно себя противопоставляет (VI, 133–134). В большой мере все эти черты присущи той лирической стороне поэмы, которая присутствует в ней явно в ряде авторских отступлений. Но едва ли не в большей степени «сладкое обаянье» «исторгнутых звуков» присуще именно скрытым на страницах черновиков глубоко личным, исторгнутым из душевных глубин строчкам, которым «полетит навстречу шестнадцатилетняя девушка с закружившеюся головою» (VI, 134). Гоголь, как будто повинувшись душевному порыву, лишь в отдельные мгновения и в черновиках позволяет себе выступить в той роли, от которой отказывается в печатном тексте. В художественном пространстве «Мертвых душ» — это «одни немногие исключения» (в прямом и в переносном смысле) «из великого омута ежедневно вращающихся образов» (VI, 133).

Н. Л. Виноградская

(Москва)

«...ВЫШЕ ВСЯКОЙ ГРАММАТИКИ»

(ИЗ ИСТОРИИ ВТОРОГО ИЗДАНИЯ «МЕРТВЫХ ДУШ»)

История публикации текстов Гоголя наглядно демонстрирует, что «живой организм» его языка оставался непонятным для современников. Один из наиболее ярких примеров подобного непонимания — правка гоголевских текстов Н. Я. Прокоповичем при подготовке первого издания «Сочинений» (Т. 1–4. СПб., 1842). «Сполна воспользовавшись» предоставленными ему автором полномочиями, Прокопович, преподаватель русского языка и словесности, «с ревностью пуриста» устранял из произведений Гоголя «обороты речи и оттенки произношения, заимствованные поэтом из живого народного говора и песен, и заменял их книжными»¹. Таким образом, большинство исправлений Прокоповича сводились «к сглаживанию текста и к замене своеобразных гоголевских выражений ходячими, общепринятыми»². В подобном же ключе правил гоголевские тексты С. П. Шевырев. Н. В. Берг вспоминал: «...Шевырев исправлял, при издании сочинений Гоголя, даже самый слог своего приятеля, как известно, не особенно заботившегося о грамматике. Однако, исправив, должен был все-таки показать Гоголю, что и как

¹ От редакции // Гоголь Н. В. Полн. собр. Соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 1. С. 10; Тихонравов Н. С. Предупреждение // Сочинения Н. В. Гоголя: В 7 т. 10-е изд. М., 1889. Т. 1. С. IX.

² Слонимский А. Л. Вопросы гоголевского текста // Изв. АН СССР. Отд. лит-ры и яз. 1953. Т. 12, вып. 5. С. 409.

исправил, разумеется, если автор был в Москве. При этом случалось, что Гоголь скажет: «Нет, уж оставь по-прежнему!» Красота и сила выражения иного живого оборота для него всегда стояли выше всякой грамматики»³. Редактируя второе издание «Сочинений» Гоголя, Шевырев, по мнению А. Л. Слонимского, «проявлял гораздо меньше скромности», чем Прокопович⁴.

Гоголевская поэма, как известно, не входила в состав первого издания «Сочинений» и не правилась Прокоповичем, но в ее текстологической истории также обнаруживается множество примеров «порчи текста»⁵. Один из таких эпизодов связан с подготовкой второго издания поэмы. Согласно пожеланию автора, оно печаталось по тексту первого. Гоголь, будучи за границей, поручил публикацию книги Шевыреву (письмо от 14 (26) июля 1846 г. из Швальбаха). В ответном письме (от 29 июля (10 августа) 1846 г.) Шевырев заверил Гоголя в том, что издание «пойдет, как по маслу, с печатного текста»⁶. Книга печаталась в типографии Московского университета. Корректором был назначен Виноградов, уже известный Гоголю⁷. Подписал корректуру сам Шевырев (см. его письмо Гоголю от 20 октября (1 ноября) 1846 г.⁸).

Между текстами первого и второго изданий «Мертвых душ» существуют немногочисленные различия. Однозначно определить их происхождение трудно: они могли возникнуть и вследствие ошибок набора, и в результате исправлений, внесенных в корректуру. Тем не

³ Берг Н. В. Воспоминания о Н. В. Гоголе // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 504.

⁴ Слонимский А. Л. Вопросы гоголевского текста. С. 408.

⁵ Тихонравов Н. С. Предупреждение. С. VII; см. об этом: Зайцева И. А. Соавторы «Мертвых душ» // Поэтика русской литературы: Сб. статей к 75-летию профессора Ю. В. Манна. М., 2006. С. 193–206.

⁶ Отчет Императорской публичной библиотеки за 1893 год. СПб., 1896. С. 26.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 27.

менее во многих случаях наиболее вероятной причиной появления разночтений можно считать правку, нацеленную на устранение ошибок и опечаток первого издания. По всей видимости, она осуществлялась корректором или редактором без согласования с Гоголем.

«Нормирующий» характер правки проявлялся, например, в том, что оригинальные авторские варианты употребления слов и аффиксов заменялись стандартными. В результате пропадал характерный для гоголевского стиля эффект «остранения» языковых единиц⁹, стирались заложенные в слова образность и экспрессия.

Так, в рассуждении о русском вознице (глава III) глагол «качать» был заменен на «катать»: «Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз, от этого случается, что он, зажмуря глаза, качает иногда во весь дух и всегда куда-нибудь да приезжает»¹⁰. Здесь под «качать» подразумевается «быстро ехать». Однако, по данным словарей, у этого слова отсутствует подобное значение; оно есть лишь у возвратного глагола «качаться», относящегося к областной лексике, и у формы повелительного наклонения «качай», принадлежащей к просторечию¹¹. Используя необычную лексическую единицу с яркой стилистической окраской, Гоголь приближает читателя к изображаемому персонажу; кроме того, писатель делает ощутимой внутреннюю форму слова, пробуждающую ассоциации с тряской по кочкам и ухабам. Нейтральное в стилистическом отношении слово «катать», имеющее иной смысловой оттенок, не выполняет подобных художественных функций.

Аналогичные искажения возникли в результате исправления слова «доехал» на «доел» в пассаже о Собакевиче (глава VII): «Со-

⁹ См.: Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя. М., 1987. С. 3.

¹⁰ Здесь и далее текст «Мертвых душ» приводится по изданию: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 7 (в печати).

¹¹ Опыт областного великорусского словаря, изданного вторым отделением Императорской Академии наук. СПб., 1852. С. 81; Словарь русских народных говоров. Л., 1977. Вып. 13. С. 143; Словарь русского языка XVIII века. СПб., 1998. Вып. 10. С. 17.

бакевич <...> пристроился к осетру» и «в четверть часа с небольшим доехал его всего»; «от произведения природы всего оставался один только хвост; а Собакевич пришипился так, как будто и не он»; «Отделавши осетра, Собакевич сел в кресла и уж более не ел, не пил, а только жмурил и хлопал глазами». Слово «доехать» (употребленное здесь в переносном смысле, причем весьма неожиданно в данном контексте) относится к сфере «устно-фамильярной» речи, характерной для изображаемой среды¹². В подобном регистре написан весь фрагмент (ср.: «пристроиться», «отделать», «пришипиться», «хлопать глазами»); замена слова нарушила стилистическое единство текста.

В некоторых случаях исправления затрагивали стилистически значимые варианты употребления аффиксов. Во второй главе поэмы Манилов, предлагая Чичикову расположиться в креслах, говорит: «Здесь вам будет попокойнее». Приставка «по» в слове «попокойнее» подчеркивает (и на фонетическом, и на смысловом уровне) характерные особенности речи и поведения персонажа: манерность, слащавость, излишнюю предупредительность. Во втором издании приставка была отброшена, в результате чего реплика стала менее выразительной («Здесь вам будет покойнее»).

В размышлениях Коробочки просторечное «спечь» было исправлено на нейтральное «испечь»: «...пойти сказать Фетинье, чтоб спекла блинов; хорошо бы также загнать пирог пресный с яйцом...» Замена приставки очевидно шла вразрез со стремлением автора использовать простонародную бытовую лексику для характеристики персонажа (см. здесь же выражение «загнуть пирог»).

Областное слово «прописать» во втором издании было заменено на невыразительное «приписать», имеющее к тому же иное значение: «“Это что за мужик: Елизавета Воробей? Фу ты пропасть: баба! она как сюда затесалась? Подлец Собакевич, и здесь надул!” Чичиков был прав: это была, точно, баба. Как она забралась туда, неизвестно,

¹² См.: *Виноградов В. В.* Язык Гоголя // *Н. В. Гоголь: Материалы и исследования*: В 2 т. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 343–344.

но так искусно была прописана, что издали можно было принять ее за мужика, и даже имя оканчивалось на букву ъ, то есть не Елизавета, а Елизаветъ». Повествование здесь ведется «в зоне персонажа», поэтому использование стилистически маркированной лексики принципиально важно. Кроме того, в данном контексте глагол «прописать» создает образ любовного, тщательного, аккуратного письма, подчеркивая тем самым особое качество «реестра» крестьян Собакевича.

Один из наиболее ярких примеров отступления от авторского замысла во втором издании поэмы связан с разрушением стилистической игры, крайне существенной для понимания второй главы «Мертвых душ». Уже отмечалось, что «в поэтике Гоголя *ключевое* слово может <...> становиться опорным образом, стержневым для данного текста»¹³. Именно такую роль играет слово «заманить» в рассказе о посещении Чичиковым деревни Манилова, однако во втором издании оно было заменено близким по звучанию словом «занимать» в предложении: «Деревня Маниловка немногих могла заманить своим местоположением». Тем самым был уничтожен каламбур («Маниловка» — «заманить»), в значительной мере определяющий интонацию и смысловую доминанту главы.

Исправление подобного рода было внесено и в описание необычного «поведения» часов в доме Коробочки: «Слова хозяйки были прерваны странным шипением, так что гость было испугался и посторонился; шум походил на то, как бы все комната наполнилась змеями; но, взглянувши вверх, он успокоился, ибо смекнул, что стенным часам пришла охота бить. За шипением тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку...» Вместо эпитета «странный», точно характеризующего не только свойства конкретного «локуса» в пространстве поэмы, но и особенность ее художественного мира в целом, во втором издании

¹³ Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя. С. 30.

появилось слово «страшный», формально соответствующее контексту («...гость было испугался...»), но по сути не согласующееся с его смысловой и художественной направленностью.

Прочие разночтения в текстах двух изданий не столь существенны. По большей части они сводятся к употреблению разных вариантов написания слов и образования грамматических форм либо касаются числа и падежа существительных, времени глаголов и т. д.

В ряде случаев издание 1846 года повторяет вариант какой-либо из предварительных редакций поэмы, отличающийся от окончательного, однако нет оснований полагать, что при подготовке издания использовались рукописи этих редакций. Вероятно, подобные совпадения имеют случайный характер.

Таким образом, посторонние «вторжения» в текст Гоголя, казалось бы, даже самые незначительные, разрушали нити его словесной ткани, целиком основанной на нюансах, тончайших словесных вариациях, еле заметных смысловых сдвигах. В значительной мере именно этим обусловлена особая сложность и значимость текстологической работы по подготовке к печати гоголевских произведений.

Г. В. Самойленко

(Нежин, Украина)

неизвестный список второго тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя

В 1858 году попечитель Юридического лицея кн. Безбородко в Нежине граф Г. А. Кушелев-Безбородко купил у родственников и знакомых Н. В. Гоголя для лицейской библиотеки рукописи писателя («Мертвые души», первый том; «Тарас Бульба», обе редакции; «Портрет», «Игроки», «Тяжба», «Лакейская», «Театральный разъезд», а также 32 письма, адресованных Н. Я. Прокоповичу). Поступали рукописи и позже: известный библиограф С. И. Пономарев подарил текст комедии Дж. Жиро «Дядька в затруднительном положении», в переводе которой Гоголь принимал участие, а в 1875 году руководство Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине купило 24 письма и 2 записки Гоголя к М. А. Максимовичу у вдовы ученого. Все эти рукописи были описаны в 1901 году проф. М. Сперанским. Однако в 1934 году, согласно распоряжению наркома просвещения Украины, они были переданы в государственную публичную библиотеку АН Украины, где хранятся и сейчас. На всех экземплярах рукописей стоят штампы Нежинского института и библиотеки, а также отметки о передаче их 22 октября 1934 года в Киев.

В 2009 году нами был обнаружен в Нежине список пяти известных глав второго тома «Мертвых душ» Гоголя, который расположен на 153 пронумерованных листах размером 34×32 см, скрепленных вместе толстыми нитками в четырех местах. Этот текст ранее был в переплете, который не сохранился. Рукопись написана на ли-

стах, выпущенных известной бумажной фабрикой № 4 Аристархова. Об этом свидетельствует выбитый и хорошо просматриваемый на каждом листе штамп.

На первой белой, от времени грязноватой странице с пятнами имеются две надписи: в верхнем правом углу — «Отъ», и ниже — подпись, а под ней год — «1851». Внизу листа, ближе к середине, еще одна подпись другого лица. Дата на титульной странице наталкивает на мысль: а был ли Гоголь знаком с этим списком второго тома поэмы? Рукопись немного пострадала от химического вещества. Никаких печатей или других пометок в ней нет. По тексту имеются лишь отдельные карандашные исправления слов. Список переписывался четырьмя писцами, о чем свидетельствуют различные почерки. Но была также еще одна личность, которая способствовала созданию этого списка поэмы.

Кто же был этот составитель текста? Может быть, Гоголь, если ориентироваться на дату — 1851 год, обозначенный на титульной странице списка? Известно, что писатель находился в это время в Одессе, работал над вторым томом «Мертвых душ». Или же С. П. Шевырев, которому, как утверждает Н. П. Трушковский в предисловии к первому изданию второго тома ¹, в августе 1851 года Гоголь прочел шесть совершенно законченных глав и седьмую, почти готовую?

В примечаниях к академическому изданию утверждается, что «в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина, в Московском университете и в Институте украинской литературы Академии наук УССР в Киеве имеется шесть рукописных списков с несохранившегося экземпляра копии, сделанной С. П. Шевыревым с автографа. Между текстом сохранившегося подлинника и рукописными копиями, а также первопечатным текстом имеются разночтения. Однако эти разночтения по своему характеру не могут свидетельствовать о том, что в распоряжении С. П. Шевырева

¹ См.: Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэма Н. В. Гоголя. Т. 2 (пять глав). М., 1855. С. VIII.

имелся еще какой-либо, не дошедший до нас первоисточник» (VII, 424). Эти заявления вызывают ряд вопросов: как можно утверждать, что все списки второго тома сделаны с копии Шевырева, если она не сохранилась и ее никто не видел? Что представлял собой этот список, сделанный на основе рукописей Гоголя? А если принять в качестве гипотезы, что нежинский список второго тома «Мертвых душ» и есть тот, что был составлен С. П. Шевыревым? Сделать эти предположения позволяют некоторые факты. В 1876 году директор Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине проф. Н. А. Лавровский купил у сына С. П. Шевырева библиотеку ученого в количестве 3741 единицы. Этой операцией занимался известный библиограф С. И. Пономарев, который трудился в это время в институте. У нас появилась надежда, что новонайденный список будет числиться среди книг и рукописей библиотеки С. П. Шевырева. Однако в «Шевыревском каталоге» («Документальный каталог книг библиотеки института кн. Безбородко (бывшей Шевырева)», 1877) этот список не обозначен.

За основу публикации пяти глав составители второго тома «Мертвых душ» в Полном собрании сочинений Н. В. Гоголя (т. 7) взяли их автограф, найденный, как утверждали авторы примечаний, после смерти Гоголя С. П. Шевыревым. Этот автограф ныне хранится в Российской государственной библиотеке в Москве (в прошлом Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина) за № 412. Он отражает пять основных этапов работы Гоголя: 1) первоначальный слой пятой тетради; 2) первоначальный слой четырех первых тетрадей; 3) поправки во всех пяти тетрадях черными чернилами и одновременно внесенные вставки; 4) правка рыжими чернилами в первых четырех тетрадях; 5) карандашные записи на полях (VII, 396).

При подготовке текста к публикации за основной текст был принят последний слой рукописи. В отделе «Другие редакции» помещена «Ранняя редакция», в отделе «Варианты» — промежуточные слои правки.

Можно предположить, что нежинский список являет собой список с автографа пяти глав второго тома «Мертвых душ», сделанный без аналитического выделения слоев правки. Содержание вынутых из тетради для авторской доработки и ныне утерянных листов составитель передал своими словами. А это мог сделать С. П. Шевырев, который знал все содержание пяти завершенных Гоголем глав. Разумеется, наше утверждение необходимо еще подтвердить, но оно имеет право на существование.

Новонайденный список глав второго тома «Мертвых душ» был нами сопоставлен с текстами двух редакций, напечатанных в 7 томе Полного собрания сочинений Гоголя (изд. АН СССР, 1951), а также изданных П. Кулишом в 1857 году². Сравнение позволяет утверждать, что нежинский список дает контаминацию первого и последнего слоев автографа с дополнениями и уточнениями, а также соответствующей правкой.

В списке присутствуют редакторские заметки о содержании пропущенных глав, которых нет в академическом издании, но которые имеются в публикации П. Кулиша и о которых говорит первый издатель глав Н. П. Трушковский.

В чем же отличие новонайденного списка от академического издания? Для сравнения нами был взят основной текст академического издания (VII, 7–127). Кроме разночтений отдельных слов, фраз, предложений, пунктуации, которая почти отсутствует в списке, есть и принципиальное отличие: встречаются фрагменты, которые напечатаны в академическом издании, но отсутствуют в списке, и наоборот. Некоторые из них обнаружены нами в составе «Ранней редакции», опубликованной также в академическом издании (VII, 131–270). Новонайденный список обработан, отредактирован, в него введены некоторые новые эпизоды, фразы, иные опущены, изменена форма прямой речи, а слова типа

² Гоголь Н. В. Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэма. Т. 2 // Сочинения и письма Гоголя: В 6 т. / Изд. П. Кулиша. СПб., 1857. Т. 4. С. 257–552.

«угощение», «изумление», «почтение» и т. п. заканчиваются не на -ье, как в академическом тексте, а на -ие.

В некоторых местах списка расширяются или углубляются описания действий, поступков персонажей, их состояния. Сравним характеристику Тентетникова во время встречи с Улинькой. В академическом тексте: «Точно то же случилось с нею и с Тентетниковым. Неизъяснимое новое чувство вошло к нему в душу. Скучная жизнь его на мгновение озарилась» (VII, 24).

В списке после этих слов идет новый текст: «Точно то же случилось с Тентетниковым, ему показалось с первого дня знакомства, что он был знаком с нею вечно. Неизъяснимое новое чувство вошло к нему в душу. Скучная жизнь его на мгновение озарилась, халат на время был оставлен. Не так долго копался он на кровати, не так долго стоял Михайло с рушником в руках, растворились окна в комнатах, и часто владетель картинного поместья долго ходил по темным излучинам своего сада, ему уже чуждово и останавливался по часам пред пленительными водами на одалении». Этот текст в немного измененном виде находим в ранней редакции академического издания (VII, 146–147).

Иногда в переработанном тексте появляются многочисленные детали, которые расширяют описываемую обстановку, уточняют важные ситуации, помогающие раскрыть целеустремленность персонажей и т. п.

Сравним три текста фрагмента об учителе Ивана Андреевича Тентетникова. (Подчеркнутые слова указывают на различия текста в трех вариантах.)

Основной текст академического издания (VII, 11–12)	Новонайденный список	Ранняя редакция (VII, 134–135)
Родятся ли уже такие характеры, или потом образуются, как	Родятся ли уже <u>сами собою</u> такие характеры, или об-	Родятся ли уже <u>сами собою</u> такие характеры, <u>или создаются по-</u>

Основной текст академического издания (VII, 11–12)	Новонайденный список	Ранняя редакция (VII, 134–135)
<p>порождение печальных обстоятельств, сурово обстановкаливающих человека? Вместо ответа на это, лучше рассказать историю его воспитания и детства.</p> <p>Казалось, всё клонилось к тому, чтобы вышло из него что-то путное. Двенадцатилетний мальчик, остроумный, полузадумчивого свойства, полуболезненный, попал он в учебное заведение, которого начальником на ту пору был человек необыкновенный. Идол юношей, диво воспитателей, несравненный Александр Петрович одарен был чутьем слышать природу человека. Как знал он свойства русского человека! Как знал он детей! Как умел двигать! Не было шалуна, который, сделавши шалость, не пришел к нему сам и не повинился во всем. Этого мало. Он получал строгий <выговор>, но</p>	<p>разуются <u>потом</u>, как порождение обстоятельств, сурово обстановкаливающих человека? Вместо ответа на это, лучше рассказать историю его воспитания из детства.</p> <p>Казалось, все клонилось к тому, чтобы вышло из него что-то путное. Двенадцатилетний мальчик, остроумный, полузадумчивого свойства, полуболезненный, попал в учебное заведение, которого начальником на ту пору был человек необыкновенный. Идол юношей, воспитатель диво, несравненный Александр Петрович одарен был чутьем слышать природу человека. Как знал он свойства русского человека! Как знал он детей! Как умел двигать <u>их</u>! Не было шалуна, который, сделавши шалость, не пришел <u>бы</u> к нему сам и не повинился во всем. Этого мало. <u>Шалун</u> уходил от него не повесивши нос, но подняя его, с <u>полной готовностью заглаживать поступок</u>. В са-</p>	<p><u>том, это еще вопрос. Я думаю, что лучше, вместо ответа, рассказать историю детства и воспитанья Андрея Ивановича. В детстве был он остроумный, талантливый мальчик, то живой, то задумчивый. Счастливым или несчастным случаем попал он в такое училище, где был директором человек в своем роде необыкновенный, несмотря на некоторые причуды. Александр Петрович имел дар слышать природу русского человека и знал язык, которым нужно говорить с ним. Никто из детей не уходил от него с повиснувшим носом; напротив, даже после строжайшего выговора, чувствовал он какую-то бодрость и желанье загладить произведенную пакость и проступок. Толпа воспитанников его была с виду так шаловлива, развязна и жива, что иной принимал бы ее за беспорядочную необузданную</u></p>

Основной текст академического издания (VII, 11–12)	Новонайденный список	Ранняя редакция (VII, 134–135)
<p>уходил от него не повесивши нос, но подняв его. И было что-то ободряющее, что-то говорившее: «Вперед! Поднимайся скорее на ноги, несмотря, что ты упал». <u>Не было у него и речи к ним о хорошем поведении.</u> Он обыкновенно говорил: «Я требую ума, а не чего-либо другого. Кто помышляет о том, чтобы быть умным, тому некогда шалить: шалость должна исчезнуть сама собою». И точно, шалости исчезали сами собою. Презрению товарищей подвергался тот, кто не стремился быть <лучше>. Обиднейшие прозвища должны были переносить взрослые ослы и дураки от самых малолетних и не смели их тронуть пальцем. «Это уж слишком!» — говорили многие: «умники выйдут люди заносчивые». — «Нет, это не слишком», говорил он; «неспособных я не держу долго; с них довольно одного курса,</p>	<p>мом упреке Александра Петровича было что-то одобряющее, что-то говорившее: <u>подымайся выше, несмотря на то, что ты упал. Честолюбие он называл силою толкающую вперед способности человека, и потому особенно старался возбудить его.</u> Он обыкновенно говорил: «Я требую ума, а не чего-либо другого. Кто помышляет о том, чтобы быть умным, тому некогда шалить: шалость должна исчезнуть сама собою». И точно, шалости исчезали сами собою. <u>Насмешкам и презрению товарищей подвергался тот, кто не стремился быть лучше.</u> Обиднейшие прозвища должны были переносить взрослые ослы и дураки от самых малолетних и не смели их тронуть пальцем. «Это уж слишком!» — говорили многие: «умники выйдут люди заносчивые». — «Нет, это не слишком», говорил он, «неспособных я не держу долго; с них доволь-</p>	<p>вольницу. Но он обманулся бы: <u>власть одного слишком была сильна в этой вольнице.</u> Не было проказника и шалуна, который бы не пришел к нему сам и не рассказал всего, что ни напроказил. Малейшее движение их помышлений было ему известно. <u>Во всем поступал он необыкновенно. Он говорил, что прежде всего следует пробудить в человеке честолюбье, — он называл честолюбье силою, толкающею вперед человека, — без которого не подвигнешь его на деятельность.</u> Многих резвостей и шалостей он не удерживал, в первоначальных резвостях видел он развивающиеся свойства душевные. <u>Они были ему нужны затем, чтобы видеть, что такое именно таится в ребенке.</u> Так умный врач <u>глядит спокойно на появляющиеся временные припадки и сыпи, показывающиеся на теле, не истребляет их,</u></p>

Основной текст академического издания (VII, 11–12)	Новонайденный список	Ранняя редакция (VII, 134–135)
<p>а для умных у меня другой курс». И точно, все способные выдерживали у него другой курс. Многих резвостей он не удерживал, видя в них начало развития свойств душевных и говоря, что они ему нужны, как сыпи врачу: затем, чтобы узнать достоверно, что именно заключено внутри человека.</p> <p>Как любили его все мальчишки! Нет, никогда не бывает такой привязанности у детей к своим родителям. Нет, ни даже в безумные годы безумных увлечений не бывает так сильна неугасимая страсть, как сильна была любовь <к нему>. До гроба, до поздних дней благодарный воспитанник, подняв бокал в день рождения своего чудного воспитателя, уже давно бывшего в могиле, оставался, закрыв глаза, и лил слезы по нем. <u>Его малейшее ободрение уже броса-ло в дрожь, в радость</u></p>	<p>но одного курса, а для умных у меня другой».</p> <p><u>Малейшее движение их помышлений было ему известно.</u> С виду как будто бы он и не глядел, но как сокрытый глаз из неоступной сени, следил он все наклонности и способности их, и потому многих резвостей он не удерживал, видя в них начало развиваться свойств душевных и говоря, что они ему нужны, как сыпи врачу затем, чтобы узнать достоверно, что именно заключено внутри человека.</p> <p>Как любили его все мальчишки! Не всегда бывает так сильна привязанность у детей к своим родителям. Нет! даже в безумные годы увлечений не бывает так сильна неугасимая страсть, как сильна была любовь к нему, До гроба, до поздних дней благодарный воспитанник, подняв бокал в день рождения своего воспитателя, уже давно бывшего в могиле,</p>	<p><u>но всматривается внимательно, желая узнать досто<верно>.</u> (далее текст обрывается)</p>

<i>Основной текст академического издания (VII, 11–12)</i>	<i>Новонайденный список</i>	<i>Ранняя редакция (VII, 134–135)</i>
<p><u>и в трепет и [толкало] честолюбивое желание всех превзойти.</u> Мало-способных он не держал долго; для них у него был коротенький курс.</p>	<p>закрывшим глаза и лил по нем слезы. <u>Множество всяких сведений и предметов он считал излишним и мешающим самобытному развитию ума. Бессмысленно глупых гимнастических коверканий, которые завели французы, у него не было, а наместо их ручные ремесла для занятия в саду, укрепляющие тело. Мало-способных он не держал долго; для них у него был коротенький курс.</u></p>	

Наши замечания о полноте текста в списке может подтвердить и описание эпизода, связанного со знакомством Чичикова с хозяйством Тентетникова. В академическом основном тексте он дан в кратком варианте: «Чичиков везде побывал. Перетолковал и <пере>говорил и с приказчиком, и с мужиком, и мельником. Узнал всё, обо всем, и что и как, и каким образом хозяйство идет, и думал внутренно: “Какая, однако же, скотина Тентетников! Такое имение и этак запустить. Можно бы иметь пятьдесят тысяч годового дохода!”» (VII, 31).

Этот же текст в новонайденном списке изобилует многими деталями, которые характеризуют как бесхозяйственность Тентетникова, так и практичность Чичикова. Текст наполовину расширен, о чем сви-

детельствуют выделенные предложения: *«Чичиков побывал везде, говарил и толковал и с приказчиком, и с мужиком, и с мельником. Узнал все, обо всем, и что и как, и каким образом идет хозяйство, и каких урожаев можно ожидать, и насколько продается хлеба, и что отбирают осенью за умол муки, и как зовут каждого мужика, и кто с кем в родстве, и где купил корову и чем кормит свинью, словом все. Узнал и то, сколько померло мужиков, — оказалось немного: как умный человек, заметил и вдруг, что не завидно идет хозяйство у Андрея Ивановича. Повсюду упущения, нерадения, воровство, немало и пьянства. И мысленно он говорил сам себе: “Какая же однако скотина Тентетников! Запустил такое имение, которое могло бы приносить 50 тысяч годового дохода!” И не будучи в силах удержать справедливого негодования, повторял он: “решительная скотина”»*. Подчеркнутые слова с некоторой стилистической обработкой повторяют текст «Ранней редакции» (VII, 154).

В списке второй главы введен рассказ Чичикова генералу Бетрищеву о «черненьких и беленьких», который отсутствует в академическом основном тексте (VII, 42), но присутствует в «Ранней редакции» (VII, 164–167). При этом текст дополнен новыми фразами. Концовка второй главы новонайденного списка заканчивается рассказом переписчика о дальнейшем развитии действия: «Здесь пропущено примирение генерала Бетрищева с Тентетниковым...» и т. д. Этих слов нет в обеих редакциях академического издания (VII, 45, 170), но они присутствуют в издании П. Кулиша (с. 301, 441–442) как «примечания С. П. Шевырева». Подобный текст находим и в конце третьей главы.

В третьей главе в рассказе о распоряжении Петуха своему повару после слов: «И как заказывал! У мертвого родился бы аппетит» (VII, 56) в новонайденном списке идет дополнение: «и губами подсасывал, и причвякивал. Да подпарь, да дай взапреть хорошенько. А повар приговаривал тоненькой фистулой: “слушаюсь! Малина-с и так”»³. Некоторые части текста четвертой главы переделывались до

³ Ср. «Раннюю редакцию» (VII, 183).

неузнаваемости, при этом усиливались характеристики, уточнялись конкретные размышления. Так, после описания земель Костанжогло идет характеристика поместья Хлобуева. В академическом основном тексте она дана в таком виде: «Всё провожали леса в смешении с лугами. Ни одна травка не была здесь даром, всё как в Божьем мире, всё казалось садом. Но <1 нрзб.> невольно, когда началась земля Хлобуева: скотом объединенные кустарники на место лесов, тощая, едва подымавшаяся заглушенная куколем [рожь]. Наконец вот выглянули не обнесенные загородью ветхие избы и посреди их вчерне каменный необитаемый дом. Крыши, видно, не на что было сде<лать>. Так он и остался покрытый сверху соломой и почернел. Хозяин жил в другом доме одноэтажном. Он выбежал к ним навстречу в старом сертуке, растрепанный и <в> дырявых сапогах, заспанный и опустившийся, но было что-то доброе в лице. Обрадовался им как бог весть чему» (VII, 79).

В ранней редакции этот текст отсутствовал. В новонайденном списке он дан в несколько ином виде: «Как только они прекратились, все пошло иначе: хлеб жиденский, на место лесов пни. Деревенька несмотря на красивое местоположение показывала издали запущение. Новый каменный дом, необитаемый, оставшийся вчерне, выглянул прежде всего, за ним другой обитаемый, но маленький и старенький. Хозяина нашли они растрепанного, заспанного, недавно проснувшегося. Ему было лет сорок. Галстук у него был повязан на сторону; на сюртуке была заплатка, на сапоге дырка. Приезде гостей он обрадовался, как бог весть чему»⁴.

Эти же слова находим в публикации П. Кулиша в варианте «исправленного вида»⁵, но ни первого, ни второго текстов нет «в первоначальном виде». Но зато в тексте «исправленного вида» эти отрывки присутствуют оба. После приведенного выше текста: «Как только

⁴ В академическом томе тот же текст приведен с разночтениями в разделе «Варианты» (VII, 303).

⁵ Гоголь Н. В. Похождения Чичикова... С. 476.

они прекратились, все пошло иначе...» идет ссылка на то, что в гоголевском оригинале рукописи, по свидетельству П. Кулиша, «сбоку карандашом» дан полностью приведенный выше текст, начинающийся словами: «Все провожали леса в смешении с лугами»⁶.

Некоторые места новонайденного списка существенно отличаются от академического основного текста. Возьмем для примера фрагмент последнего: «Так говоря, обошли они избы, потом проехали в коляске по лугам. Места были бы хороши, если бы не были вырублены. Открылись виды; в стороне засинел бок возвыш^{енностей} тех самых, где еще недавно был Чичиков. Но ни деревни Тентетникова, ни генерала Бетрищева нельзя было видеть. Они были заслонены горами. Опустившись вниз к лугам, где был один только ивняк и низкий топольник, высокие деревья были срублены. Они навест^{или} плохую водяную мельницу, видели реку, по которой бы можно было сплавить, если б только было что сплавить. Изредка кое-где паслась тощая скотина. Обсмотревши, не вставая с коляски, они воротились снова <в> деревню, где встретили на улице мужика, который, почесав у себя рукою пониже <спины>, так зевнул, что перепугал даже старостиных индеек. Зевота была видна на всех строениях; крыши также зевали. Платонов, глядя на них, зевнул. Заплата на заплате. На одной избе вместо крыши лежали целиком ворота» (VII, 84).

В новонайденном списке вместо этого текста вставлен следующий: «Но вот мы кажется и все осмотрели. Больше ничего нет. Хотите разве взглянуть на мельницу, впрочем в ней нет колес да и строение никуда не годится.

— Что же и рассматривать, — сказал Чичиков.

— В таком случае пойдем домой.

И они все направили шаги к дому. На возвратном пути были виды те же. Неопрятный беспорядок так и выказывал отовсюду безобразную свою наружность. Все было опущено и запущено. Сердитая баба в замасленной дерюге прибила до полусмерти бедную девчонку

⁶ Гоголь Н. В. Похождения Чичикова... С. 477.

и ругала на все бока всех чертей. *Подальше два мужика глядели с полнейшим равнодушием на гнев бабы.* Один чесал у себя пониже спины, другой зевал. Зевота видна была на строениях, которые также зевали. Платонов, глядя на них, зевнул.

— Мое-то будущее достояние, мужики, — подумал Чичиков, — дыра на дыре и заплата на заплате! И точно на одной избе вместо крыши лежали целиком ворота; провалившиеся окна подперты были жердями, стащенными с господского амбара».

Этот текст, кроме выделенного, полностью повторяет «Раннюю редакцию», опубликованную в академическом издании (VII, 214–215).

Иногда в четвертой главе списка соединяются ранняя и поздняя редакции, а к ним присоединяются черновые варианты. Это, например, отрывок, связанный с размышлением Чичикова о приобретенном имении Хлобуева. Сначала идет текст ранней редакции с вариантами, в частности, фамилии Костанжогло как Попонжогло, Скудронжогло, затем идет текст, совпадающий с основным академическим, и завершается отрывок текстом, который присутствует лишь в новонайденном списке. Заканчивается четвертая глава, как и предыдущая, замечанием составителя текста новонайденного списка: «Здесь пропуск. Чичиков улаживал дела между Леннициным и Платоновыми, потом едет к Хансаревой старухе и составляет фальшивое завещание».

В тексте заключительной главы, обозначенной в списке как пятая, обнаружена еще одна особенность, которая ранее не встречалась: один и тот же эпизод дан в двух вариантах, помещенных в тексте списка один за другим, и снабжен пояснениями составителя. Это касается эпизода с предложением Муразова Хлобуеву поехать по городам и самому собирать деньги на строительство храма. В каждом из вариантов присутствует разная целевая установка. Так, в первом из них предложение Муразова Хлобуеву поехать именно самому собирать деньги преследует благородную цель: спасти его душу, то есть Хлобуев должен пережить нравственное возрождение. Текст этого

эпизода близок к основному тексту академического издания, хотя здесь после слов: «Повинуюсь вам и принимаю не иначе, как за указание Божие» появляются новые: «Господи, благослови», сказал он внутренне и почувствовал, что бодрость и сила стала проникать к нему в душу. Самый ум его как бы стал пробуждаться надеждой на исход из своего печальнонеисходного положенья. Свет стал мерцать вдали...» (VII, 104–105). В новонайденном списке после этих слов составитель в скобках замечает: «Тот же самый рассказ, но в виде более пространным. Предыдущий, как видно, был сокращением последующего». И далее идет измененный частично текст, который находим в ранней редакции. Целевая установка того дела, которое поручает Муразов Хлобуеву, тут совершенно иная. Кроме денег, которые Хлобуеву необходимо собрать на строительство церкви, он должен также выявлять всех тех, кто недоволен властью, подстрекает к бунту, то есть следить за неблагонадежными, а затем докладывать об этом генерал-губернатору. Это даст возможность доносителю Хлобуеву занять более выгодное место по службе. Как видим, Гоголь коренным образом изменил смысл эпизода. В связи с этим возникает вопрос: зачем понадобилось составителю списка давать одновременно два варианта одного и того же фрагмента?

Новонайденный список выдвигает ряд вопросов, на которые необходимо ответить: что послужило причиной для соединения различных слоев текста второго тома «Мертвых душ», какое место этот список занимает среди других текстов, если учитывать то, что карандашные исправления слов в списке учтены в академическом издании? Единственное, что можно с уверенностью утверждать, это то, что новонайденный список отличается от всех других своей полнотой, а также следами редакторской работы составителя, и может служить новым источником для Полного собрания сочинений Гоголя.



Е. Г. Падерина

(Москва)

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ ГОГОЛЯ

В 1984 году Е. Н. Купреянова констатировала, что «комедиография Гоголя по сей день остается наименее изученной и освоенной частью его наследия» и что «немалую долю вины за это несут исследователи творчества Гоголя»¹. По прошествии еще четверти века, несмотря на существенные достижения, можно уверенно, и даже с большим основанием, подтвердить правоту этих суждений. Накопившийся круг вопросов, имеющих и развивающий, и тормозящий потенциал, обширен, и даже простой обзор с минимальным объемом примеров не укладывается в рамки одной статьи. Однако предварительный анализ позволяет утверждать, что именно кажущееся благополучие способствует перенакоплению проблем и отрицательному воздействию на развитие других гоголеведческих аспектов, поэтому свою задачу мы видим в постановке вопроса и привлечении к нему литературоведческого внимания.

Прежде всего: не все комедийные пьесы Гоголя изучены в том объеме, какой может быть признан достаточным для художественного произведения. Необходимо признать, что если не исчерпывающе, то глубоко и всесторонне освоена только художественная концепция «Ревизора». Безусловно — это великая комедия, она является ядром гоголевской комедиографии, да и драматургии в целом. Но не решен вопрос о месте «Ревизора» в ряду других завер-

¹ Купреянова Е. Н. Гоголь-комедиограф // Русская литература. 1990. № 1. С. 8.

шенных пьес. По важности это, разумеется, — центральное место, но где этот центр и что окрест него? Тут ничто не разумеется само собой. Нет до сих пор достаточного аналитического материала и для выстраивания эволюционной концепции творчества драматурга. К примеру, ответим на вопрос: «Ревизор» — это лучшая или единственная комедия Гоголя? Большинство склонится к первому, и это верно, как и то, что лучшая комедия Гоголя была завершена раньше других. Что же последовало дальше? Снижение уровня? К тому же и второй вариант ответа верен, если принять во внимание гоголевские определения жанров своих комедийных пьес. Тогда получается, что первая завершенная пьеса — блистательная комедия, а далее — пьесы других жанров. Каких именно? Наследие драматурга в аспекте жанрового мышления не освоено.

Характерно, в частности, что вопрос о жанровом своеобразии, равно как и о жанровой традиции «Театрального разезда...» и тем более «Развязки...», в современных условиях «свободы мысли» вместо того, чтобы обрести свои научные очертания, почти потерял их. Признать «Разезд...» и «Развязку...» своеобразными комментариями к «Ревизору» — правомерно², но читать ту или другую пьесу как журнальную статью, игнорируя жанровое опосредование слова персонажа, не дело науки о литературе. Очевидная тесная связь с «Ревизором» как произведением литературы и как театрально-сценическим событием совершенно заслонила несколько простых и известных фактов. То, в частности, что Гоголь умел писать статьи и, соответственно, выбор

² В меньшей степени правомерно называть их «театрализованными комментариями» (Воропаев В. А. О духовном смысле комедии «Ревизор» // Литературная Россия. 1996. № 9, 1 марта. С. 6), поскольку понятие «театрализации» не предполагает драматургической целостности. И просто невозможно назвать их «драматическими отрывками» (Крылов К. А. Авторефлексивное комментирование в драматических произведениях Н. В. Гоголя 1840-х годов: (Разновидности проявления авторефлексии в «Развязке Ревизора») // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. СПб., 2007. № 10. С. 77).

драматургической формы был обусловлен специфическими задачами; что комментирование своих пьес в формах прологов, эпилогов, писем другу или оппоненту, вступлений и проч. было распространенным явлением, а Белинский оценил «Театральный разъезд...», например, как «дело, возможное для одного Гоголя!» из-за «поэтически-драматической формы»³; ну и, наконец, что научное описание пьесы не может быть исчерпано указанием на стратегию автокомментария и перечнем тематических источников. Кто отменил принадлежность этих произведений к драматургическому наследию и доказал, что это публицистика?

Не вполне понятно в связи с этим, почему, внятно ощущая художественность изображения в «Разъезде...», мы трактуем тот или другой диалог в пьесе только как обмен готовыми мнениями или позициями, игнорируя возможность движения мысли персонажей? Разногласия мнений и реакций на театральное событие, своеобразный портрет театральной публики, галерея сатирических и даже гротескных образов и т. п. — все это замечательно, но не снабжает нас, во-первых, инструментом интерпретации, а во-вторых, критериями классификации персонажей по степени близости их мнений автору пьесы для цитирования (уже привычного) от имени Гоголя. Никто как будто не спорит, что событийным центром одной пьесы может быть восприятие и трактовка другой, так почему зрительская реакция («Разъезд...») не вызывает эстетического протеста, а актерская («Развязка...») вызывает? Казалось бы, странно художественную рецепцию Гоголем премьеры собственной комедии сводить к издержкам или, наоборот, к естественным порывам психологии автора, имея за плечами опыт драматургии и театра XX века⁴.

³ Белинский В. Г. Сочинения Николая Гоголя. Четыре тома. Санкт-Петербург. 1842 // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 663.

⁴ Мы можем назвать только одно прямо относящееся к делу суждение о «Развязке...»: Н. И. Ищук-Фадеева, анализируя развязку как специфический компонент драмы, указывает, что именно особая рецептивная функция этого структурного компонента стала «предметом специальных размышлений

Гоголь же, напомним известное, завершал культурную эпоху, отличавшуюся повышенным уровнем театральности, обладавшую «тонким чувством сценической условности и театральной семиотики»⁵, эпоху, в которой было нормой и «превращение человека в знак самого себя»⁶ на любительской и даже на официальной сцене, и тот же Щепкин имел такой опыт⁷. Можно считать, что Гоголь выступил с «Развязкой...» не вовремя, можно понять реакцию Белинского, Щепкина, советских идеологов, можно даже с прискорбием констатировать, что нынешнее время не отличает высокая культура театра и «чувство сцены», но... это не снимает ответственности с современного гоголеведения.

Однако, хотя литературоведческий анализ «Театрального разъезда...» и «Развязки...» — это дело будущего, определено хотя бы их место относительно «Ревизора», в отличие от размытого до почти миража положения самого «Ревизора» в общем комедиографическом наследии. Никакого согласия в трактовке этого весьма затруднительного, к слову сказать, для историков творчества Гоголя обстоятельства нет. Анализ имеющихся в гоголеведении разных концепций (бытующих, кстати, на равных правах) представляет осо-

в «Развязке “Ревизора”», что делает гоголевскую пьесу уникальной (*Ищук-Фадеева Н. И.* Развязка как феномен драмы // *Драма и театр: Сб. науч. трудов.* Тверь, 2009. Вып. 7. С. 40); хотя с тем, что пьеса, написанная автором «Театрального разъезда...», «необычна своей открыто заявленной метатеатральностью» (там же), согласиться нельзя.

⁵ *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 626.

⁶ Там же.

⁷ А. Н. Островский, например, 6 декабря 1884 г. вспоминал в письме к И. А. Всеволожскому о частых в прежнее время дивертисментах «под названием “Артисты между собою”, где актеры интимно беседовали и называли друг друга по именам; причем один рассказывал что-нибудь, другой читал, третий пел. В таких дивертисментах участвовали всегда первые сюжеты труппы: Мочалов, Щепкин, Садовский и др.» (*Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 12. С. 301).

бый интерес, но не вмещается в рамки небольшой статьи. Наметим только основные тенденции.

Ни один из аналитических очерков драматургического (В. Гиппиус, С. Дурылин, Ю. Манн) или только комедиографического (И. Вишневская, Е. Купрянова) творчества Гоголя не удерживается в границах принятой авторами логики. Все начинается с «Владимира...» и «Женихов» (да и как иначе?), то есть с хронологического и/или эволюционного подхода, но он обрывается «Ревизором», и далее следует описание движения от более значимых пьес к менее значимым (и опять же — как иначе, если эволюционный пик пройден?); при этом «Разъезд...» сопровождает, а «Развязка...» замыкает обзор. Частичное исключение составляет композиционная логика С. Дурылина, вписывающего все пьесы по уровню значимости и художественной глубины в восходящий от «Владимира...» к «Ревизору» ряд⁸. Но парадоксальным образом и эта логика «ломается» именно на «Ревизоре», подведя нас к которому, Дурылин «нечувствительно» переходит от синхронной оценки (с указанием окончательных дат) к эволюционной, и композиционно статья превращается в описание творческого пути⁹.

Наибольшую сложность составило размещение на хронологической оси «Женитьбы» и «Игроков» («отрывки» «Владимира...», завершённые, кроме «Утра делового человека», в 1840–1841 годах, в большинстве случаев оказываются приурочены к моменту исходного замысла, а у Ю. Манна замыкают ряд комедийных пьес, после «Ревизора» выстроенный от большой формы к маленькой). Так, у Гиппиуса «Женитьба» располагается до, а «Игроки» после «Ревизора»; у Дурылина обе пьесы — до; Купрянова настаивала на том

⁸ См.: Дурылин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору»: (Из истории драматургии Н. В. Гоголя) // Ежегодник Института истории искусств. 1953: Театр. М., 1953. С. 164–239.

⁹ Ср., например: «Если в “Игроках”, “Женитьбе” и драматических сценах <...> Гоголь умел на малых сюжетах и в небольших пьесах раскрыть огромное содержание <...>, то в “Ревизоре” сатирическая тема Гоголя зазвучала со всей грозной силой смертного приговора...» (Там же. С. 191) и т. п.

же порядке, что у Гиппиуса; Вишневская — на обратном; наконец, у Манна «Ревизор» располагается на своем законном месте — первого завершеного драматургического текста, который «открыл дорогу всем остальным комедиям Гоголя»¹⁰.

Последняя концепция наиболее точно трактует биографические факты, но и она не вполне устойчива. «Гоголь дописал эти пьесы (начатые в той или другой форме еще в первой половине 1830-х годов) сравнительно легко, так как в работе над “Ревизором” сформулировались его основные комедийные принципы и их можно было теперь развивать и варьировать»¹¹, — пишет Манн, и это соответствует и хронологии, и эволюционной логике. Но далее следует обзор пьес в ином логическом порядке — по внешним параметрам жанровых форм. Ракурс важный и для эволюционного ряда, если бы не нарушение хронологии. «Игроки», в частности, признаны Манном «связующим звеном между “Ревизором” и “Женитьбой”, с одной стороны, и произведениями, написанными на основе “Владимира 3-й степени”, — с другой»¹². Возможно, но есть вопрос: почему «промежуточное» звено было написано Гоголем уже после крайних звеньев эволюционной цепи? К тому же при анализе пьес, созданных после «Ревизора» и развивающих принципы лучшей гоголевской комедии, описаны только разные компоненты интриги и фабулы, указывающие на инструментальное новаторство драматурга. А как быть с развитием художественных принципов и идей?

В целом очевидно, что перемещение «Женитьбы», «Игроков» и «отрывков» по хронологической оси возможно, с одной стороны, только по одной причине, которая заключается в более или менее

¹⁰ См.: Гиппиус В. В. Николай Васильевич Гоголь // Классики русской драмы. Л.; М., 1940. С. 129–158; Дурылин С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору». С. 172–192; Купрелянова Е. Н. Гоголь-комедиограф. С. 15; Вишневская И. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 199; Манн Ю. В. Драматургия Н.В. Гоголя // История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 452.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 461.

невысокой оценке этих пьес как литературных произведений, а с другой стороны, только при одном условии — механистическом или невнятном понимании в науке о литературе процесса порождения драматургического текста («дописал» — достаточно точное словопотребление в историко-биографическом описании, но в текстологии драмы — выражение фигуральное). Итак, проблемы обозначились давно, и, строго говоря, они не могли быть решены в начале 1980-х. Обобщать опыт драматурга преждевременно и сегодня, потому что нет достаточного литературоведческого знания обо всех завершённых пьесах Гоголя¹³, если, разумеется, не опротестовывать факт, что это произведения художественной словесности.

Надо сказать, что фактически низкая оценка художественных достоинств гоголевских пьес укоренена в стереотипах, сформировавшихся ещё в последней трети XIX века. Именно тогда, в эпоху кризиса театральной культуры, немоты, в своем роде, драматургического языка своеобразная иероглифика драматической формы стала восприниматься как схематичная, а потому невнятная картинка. Это была эпоха, когда классика отечественной комедиографии стала оцениваться по чужеродным законам. Уже Н. Котляревскому на рубеже веков Гоголь казался «драматургом-бытописателем», в «Ревизоре» не хватало сатирической остроты¹⁴, «Женитьба» представлялась «первой по времени художественной “бытовой комедией”», «Игроки» — мастерски инструментованным «анекдотом в лицах»¹⁵.

¹³ Предпринятая автором этой статьи попытка систематически описать поэтику «Игроков» (*Падерина Е. Г.* К творческой истории «Игроков» Гоголя: История текста и поэтика. М., 2009) позволила обнаружить в этой пьесе *нормальную* для Гоголя глубину художественной мысли (высоко оцененную уже Белинским и Шевыревым) и *нормальный* для Гоголя круг литературных источников. Тем не менее далеко не все пустоты научного знания хотя бы об одной этой пьесе оказались заполненными.

¹⁴ Об этом см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 694; коммент. И. А. Зайцевой и Ю. В. Манна.

¹⁵ См.: *Котляревский Н.* Николай Васильевич Гоголь: 1829–1842: Очерк из истории русской повести и драмы. СПб., 1903. С. 257–261.

Отметим характерное упрощение понятий (например, художественной драматургии и художественной сатиры), потребность в более внятных формах социальной критики и показательные оценки (снисходительная — «Женитьбы» и уничижительная — «Игроков»). Советский период только упрочил эту тенденцию, помимо запретов укрепив и подспудные исследовательские установки, преодоленные пока вполне только в изучении «Ревизора»¹⁶. Хотя сама стереотипизация определенных аспектов изучения классического наследия — не научная проблема литературоведения, а факт исторически проблемного развития науки, отметим здесь этот факт, поскольку он опасен тенденцией герметизировать проблемные вопросы.

Характерный пример — научная рецепция известной статьи Ю. Лотмана «О «реализме» Гоголя», в которой акцентированы пародийность, театрализация, нетрадиционная функция героев «анекдота», «фантазийность» мышления автора «Игроков» и т.п., а кроме того — указано на недооцененное драматургическое новаторство и важную роль последней комедии в творческой биографии Гоголя¹⁷.

¹⁶ И это было непросто; так, в 1966 г. аналитическое описание «художественной мысли» признанного шедевра, наличие которой — в принципе — не подвергалось официальным литературоведением сомнениям, потребовало от Ю. В. Манна особой оговорки о том, что неверно было бы «не видеть за сатирическим заданием комедии объемности и сложности ее художественного мира» (*Манн Ю.* Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966. С. 48). И после гоголеведение не сразу свернуло с проторенного пути, продолжая вульгарно-социологическую критику комедийных персонажей во славу новаторства Гоголя-сатирика и старательно ограждая его от подозрений в «порочащих связях» (см., например: *Волкова Л. П.* Об отношении Н. В. Гоголя к Ж.-Б. Мольеру и Аристофану // *Вопросы русской литературы.* Львов, 1986. Вып. 2 (48). С. 40–43). Еще через двадцать с лишком лет после выхода книги Манна В. М. Маркович вынужден был полемизировать с «принятым мнением» (которое «приобрело значение едва ли не аксиомы»), что в «Ревизоре» «особенности комедийного действия подчиняются сатирическому пафосу и служат сатирической цели» (*Маркович В. М.* Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» // *Анализ драматического произведения.* Л., 1988. С. 154).

¹⁷ *Лотман Ю. М.* О «реализме» Гоголя // *Труды по русской и славянской филологии.* Литературоведение. II. Новая сер. Тарту, 1996. С. 11–35.

Многочисленные ссылки гоголеведов на эту публикацию обращены исключительно к выводам ученого о Гоголе-авторе («Гоголь лгал...» и т.п.), вся базовая часть концепции — о *фантазийности гоголевского художественного мышления* и «Игроках» как его апофеозе — не замечена, «лгал» понимается «по-соседски», экстраполируется на биографическую личность... Так же и восприятие миражной гоголевской интриги, описанной Ю. Манном, не выводит исследователей из берегов «сатирико-бытового» анекдота, плутовская основа которого, по-разному тонированная, читается как содержание¹⁸. Словом, собственно научный и именно литературоведческий подход к драматургии классика не получает направленного развития.

При ближайшем рассмотрении обнаруживается еще один стереотип, но не собственно гоголеведческий. За ним скрывается реальная научная проблема. Общее развитие поэтики в XX веке как-то пронеслось мимо литературной пьесы к более сложным структурам художественного образа — в театре и кинематографе. Язык литературы уже к концу века казался освоенным настолько, что «новое» знание о литературе подменилось «новыми» подходами¹⁹.

Современное литературоведение просто не распознает в пьесах Гоголя *своего* аспекта, поэтому либо не интересуется ими, либо при

¹⁸ Ср., например, утверждение, что в «сатирико-бытовом контексте» комедий «один из “мелких бесов” становится жертвой других» (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. С. 336–337); см. также об Утешительном как воплощении адского духа (*Парфенов А. Т.* Гоголь и барокко: «Игроки» // *ARBOR MUNDI.* Мировое древо. М., 1996. Вып. 4. С. 156); ср. «новую» трактовку конфликта «Ревизора» и «Женитьбы» как победы простодушия над хитростью (*Прозоров В.* Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя // *Волга.* (Саратов). 1995. № 2–3. С. 156–163). Между инвективами в адрес социально и морально порочных гоголевских комедийных персонажей и «нейтрально-объективной» констатацией измелчания демонического в бытовой комедии продолжает метаться «молодая филология» (см., например: *Манушина О. В.* Скрытое значение антропонимов пьесы Н. В. Гоголя «Игроки» // *Семантика слова и семантика текста.* М., 2006. Вып. 7. С. 95–101).

¹⁹ См. об этом: *Михайлов А. В.* О некоторых проблемах современной теории литературы // *Изв. РАН. Сер. лит. и яз.* 1994. Т. 53, № 1. С. 15–23.

обращении к ним применяет в интерпретации «чужие» аналитические принципы и естественным образом «обдергивается» в выводах. Это особенно заметно в усилиях молодых филологов: направленные мимо «азбучных» истин, а одновременно мимо опыта «отцов», эти усилия приводят к известным комедийным коллизиям — восторгу от совпадения своей речи с «прозой»²⁰ или к казусам, подобным делу гоголевского Бурдюкова, чья тетка подписала завещание вместо своего имени Евдокия словом «обмокни»²¹.

Между тем азбука не так элементарна, как может показаться, и, не будучи рационализирована в понятийно-терминологическом аппарате, не так просто читается в литературоведческом наследии, как должно было бы быть. То, что, анализируя форму, мы уже имеем дело с содержанием, аксиоматичный для современной науки факт. Но при важном условии: если нам понятны специфические законы формообразования и содержательный ресурс соответствующих формальных единиц. Думается, что сложность описания реальных гоголевских новаций заключается именно в том, что его пьесы при-

²⁰ См., например: *Михеев Ю. Э., Субботина И. А.* Начало и конец явления в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» как структурные понятия // Текст: Теория и методика в контексте вузовского образования: Сб. науч. трудов и материалов II Междунар. конф. Тольятти, 2006. С. 171–175; ср. о «Женитьбе»: «Однако даже самое поверхностное знакомство с комедией снимает вопрос о статичности или отсутствии интриги. Интрига налицо» (*Шахматова Т. С.* Синтетические возможности водевиля: О традициях водевиля в комедии Н. В. Гоголя «Женитьба» // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Шестой науч.-практич. конф., посв. памяти А. Ф. Лосева. М., 2006. С. 300).

²¹ Ср. о «Женитьбе»: «Деструкция, хаос, дисгармония остаются на уровне содержания, кураж, игра, система понятных отношений — на уровне формы комедии. Подобная абсурдная с точки зрения поэтики художественного произведения ситуация снимается сюжетным абсурдом — прыжком жениха в окно» (*Шахматова Т. С.* Синтетические возможности водевиля. С. 301); «Финал комедии <...> это и некий подвиг отказа от земной любви, от вожделенного порыва к Агафье Тихоновне <...> ради любви высокой» (*Зорин А. Н.* Пауза и молчание: Комплексное исследование драматургического приема на материале пьес Н. В. Гоголя. Саратов, 2007. С. 88).

надлежат к художественной драматургии²². Не всякая «хорошо сделанная пьеса», пригодная к постановке, является подлинно художественным произведением. Последнее отличается, в частности, содержательностью каждой «буквы» как носителя *единичного* функционального значения, обусловленного и поддерживаемого целым. Но пока мы не вполне внятно представляем специфику азбучных и словарных значений компонентов драмы и комедии, нечего ждать, что научное развитие получат суждения тех, кто обладал и обладает «чувством сцены».

Характерно, что литературоведчески не описаны до сих пор простейшие уровни драматического текста, даже соотношение интриги и фабулы, которые (вместе и порознь) часто до сих пор воспринимаются или описываются как сюжетный уровень пьесы. Во времена обращенности критики и литературоведения исключительно к тематическим аспектам литературного произведения таково было и отношение к гоголевской прозе. Но то уже дела давно минувших дней. Обратим внимание, например, на ныне известное: в гоголевской интриге не представлена деструктивная воля, направленная одними персонажами на других, мы ее домысливаем и — включаем в реконструированную нами фабульную историю²³. Основания — информация о неблагоприятных поступках в характеристиках и автохарактеристиках персонажей. Принципы же и критерии включения субъективных мнений (у Гоголя, во всяком случае) в схематичное, но с независимой точки зрения сделанное описание событийного ряда — не выработаны. Любопытно, в частности, что плутовской анекдот о коллективном обмане обманщика в «Игроках» лег в осно-

²² Старшее поколение помнит, сколько безрезультатных усилий было потрачено искусствоведами, чтобы доказать массам, что в картинах Ильи Глазунова нет главного компонента искусства — художественности.

²³ Об этом впервые в ином терминологическом контексте и с акцентом на отсутствии у Гоголя в «непосредственной сценической демонстрации» «страдающей стороны» написал А. Скафтымов (*Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 130–131; первая публикация статьи — 1952 г.*).

ву и фабулы, и интриги, но эти основы разные. Анекдотическая основа интриги «Игроков» (обманувшийся обманщик) совпадает с таковой в «Ревизоре», а фабульные анекдоты у них различны. А ведь стоит задуматься и над тем, на какой основе возрастает сюжет²⁴, как формируется мотивная структура пьесы и т. п.

Здесь гоголеведение встречается с объективно сложными условиями научного развития, то есть с плачевным состоянием современной теории драмы, в которой, в частности, отсутствует концептуальное обоснование жанрово-родовой специфики (в том числе — специфической поэтики драмы, которая является одновременно театральным и литературным произведением, и специализированной текстологией драматического текста).

Ближайшие к нам по времени отечественные научно значимые театрологические концепции рассматривают преимущественно жанровую природу драмы и относятся к 1960–1980-м годам (из театроведов — Б. О. Костелянец, С. В. Владимиров, из литературоведов — М. Кургинян, Г. Гачев и В. Е. Хализев); работы о природе и поэтике комедии относятся к 1920–1930-м годам (О. Фрейденберг, Л. Пумпянский, В. Волькенштейн, С. Мокульский). В современной российской филологии вопросы теории драмы составляют малую толику в изданиях, обобщающих опыт последних десятилетий зарубежного и отечественного литературоведения²⁵ и отсылающих всех, нуждающихся в ясности, к тем же 1960–1980-м годам. Современный аналитик к конструктивным направлениям теории драмы XX века справедливо относит, кроме развития идей Аристотеля и Гегеля, «новейшую кон-

²⁴ Характерно, кстати, что в описании драматургии все еще сохраняется преодоленная в общем литературоведении путаница между фабулой и сюжетом, а порой и интригой; ср., например, описание «принципа построения» «драматического сюжета», включающего завязку, кульминацию и развязку: *Ищук-Фадеева Н. И.* Развязка как феномен драмы. С. 37.

²⁵ См., например: Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. [ИНИОН РАН] М., 2004; Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008.

цепцию, согласно которой специфика драмы как рода заключается в особенностях драматического слова», указывая на книгу С. Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов» (Л., 1927) и исследование В.Е.Хализева «Драма как явление искусства» (М., 1978)²⁶.

В полном согласии с квалификацией реального концептуального сдвига в теории драмы как «новейшего» после Гегеля и до сих пор, уточним следующее. Суждения Балухатого и Хализева о слове в драматургическом тексте противоречат друг другу в самом принципиальном пункте: первый подчеркивал своеобразный симфонизм слова в драматическом диалоге, второй — его специфическую близость к бытовой речевой функции. Кроме Балухатого к специфике драматического диалога в 1923 году попытался привлечь внимание А. И. Белецкий, давший в книге «В мастерской художника слова» историко-функциональный обзор диалога как независимого литературного жанра и как литературной формы, используемой в разных родах²⁷. Белецкий обращал внимание на то, что стремление драматических жанров определенной эпохи к свободному воспроизведению обыкновенной человеческой речи — относительно, что «естественно-разговорные представления» занимательны только в пародических пьесах Козьмы Пруткова; литературный диалог всегда подчинен известному художественному умыслу, и, обращаясь в фонографическую запись случайного разговора, он перестает быть литературным²⁸. Позже об этом писал Ю. М. Лотман в статье «Семиотика сцены» («Тетрадь», 1980): «...как бы ни старался художник-реалист перенести на сцену неизменной стихию внехудожественной устной речи, это всегда не “пересадка ткани”, а перевод ее на язык сцены»²⁹.

²⁶ Тмарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. М., 2003. Т. 3: Роды и жанры. С. 91.

²⁷ Позднее на медиальность диалога указывал Г. Н. Поспелов (см.: Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ. Budapest, 1982. С. 595).

²⁸ Белецкий А. И. В мастерской художника слова. М., 1989. С. 79.

²⁹ Лотман Ю. М. Об искусстве. С. 593.

Кажется, не с чем спорить. Но вопрос — как распознать «язык сцены» в драматическом тексте и разграничить зону ответственности театроведческого и литературоведческого анализа — все еще пребывает в стадии теоретической постановки. Необходимость определить сферы компетенций гуманитарных наук в изучении драматургии (гоголевской, в частности) как литературы насущна и на границе с лингвистикой и психологией. Распространившееся на практике игнорирование театральной природы драматургического целого, нивелирование структурных различий с повествовательными жанрами, неосознаваемая подмена предмета исследования³⁰ и т. п. — следствия нерешенных ранее методологических и теоретических задач гуманитарного знания (если попытка театроведов обосновать спецификацию научного предмета и инструментария была прервана репрессиями 1930-х, то возникшая в 1970-е установка на содружество наук в исследовании видов и жанров искусств синтетической природы, обнаружив позитивные возможности, до сих пор не исчерпанные, тоже не получила завершенного развития в спецификации языка описания и т. д.).

Вместе с тем перенакопление концептуально важных наблюдений в замкнутых, монографических научных темах (типа гоголеведения, чеховедения) таково, что зачастую локально обнаруженное и описанное своеобразие языка одного драматурга — художника слова — оказывается, если взглянуть окрест него, присуще еще кому-то из великих³¹. И в этом плане гоголеведение несет лишь частичную от-

³⁰ Ср., например, результаты поиска «подтекста» в паузах «Женитьбы» с применением «Словаря театра» П. Пави (женитьба — таинство, а таинство, со ссылкой на Пави (?!), — мистерия): «Отображая тексты чтецов (монологи) на фоне действия хора (женихи и дамы), Гоголь последовательно противопоставляет земное сакральному» (Зорин А. Н. Пауза и молчание. С. 114, 120) и т. п.

³¹ Ср., например, начальные реплики «Недоросля», имеющие конструктивное и сюжетное значение (см.: Вайман С. Т. Драматический диалог. М., 2003. С. 88–91), с самыми первыми репликами «Ревизора», экспонирующими и интригу, и сюжет (вслед за В. Немировичем-Данченко это их качество принято считать эксклюзивным).

ветственность. Прежде всего, в той именно части, о которой писала Е. Н. Купреянова, — полноценного литературоведческого описания всех гоголевских пьес. Среди них, подчеркнем, нет ни одного повтора драматургической структуры (даже среди «лоскутков» из «Владимира...», смеем утверждать). А это значит, что Гоголь как драматург, завершающий целую эпоху развития театрально-драматургического языка и рефлектирующего театрального мышления, оставил в наследство больше, чем предъявлено гоголеведением в качестве литературного новаторства.

Таким образом, изучение историко-литературного аспекта гоголевской драматургии нуждается в теоретической основе, но и развивающий теоретическую мысль потенциал историко-литературного изучения наследия классика далек от исчерпанности, это очевидно.

Двойная задача возникает и в связи с установлением места и роли драматургической эволюции Гоголя в его творческой биографии. С одной стороны, необходимо соотнести данные изучения гоголевских пьес с современными достижениями в исследовании его прозаических шедевров и соответствующего согласования результатов; с другой стороны, в рамках единой художественной картины мира классика необходимо провести различие специфических жанрово-родовых сегментов (по полноте, способам, целям воссоздания действительности).

В заключение краткого и неполного обзора подчеркнем, что наш личный пафос далек от пассивно-пессимистического. Потенциал развивающегося движения, как мы уверены, заключен уже в осознании самих проблем. Именно стремление затушевать пробелы знания привело авторов упомянутых выше исследований драматического наследия Гоголя к логическим и концептуальным сбоям.

Ясмина Войводич

(Загреб, Хорватия)

МУЖСКАЯ РОЛЬ – ЖЕНСКОЕ ИСПОЛНЕНИЕ (постановка «Ревизора» в загребском театре Гавелла)

«Ревизор» в Хорватии

Прежде чем говорить о конкретном представлении, скажем несколько слов о восприятии комедии «Ревизор» в Хорватии. В нашей стране над «Ревизором» работали многие переводчики и режиссеры. По данным Бранка Хечимовича, приведенным в его книге «Репертуар хорватских театров»¹, «Ревизора» переводили Живоин Йовичич (Živojin Jovičić), Роман Шовари (Roman Šovary), Иво Пасарич (Ivo Pasarić), Иво Павич (Ivo Pavić), а постановками занималось свыше пятнадцати режиссеров.

Хотя русские драматические писатели появились на наших сценах довольно поздно, в отличие от поэтических и прозаических переводов, датирующихся временем иллиризма, важно отметить, что первой русской пьесой в Хорватии, поставленной в 1874 году, был именно «Ревизор» Гоголя². До нынешнего времени это одно из наиболее излюбленных русских драматических представлений в Хорва-

¹ Hećimović B. Repertoar hrvatskih kazališta. Zagreb, 1990.

² См.: Batušić S. Kazališni život. Ruski repertoar na zagrebačkoj pozornici // Hrvatsko Kolo. 1948. № 3. S. 585.

тии³. Амплитуды в восприятии русских драматических текстов всегда были очень резкими. Иногда они были популярны, но случалось, что о них забывали очень быстро. Так произошло во время австрийской цензуры в Первую мировую войну вплоть до 1916 года. После отмены цензуры первым русским произведением, вернувшимся на сцену, снова стал «Ревизор». В период между двумя мировыми войнами особое место занимал режиссер Озаровский, который поставил «Ревизора» в Загребе в стиле Александринского театра в Санкт-Петербурге. Он сам сделал эскизы для сцены и костюмов, а первое время и сам играл Хлестакова⁴.

Падение популярности русских пьес снова повторится во время Второй мировой войны: в течение четырех лет, с 1941 по 1945 год, был полностью запрещен весь русский и вообще славянский театральный репертуар. С 1945 года русский репертуар вернулся, и «Ревизор» Гоголя зажил новой жизнью вплоть до нынешнего времени.

«Ревизор» в интерпретации Доленчича

Премьера комедии, о которой пойдет речь, состоялась 22 февраля 2007 года в Драматическом театре Гавелла в Загребе (Dramsko kazalište Gavella). Ее играли в переводе Романа Шовари, режиссер — Крешимир Доленчич (Krešimir Dolenčić).

В «Ревизоре» Доленчича существует множество несогласованностей с текстом, которые так или иначе указывают на важные элементы его визуализации. В загребской постановке только одно действие. Спектакль проходит «залпом» — без антракта и остановок, нет даже пауз между отдельными явлениями, кроме песен в начале и конце представления и затемнения света. «Ревизор», таким об-

³ См.: *Vojvodić J. Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja. Zagreb, 2006. S. 225.*

⁴ См.: *Batušić S. Kazališni život. Ruski repertoar na zagrebačkoj pozornici. S. 592.*

разом, больше не является «комедией в пяти действиях». Особенно надо подчеркнуть отсутствие «немой сцены», которая в истории существования комедии неизменно вызывала споры и которая может полноценно существовать только в чтении, в то время как в театральных постановках речь всегда идет о ее изменениях⁵. Начало и конец загребского «Ревизора» четко не акцентированы. Гоголевский текст начинается с заявления городничего: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор»⁶, после чего следуют удивление и внезапный страх — основной элемент комедии; финальная сцена — онемевшие и окаменевшие чиновники города. По образному выражению Набокова, «пьеса начинается с ослепительной вспышки молнии и кончается ударом грома»⁷. В загребском же спектакле происходит нечто совсем иное: начало и конец представления обрамлены стихотворением Пушкина «Туча» в переводе Добриши Цесарича (Dobriša Cesačić). Фантасмагоричность и иллюзорность «Ревизора», таким образом, присутствуют везде, не только горизонтально (в городе), но и вертикально (от земли до туч).

В спектакле появляются персонажи, отсутствующие в гоголевском тексте, например, городской художник (Озрен Грабарич (Ozren Grabarić)), который разрушает иллюзию «четвертой стены», поскольку во время пения «Тучи» обращается к публике. Зато некоторые гоголевские герои отсутствуют: нет Осипа, полицейских, жены Хлопова, жены унтер-офицера, купца Абдулина и др.

Следует добавить, что слуга городничего Мишка (Янко Ракош (Janko Rakoš)) исполняет роль слуги, где бы он ни был. В трактире он является слугой хозяина, в доме городничего — либо слугой Хлестакова, либо собственно слугой городничего.

⁵ См.: Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 419–421.

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 10.

⁷ Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 59.

Добчинский и Бобчинский предстают не двумя, а одним персонажем, перекрывающим раздвоение. Это герой, говорящий двумя голосами (Ранко Зидарич (Ranko Zidarić)). Добчинский и Бобчинский, которых очень трудно отличить друг от друга, как и других «комических двойников» Гоголя, генетически связанных с древнерусской литературой, напоминающих Фому и Ерему, — превращаются в одного героя с двумя голосовыми интонациями. Это человек в клетчатой рубашке, в брюках с подтяжками, с постоянно потупленной головой, погруженный в себя.

Существует еще один вопрос, который часто обсуждается при анализе сценических воплощений «Ревизора». Речь идет о соотношении карикатуры и гротеска. Гротескных, в том числе фарсовых элементов в тексте комедии всего несколько: Бобчинский выглядывает из-за двери; подслушивающий Бобчинский падает вместе с дверью на сцену; Бобчинский и Добчинский сталкиваются лбами; городничий берет вместо шляпы футляр и т. п. В спектакле Бобчинский-Добчинский (воплощенный в одном теле) проходит мимо двери, а в одной из мизансцен городничий руками толкает дверь и всех подслушивающих за ней. Это гротеск наоборот: не в дверь, а мимо, не герои падают на дверь, а дверь движется на героев. В постановке Доленчича карикатура и гротеск выражены иногда слишком сильно — сильнее, чем в гоголевском тексте. Слуга Мишка — горбатый и хромой, а его обезьяноподобный вид и поведение подчеркиваются тем, что ему бросают пищу, как животному.

Когда коррупция и ложь уже перешли все границы, а чиновники все еще торопятся дать взятки мнимому ревизору, на сцене появляется импровизированная баня и исполняется «танец в халате». Эта, на первый взгляд фарсовая, сцена преследует две цели. С одной стороны, как кажется, режиссер стремился таким образом «русифицировать» постановку. С другой — баня является местом, где все грязное отмывается. Наступает момент кульминации, когда падают все маски, и на темной сцене (освещение в течение всего действия

очень скромное, что подчеркивает ветхость обстановки и провинциальность пространства) появляется Хлестаков в светлом халате с босыми ногами. В этот кульминационный момент к нему один за другим приходят чиновники и дают ему взятки.

Актер/актриса

«Ревизор» — это драматический текст, который на первый план выдвигает актера. Вся «миражная интрига» основывается на классическом понимании драматической эстетики XIX века. «Человек, — писал Белинский, — есть герой драмы, и не *событие* владычествует в ней над *человеком*, но *человек* владычествует над *событием*, по собственной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец»⁸. «В известном смысле можно <...> утверждать, что в «Ревизоре» ничего нет, кроме характеров, — пишет Юрий Манн. — Там, где начинается их самообнаружение, возникает действие пьесы. И в тот момент, когда они исчерпывают себя, действие заканчивается»⁹. Чтобы помочь исполнителям, Гоголь написал «Характеры и костюмы. Замечания для гг. актеров», где с разной степенью подробности охарактеризованы городничий, Анна Андреевна, Хлестаков, Осип, Добчинский и Бобчинский, Ляпкин-Тяпкин, Земляника и почтмейстер Шпекин. Относительно остальных сказано: «Прочие роли не требуют особых изъяснений. Оригиналы их всегда почти находятся пред глазами»¹⁰, чем подчеркивается «заурядность» этих персонажей: это все вы, все мы, и не надо дополнительно никого описывать. Данный комментарий соответствует гоголевской тенденции заменить третье лицо первым; как говорил сам писатель, «всякий

⁸ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 16.

⁹ Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. С. 219.

¹⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 9.

хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым...»¹¹

Многие режиссеры пытались показать героев «Ревизора» как типичных представителей отдельных профессий, подобно маскам в комедии дель арте, с которой Ян Котт сравнивал «Ревизора»¹², или наделяли персонажей чертами конкретных людей, делая их даже слишком реальными. Между тем Набоков утверждал, что «персонажи “Ревизора” реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя»¹³.

Если роль актера/актрисы является важной, если их участие в комедии представляет основу драмы и драматического, логичным представляется вопрос: кто играет в комедии «Ревизор»?

В тексте Гоголя несколько женских персонажей. Это Анна Андреевна, жена городничего; Марья Антоновна, их дочь; жена Луки Лукича Хлопова, зрителя училищ; слесарша Февронья Петровна Пошлепкина и жена унтер-офицера. Кроме Анны Андреевны и Марьи Антоновны, все эти роли незначительны. В загребском «Ревизоре», кроме двух дам, составляющих семью городничего, появляется только Пошлепкина-купчиха. Другие женские персонажи отсутствуют. Однако полной неожиданностью становится исполнение мужских ролей актрисами. Это Лука Лукич Хлопов, зритель училищ (Елена Михолевиц (Jelena Miholjević)); Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин, судья (Славица Кнежевич (Slavica Knežević)); Артемий Филиппович Земляника, попечитель богоугодных заведений (Бояна Грегориц (Bojana Gregorić)); Иван Кузьмич Шпекин, почтмейстер (Барбара Нола (Barbara Nola)); Христиан Иванович Гибнер, уездный лекарь (Марина Немет (Marina Nemet)).

Утрированы роли Анны Андреевны и Марьи Антоновны: слишком уж они ухаживают за Хлестаковым; зато Пошлепкина (Перица

¹¹ Гоголь Н. В. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 90.

¹² Kott J. The Theater of Essence and Other Essays. Evanston, 1984. P. 17.

¹³ Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 59.

Мартинович (Perica Martinović)) совсем освобождается от женских характеристик. Более того, она предстает как женщина с мужскими чертами лица, нарисованными усами, гримированными бровями и грубым голосом. Таким образом, Анна Андреевна и Марья Антоновна олицетворяют безобразие и уродливость женщины и предстают такими, как если бы их играли мужчины, обнаруживая неженственные черты, лишённые всякой изысканности, тогда как Пошлепкина — грубое существо без пола. Можно сказать, что в этом спектакле вообще нет женщин. Ни одна из них не является женщиной на самом деле. Хотя на сцене появляется больше актрис, чем актеров, в представлении больше персонажей-мужчин, чем женщин: из тринадцати ролей, включая и «вмонтированного» городского художника, восемь исполняют актрисы.

Актер/актриса играют значительную роль в визуальных художественных произведениях. Известно, что женщина-актриса отсутствовала на сцене в течение двух тысяч лет, и не только в истории греческого театра¹⁴. В истории половое определение актера/актрисы было строго ограничено гомосоциальным институтом из-за выставления напоказ тела: возражения вызывало «разглядывание женщины мужчиной» и «выставление себя напоказ женщиной» на театральной сцене¹⁵. Отсутствие женщины на сцене в течение долгой истории театра сосредоточивало теории исполнительского искусства именно на актере, и вопрос о половом различии входил «в самую суть идеи театра»¹⁶. Мужское исполнение женских ролей, по мнению Лады Чале Фельдман, вело к деградации актера, в то время как исполнение героических или исторических мужских ролей «высходило» актрис. Другими словами, находиться на сцене означало находиться в позиции мощи и пользоваться этой мощью. Женщина как пассивная демонстрация тела, как «сексуальное Другое», не при-

¹⁴ Мы здесь не говорим о традициях народного театра, балагана и т. п.

¹⁵ См.: Čale Feldman L. *Femina ludens*. Zagreb, 2005.

¹⁶ Ibid. S. 75.

надлежала сцене. Мужчина надевал женскую одежду и представлял другой пол. Такие «трансвеститские конверсии», как утверждает Чале Фельдман, давали мужчинам возможность овладения женской маской вплоть до XVIII века, когда актрисы начинают господствовать на европейских театральных сценах¹⁷.

Одновременно с этим менялась и публика, которая все благосклоннее принимала женские роли, играемые женщинами. Но если история театра постепенно феминизировала актерскую профессию, то актрисы в театральном представлении Доленчича, напротив, маскулинизируются. Играя мужские роли, они часто меняют голос (у Хлопова женский голос, что отвечает образу зрителя училищ, который «боится как женщина») и тем самым доказывают, что могут играть кого угодно. С одной стороны, современная актриса стала сегодня тем, кем был в течение долгой истории театра актер. Женщина не только на сцене играет роль, которую мы свободно расцениваем как интерпретацию другого пола, но и социально берет на себя роль в обществе, которую прежде в основном играли мужчины: зритель, попечитель, судья...

С другой стороны, возможно, что актер в спектакле Доленчича играет «состояния»: в делокализованном месте, некоем Ревизоргороде, с персонажами, которым даны не имена, а прозвища, и которых можно видеть везде, ибо они окружают нас повседневно, «флюидный» пол существует как «состояние», хотя Доленчич предпочел бы слово «картина», избегая употребления терминов «состояние» и «чувство». Режиссер утверждает, что в «Ревизоре» «обозначение определенных мест, времени, лиц и даже пола невозможно»¹⁸.

Более подробно постановщик объяснил природу «использования» актрис в мужских ролях в своем эссе «В желудке Петра Ивановича»: «Несколько так называемых мужских ролей играют женщи-

¹⁷ В России была схожая ситуация. Женщина как актриса появилась на сцене лишь в царствование Елизаветы Петровны, в 1756 г.

¹⁸ *Dolenčić K. U Želucu Petra Ivanovića // Gogolj N. V. Revizor. Ženidba. Kartaši. Zagreb, 2007. S. 270.*

ны. Поначалу это казалось насмешкой, потом блестящей идеей, а в итоге, в ходе репетиций, вообще перестало быть важным, поскольку актер является автором своего собственного сценического героя и лица и может занять место, какое ему захочется, определить себе внешность, возраст и пол. Во всяком случае, надо сказать, что актрисы более четки в выявлении и понимании внешних и внутренних толчков данного типично “мужского” мира, чем могли бы быть, скажем, их коллеги-мужчины. Поэтому мы решили сделать этот шаг¹⁹.

Герои играют «состояния»: скупость, воровство, неумеренность, нахальство, ложь, обманчивость. У таких состояний нет пола, и они могут функционировать на сцене «бесполовыми». Делокализованная и детемпорализованная, в постановке Доленчича комедия Гоголя становится и «дегендеризованной».

Значение актера/актрисы на сцене, особенно в комедии «Ревизор», которая предполагает, как мы уже сказали, акцентирование актерской игры, раскрывается во всех элементах коммуникации с публикой, в том числе через костюм, мимику и жест. Костюм в данной постановке — это маска, прикрывающая женщину. Женские движения маскулинизированы, голоса изменены, прическа и грим также приспособлены к мужскому полу (усы и бороды на лицах всех чиновников, кроме Земляники и городничего). Все костюмы — неярких красок оливкового или черного цвета, неяркое освещение сцены. Все как будто покрыто пылью и отчасти напоминает военный костюм, особенно у судьи Ляпкина-Тяпкина, ордена которого похожи на советские. Все остальные костюмы подчеркнута «гражданские», без особых примет, но каждый прикрывает женские округлости. Визуально выделяются красный платок в контрасте со светлой рубашкой Шпекина и рыжие волосы Хлопова, частично прикрытые колпаком, а также его рыжая козья борода. Других ярких красок в спектакле нет. Даже движения не являются подчеркнута «мужскими», кроме значительно стилизованной таинственной походки Земляники и его

¹⁹ Ibid. S. 269.



Сцена из спектакля «Ревизор», Гавелла, 2007.
Сверху вниз: Иван Кузмич Шпекин (Барбара Нола); Христиан
Иванович Гибнер (Марина Немет); Артемий Филиппович
Земляника (Бояна Грегорич); Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин
(Славица Кнежевич); Лука Лукич Хлопов (Елена Михолевич)

постоянного курения сигарет или же нервных тиков Шпекина, особенно заметных в начале представления. Позволим себе добавить еще одну деталь, связанную с Земляникой. В гоголевском «Предупреждении...» Земляника — «человек толстый, но плут тонкий...»²⁰, в спектакле наоборот — это сильный вор с тонкой фигурой. Вот еще одно зеркало для коллекции Гоголя!

Андрогинность древних народных театров (переодевание мужчины в женщину и наоборот у скоморохов из русского средневековья и народного театра вплоть до времен Гоголя) сейчас повторяется. В спектакле Доленчича появляется гермафродитизм нового рода. Женщина здесь дефеминизирована, десексуализирована костюмом, голосом и «чужим» положением в обществе.

Актрисы играют роли мужчин, но для зрителя более заметны костюмографические «неточности», чем эта необычность исполнения. Мы, скорее, могли бы задать себе вопрос, почему орден Владимира IV степени круглый, а не в форме креста, чем вопрос, почему у зрителя училищ Хлопова женский голос. Нам не настолько важно, скрывается ли под париком и искусственным носом Земляники женщина, а важно то, как одеты городские чиновники. А одеты они невзрачно, кое-как, небрежно, — между тем городничий одет тщательно, и у него фрак. Вопрос, почему Земляника тоненький и сутулый, тогда как в тексте Гоголя он толстый и неловкий, занимает точно так же, как вопрос о том, кто скрывается под маской и черным фракком — женщина или мужчина.

Те, у кого вызывает недоумение отношение Гоголя к женщинам в личной жизни и его неопределенное фабулирование женщин²¹, от которых он постоянно бежал, могут сказать, что Доленчич не вторгся на «запрещенную территорию». Актрисы Гавеллы в мужском костюме не вошли в запретные и загадочные биографические про-

²⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 114.

²¹ См.: *Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, Massachusetts; London, 1976.*

странства жизни автора и не нарушили мира писателя, перо которого всегда бежало от бумаги, когда надо было описывать женщину, и лучшим являлось лицо, напоминающее яичко, как в «Мертвых душах» — нечто совсем неопределенное. У «доленчичевских» маскулинизированных женщин мужские функции, они надели мужские костюмы, они говорят (в большинстве случаев) мужским голосом (кроме вышеупомянутого зрителя училищ Хлопова и уездного лекаря Гибнера, не говорящего по-русски), у них мужские жесты и грим. В «Ревизоре» они не «совершили ревизии» мужских ролей, более того, может быть, они играли более «по-гоголевски», чем мужчины. Может быть, это произошло именно потому, что они перестали быть женщинами. Если Мейерхольд дегуманизировал людей, превратив их в кукол в последней, «немой» сцене, то Доленчич дефеминизировал женщину, отведя ей роль мужчины (по его признанию, сначала начав игру, а потом забыв, что он вообще это сделал). Кто-то из режиссеров сделал из человека андроида, а кто-то — андрогина, в результате чего мы остаемся в пространстве без пола, в пространстве асексуальности, каким на самом деле и является, в целом, текст Гоголя.

Е. Е. Дмитриева

(Москва)

«МЕРТВЫЕ ДУШИ *ИНСЦЕНИРОВАТЬ НЕЛЬЗЯ*» (проблема инсценировок «Мертвых душ»)

Высказывание, вынесенное в заглавие статьи, принадлежит человеку, который сам написал две инсценировки «Мертвых душ» — для театра и кино, — М. Булгакову.

В разгар работы над постановкой «Мертвых душ» Булгаков объяснял в письме П. С. Попову (от 7 мая 1932 г.) причину, по которой он взялся за написание новой инсценировки гоголевской поэмы: «1) “Мертвые души” *инсценировать нельзя*. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существует 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но, во всяком случае, играть “Мертвые души” *нельзя*. 2) А как же я-то взялся за это? Я не брался, Павел Сергеевич. Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло»¹.

В этом высказывании — определенная парадоксальность и одновременно закономерность. Булгаков утверждает, что «существует 160 инсценировок» поэмы. На самом деле, доподлинно мы можем сказать, что их существует чуть более 20 — из них 11 дореволюционных, тех, что игрались на сценах театров (Н. И. Куликова, П. И. Григорьева, П. А. Каратыгина, графа Соллогуба, П. К. Рябова (Красильникова), А. А. Потехина и В. А. Крылова, В. К. Татищева) и тех, что, насколько известно, остались на бумаге (инсценировки Б. Горелова, П. П. Райского-Ступницкого, К. Бронникова, И. П. Чалова-Чальского²); более 10 инс-

¹ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 481.

² Рукописные (реже — машинописные) списки данных инсценировок хра-

ценировок XX века (Сигизмунда Волка, А. Маркова, Д. П. Смолина, М. А. Булгакова, А. Орлова, А. М. Володина в соавторстве с Р. Д. Тименчиком и Н. М. Шейко, В. Ланского, В. Балясного, В. Фокина, Н. Садур) и уже 4 инсценировки недавнего времени (XXI века), причем, что характерно, большинство из них были сделаны самими режиссерами (Дм. Жамойды, Вл. Малягина, М. Карбаускиса, А. Денникова).

Оставляя за скобками рассуждения о сложности и порой невозможности перевода эпического произведения в драматический жанр (о чем обычно вспоминают критики, оценивая ту или иную постановку «Мертвых душ»), обратим внимание на те специфические трудности, которые порождает инсценировка именно гоголевской поэмы, а также на наиболее характерные пути их решения. Тем более, что вопрос об инсценировках «Мертвых душ» вбирает в себя по сути два сюжета: собственно театральную историю поэмы (историю ее постановок) и историю инсценировок, которая, помимо прочего, может пролить дополнительный свет на жанровую специфику «Мертвых душ».

Станиславский, работая с февраля 1931 года над инсценировкой «Мертвых душ», сделанной Булгаковым, и заставляя драматурга постоянно переделывать текст пьесы (что казалось несправедливым в отношении Булгакова, но было во многом справедливо в отношении законов театральности, во всяком случае, как их понимал сам Станиславский), отмечал, что «самой неблагоприятной ролью во всех переделках являлся замечательный образ Чичикова <...> повторяя из сцены в сцену почти буквально одно и то же, он скоро надоедает зрителю и уходит из поля внимания его»³.

нятся в Отделе рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки (далее — ОРиРК СПбГТБ). См.: *Гоголь — Горелов Б.* Похождения Чичикова или Мертвые души (шифр 37 315); *Райский-Ступницкий П. П.* Мертвые души (шифр 17 042); *Бронников К.* Похождения Чичикова (шифр 53 928); *Гоголь — Чалов-Чальский И. П.* Мертвые души (шифр 47 133).

³ *Топорков В. О.* К. С. Станиславский на репетиции. Воспоминания. М., 1950. С. 64; см. также: *Станиславский К. С.* Режиссерская партитура III акта спектакля «Мертвые души» // В поисках реалистической образности. М., 1981. С. 312–317.

Это естественное отсутствие драматургического развития в поэме разные инсценировщики и режиссеры компенсировали по-разному. Уже самый первый инсценировщик поэмы Н. Куликов, так раздраживший самого Гоголя⁴, и вовсе убрал из первой картины Чичикова как активное действующее лицо, но сделал его при этом предметом разговоров большинства обитателей города. Соответственно почти дословно была воспроизведена гоголевская сцена между Анной Григорьевной и Софьей Ивановной, разговор полицмейстера с почтмейстером, разоблачение Чичикова Ноздревым, а также «Повесть о капитане Копейкине», то есть материал девятой и десятой глав поэмы. Сам же Чичиков появлялся только во второй картине, темой которой был его поспешный отъезд из города, во многом спровоцированный встречей с Ноздревым. Тем самым создавалось необходимое драматическое напряжение: зрители вместе с персонажами гадали, кто есть на самом деле приехавший в город герой. А действие поэмы сводилось в определенной степени к плутовской истории, разворачивавшейся на фоне картины провинциальных нравов. Не случайно первый серьезный исследователь театральных инсценировок текстов Гоголя С. С. Данилов утверждал, что подобная драматургия была рассчитана на сценический эффект, что обличало в авторе инсценировки «опытного драматурга-ремесленника»⁵.

⁴ Сцены из Новейшей поэмы «Мертвые души» известного автора «Ревизора» Г-на Гоголя, составленные Н. (суфлерский экземпляр с цензурным разрешением 1842 г. хранится в ОРиРК СПбГТБ. Шифр: I/IV/3/55. Под инициалами скрывается режиссер Александринского театра Н. Куликов). Сам Гоголь инсценировкой был возмущен: «До меня дошли слухи, что из Мертвых душ таскают целыми страницами на театр. Я едва мог верить. Ни в одном просвещенном государстве не водится, чтобы кто осмелился, не испрося позволения у автора, перетаскивать его сочинения на сцену» (XII, 120–121; письмо П. А. Плетневу от 28 ноября 1842 г.).

⁵ Данилов С. С. Гоголь и театр. Л., 1936. С. 159.

Пикареска или картина нравов?

Постановка «Мертвых душ», сыгранная в бенефис Куликова, была явно неудачной и вызвала почти единодушное негативное отношение к себе и критики и зрителей. Но вместе с тем парадоксальным образом она наметила возможные пути инсценировки поэмы. В дальнейшем постановщики шли по одному из двух путей: либо сводили содержание поэмы к *картине нравов*, либо акцентировали лежащую в их основе *плутовскую фабулу*. Некоторые, как и Куликов, пытались совместить обе тенденции. Но примечательно, что и в том и в другом случае драматургическим центром оказывался «роман» Чичикова с губернаторской дочкой, прописываемый инсценировщиками по модели «романа» Хлестакова с Марьей Антоновной, в результате чего в тексте «Мертвых душ» проступал «Ревизор». Кроме того, в «галерее» помещиков центральное место отводилось Ноздреву как главному разоблачителю Чичикова и тем самым драматургическому катализатору действия⁶.

Понимание (или, во всяком случае, использование) «Мертвых душ» как картины нравов стимулировало появление многочисленных инсценировок отдельных сцен из поэмы. Наибольшим спросом при этом пользовались сцены «у Манилова», «у Собакевича», «у Плюшкина», а также «Разговор двух дам» из первого тома и сцены «у Тентетникова» и «у Бетрищева» из второго тома, которые почти дословно воспроизводили соответствующие

⁶ Не случайно в сцене с Ноздревым Куликов прямо воспроизводил финал 3-го акта «Горя от ума» (оставшись один, Ноздрев продолжает свою болтовню, и действие завершается тем, что незаметно слушатели его покидают («...он вовсе не Чичиков. А Наполеон... Да где же они? *оглядывается кругом, не видя никого, почесывает затылок*). А! (*Занавес*)). О подражании в этой же сцене XIV явлению комедии Хмельницкого «Говорун» см.: Данилов С. С. Гоголь и театр. С. 159.

фрагменты гоголевской поэмы, однако совершенно исключая их из контекста⁷.

По пути создания картины нравов пошли и авторы «полнометражных» инсценировок «Мертвых душ» Красильников (П. К. Рябов) в 1877 году, Потехин и Крылов в 1889 году и отчасти В. К. Татищев в 1916 году, последовательно (хотя и не всегда в заданном Гоголем порядке) инсценировавшие сцены посещения Чичиковым помещиков с добавлением водевильной развязки — романа Чичикова с губернаторской дочкой.

Так, у П. Рябова действие инсценировки (игралась в Москве в Малом театре и в Петербурге в Александринском театре в 1877 г., в драматическом театре г-жи Абрамовой — в 1890 г.) начиналось в доме Коробочки и шло вначале по тексту 3-й главы «Мертвых душ». В дальнейшем порядок появления персонажей менялся: после Коробочки Чичиков оказывался у Собакевича, затем у Плюшкина. В четвертой картине воспроизводилась сцена с Ноздревым. И завершала историю именно сцена романа Чичикова с губернаторской дочкой⁸.

В инсценировке А. Потехина⁹, с 1881 по 1890 год возглавлявшего Александринский театр, впервые сыгранной 15 апреля 1889 года на утреннем спектакле того же театра в пользу фонда на сооружение

⁷ По сути, именно набором отдельных сцен стала и первая инсценировка второго тома поэмы, сыгранная в 1855 г. в Александринском театре под названием «Похождения Павла Ивановича Чичикова — оригинальные сцены в трех картинах, составленные из второго тома “Мертвых душ”, соч. Н. Гоголя П. И. Григорьевым». Ср. названия: «У Тентетникова»; «У Бетрищева», «Гостеприимство помещика Петра Петровича Петуха» (см.: Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894. СПб., 195. С. 126).

⁸ Мертвые души. Сцены в 5 картинах. Составлены из поэмы Н. В. Гоголя Красильниковым (Рябовым П. К.). Литографич. издание. М., 1877. Анализ инсценировки см.: Романова Г. А. Первые инсценировки «Мертвых душ» // Время. Личность. Культура: Сб. науч. трудов. СПб., 1997. С. 123–125 (СПбГУКИ. Т. 148).

⁹ Опубликовано позднее: *Гоголь Н. В. Мертвые души. Ч. 1. Сцены в 6 картинах* / Перераб. из поэмы Н. В. Гоголя А. Потехиным. М., 1894.

памятника Гоголю, порядок посещения Чичиковым помещиков также был характерным образом изменен: действие начиналось в доме Манилова, переходило затем в усадьбу Коробочки, Собакевича и завершалось у Ноздрева, арест которого предстал как драматическая кульминация пьесы. Установка инсценировщика на создание, прежде всего, картины нравов сказалась в том, что каждая из сцен спектакля воспринималась почти как самостоятельная и нередко впоследствии игралась отдельно (наибольшей популярностью пользовались 2-я и 6-я картины, то есть сцены у Коробочки и «дебошира» Ноздрева)¹⁰.

В 1893 г. инсценировка Потехина была расширена В. А. Крыловым материалами второго тома «Мертвых душ» (поставлена в полном составе — первый и второй том — в 1902 году А. П. Ленским в Императорском Новом театре¹¹). Причем из первого тома во вторую часть были перенесены «светские» эпизоды: сплетня, бал у губернатора, смерть прокурора¹². Здесь уже наметилась ставшая впоследствии характерной тенденция слияния первого и второго тома поэмы и превращения «Мертвых душ» в некий сквозной текст с единой фабулой и интригой. В отличие от Потехина, который относился бережно к самому гоголевскому тексту, ничего не сочинял сам, но лишь извлекал из поэмы готовые диалоги, Крылов достаточно свободно оперировал текстом, превращая авторские описания в реплики, досочиняя их и т. д. Развязкой «пьесы» в новой версии стала последняя сцена у генерал-губернатора из второго тома поэмы. Как писала критика, «томительно было <...> слушать речи Муразова: тот благородный откупщик, которого Гоголю можно простить, но которого надо забыть, назойливо явился перед вами и нестройно,

¹⁰ См.: Николай Васильевич Гоголь в изобразительном искусстве и театре. М., 1953. С. 298–299.

¹¹ См.: Русские ведомости. 1902. № 249, 9 сент. С. 4.

¹² Опубликовано: Мертвые души. 2-я часть. Сцены в 8 картинах из поэмы Н. В. Гоголя, переделанные А. А. Потехиным и В. А. Крыловым. Литографич. издание. М., 1894.

каким-то пятном добродетели, завершил собою галерею совсем других портретов»¹³.

Картина провинциальных нравов, созданная Потехиным-Крыловым и неожиданным образом завершившаяся в финале почти апологией, вызвала не просто резкие отзывы критики (что было делом обычным в отношении инсценировок «Мертвых душ»), но и яростное противодействие общественного мнения. Когда Малый театр в юбилейном 1909 году вознамерился возобновить постановку «Мертвых душ» по пьесе Потехина-Крылова, в разделе «Письма в редакцию» журнала «Театр и искусство» было опубликовано письмо за подписью «Анатолий Кремнев», содержащее гневный вопрос: «Неужели даже во дни празднования столетней годовщины великого писателя земли русской будет допущено по отношению к нему подобное кощунство?»¹⁴

Что касается второго пути адаптации «Мертвых душ» для сцены — то есть интонирования в поэме собственно плутовской фабулы — то он не получил особого распространения в дореволюционном театре. Пожалуй, кроме Куликова, по этому пути пошел Соллогуб, сделавший из Чичикова в первую очередь приобретателя и плута в инсценировке, сыгранной в Киеве 3 января 1858 года в «бенефис г-на Иванова»¹⁵. Для нас, однако, интереснее то, что по этому же пути пошел в первой редакции своей пьесы и М. А. Булгаков, задумавший дать историю Чичикова как историю афериста¹⁶, что поначалу нашло поддержку и со стороны Станиславского, желавшего поставить спектакль как «развитие преступного в замысле Чичикова» («Карьера Чичикова — вот что должно стать сюжетом пьесы, вот за чем должен следить

¹³ Русская мысль. 1902. Кн. 10. С. 260; опубл. без названия; подпись: Ю. А.<йхенвальд>.

¹⁴ Театр и искусство. 1909. № 3. С. 61. О запрещении к постановке пьесы Потехина в 1894 г. см.: РГИА. Ф. 776. Оп. 26. Ед. хр. 13. Л. 175.

¹⁵ Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 11, 6 марта. С. 128–130. (Раздел «Киевская корреспонденция»).

¹⁶ Кухта Е. «Мертвые души» // Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 4. С. 606.

зритель»¹⁷). Собственно, та самая знаменитая «камеральная сцена», где «перепутанные, подавленные чиновники собираются в дом прокурора для “камерального” совещания по поводу скандальных слухов, распространившихся по всему городу», где «происходит раскрытие *характеров всех участвующих в развороте странной, непонятной чичиковской истории с мертвыми душами*»¹⁸ как раз и была направлена на усиление этой плутовской линии пьесы. (Актер М. Яншин впоследствии говорил, что тому, кто не видел «камеральной сцены», трудно судить о режиссуре Станиславского в поисках вечно живого Гоголя. Но в конце Станиславский эту сцену вымарал, возможно, из-за фантазмагоричности, которая возникала против воли¹⁹.)

Лирические отступления и фигура автора

Последняя предреволюционная инсценировка первого тома «Мертвых душ» В. К. Татищева²⁰, имевшая впоследствии хождение также и на советской сцене (поставлена под названием «Приключения Чичикова» в московском театре Корша в сезон 1916–1917 гг.²¹) также была, по-своему, картиной нравов — но нравов, воспринятых уже по-иному. На авансцене перед зрителем представала рама-паспарту синего цвета с золотым тиснением. В раме помещался занавес, написанный под старую гравюру с видом на «какой-то типичный для старой, милой Руси, уездный городок. <...> Справа от

¹⁷ См. об этом: *Сахновский В. Г.* Гоголь в МХТ СССР им. Горького. Как и почему ставятся «Мертвые души». Итоги двухлетней работы // Советское искусство. 1932. № 52, 15 нояб. С. 3. См. также: *Топорков В. О.* К. С. Станиславский на репетиции. С. 64.

¹⁸ *Топорков В. О.* К. С. Станиславский на репетиции. С. 115.

¹⁹ *Мацкин А.* На темы Гоголя. Театральные очерки. М., 1984. С. 222–223, 236, 242.

²⁰ Мертвые души. Инсценировка по поэме Гоголя В. К. Татищева. М., 1916.

²¹ См.: *С. П.* Театр Корша. Инсценировка «Мертвых душ» // Русское слово. 1916. № 192. 20 авг. – 2 сент. С. 4.

зрителя в уютном уголке был расположен в костюме, современном Гоголю, артист (А. Д. Валакирев), говоривший от автора. Он сидел в мягком вольтеровском кресле около стола с лампой под темно-зеленым абажуром. Когда он говорил — лампа — зажигалась, когда кончал — <...> мягко угасала»²². Даже комната Плюшкина своей чистотой противоречила тому, «что рассказано о ней у Гоголя»²³. И если некоторые критики и называли спектакль Татищева «среднего рода иллюстрациями к гоголевской поэме»²⁴, то были и такие, что отозвались о нем как о «серьезной попытке сценического воплощения тех типов и нравов, которые так прекрасно очерчены Гоголем»²⁵. Сам же Татищев был горд прежде всего тем, что гоголевский текст оставался в неприкосновенности. Последнее было достигнуто, как уже было сказано, при помощи чтеца, произносившего авторский текст, и продолжением его были сценические иллюстрации²⁶.

Для нас же здесь интересно то, что впервые в истории инсценировок «Мертвых душ» мы наблюдаем попытку удержать в тексте пьесы не только гоголевские бытописательные и квазиплутовские сцены, но также и лирическую партию «Мертвых душ», которая, казалось бы, до сих пор не поддавалась переносу на театральные подмостки. Введение фигуры автора позволило также — впервые — сделать развязкой инсценировки не отъезд Чичикова или арест Ноздрева, не благородную речь Муразова, но знаменитый монолог о птицетройке, завершавший спектакль знаменитыми словами: «...и дают ей дорогу другие народы и государства».

Прием этот, впрочем, был тут же раскритикован в прессе. А чуть более десятилетия спустя к мысли ввести в инсценировку фигуру Автора (вариант: Чтеца, Ведущего, Первого) обратился в ранних,

²² Предисловие В. К. Татищева к литографированному изданию инсценировки 1919 г.

²³ См.: Театр и искусство. 1916. № 37. С. 744–745.

²⁴ Там же. С. 745.

²⁵ См. заметку: *Варяг*. Мимоходом // Театр. 1916. № 1891, 21 авг. С. 7.

²⁶ Гоголь в изобразительном искусстве. С. 298–299.

позднее отвергнутых редакциях своей инсценировки М. А. Булгаков, передав при этом Автору не только функции комментирования действия (то есть *текст от автора*), но и отождествив его с бытовым Гоголем. Отсюда инкорпорирование в текст пьесы писем Гоголя, фрагментов из переписки и воспоминаний его современников, касающихся римских эпизодов жизни Гоголя, — всего того, что хотел услышать с театральных подмостков первый режиссер МХТовской постановки В. Г. Сахновский и что позднее последовательно истреблял из булгаковской пьесы Станиславский, не любивший в театре «объясняющих господ»²⁷ и превративший в результате «Мертвые души» в виртуозно разработанные дуэтные концертные сцены между Чичиковым и помещиками²⁸. Или, иными словами, превративший спектакль в бытописание, но с добавлением психологической обрисовки типов, ставших у него характерами.

Впоследствии Мейерхольд, побывав на премьере «Мертвых душ» во МХТе, несправедливо упрекнул Булгакова (а не Станиславского — по дипломатическим соображениям) в том, что из поэмы вытравлена суть и осталась одна лишь иллюстрация: «без символической птицы-тройки», уносящей Чичикова, «без этих гомеровских сказочных коней с медной грудью, летящих по воздуху, для меня нет подлинного Гоголя»²⁹. Этот упрек повторяли и другие критики, в частности, Андрей Белый в докладе, сделанном им о постановке «Мертвых душ» во Всероскомдраме («Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло быть интересно! Ибо главный герой “Мертвых душ” не Чичиков, а Николай Васильевич Гоголь и то, что Гоголь думал о Чичикове»³⁰.)

²⁷ Кухта Е. Мертвые души. С. 603.

²⁸ Смелянский А. «Мертвые души» // Московский художественный театр: Сто лет / Moscow Art Theatre: One Hundred Years. М., 1998. Т. 1: Спектакли и сценография. С. 130–132.

²⁹ Цит. по: Чушкин Н. В спорах о театре // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 417–418.

³⁰ Белый А. Непонятый Гоголь // Советское искусство. 1933. № 4. 20 янв. С. 4; то же: Вопросы философии. 1990. № 11. С. 94–99. О перипетиях мхатовской

При этом характерно, что когда уже в 1967 году М. Кнебель решил поставить «Мертвые души» в Центральном детском театре и возьмет для того за основу пьесу Булгакова, введя в нее «отсутствующую» фигуру Чтеца, это вновь вызовет отрицательную оценку критики, которая упрекнет создателей спектакля в «разжевывании гоголевского текста»³¹.

Казалось бы, первоначальный замысел Булгакова ввести в инсценировку Автора-Гоголя был последовательно осуществлен также и в пьесе В. Балясного, написанной для постановки «Мертвых душ» А. Эфросом в 1980 году на сцене Драматического театра на Малой Бронной (спектакль «Дорога»; первоначальное название — «Колесо»): «Хочется, чтобы и тройка присутствовала, и сам Гоголь, как это было в первоначальном замысле у Булгакова»³². Но, по сравнению с булгаковской инсценировкой, в пьесе Балясного дополнительно появилась еще и тема двойничества Чичикова и Гоголя, который видел Россию из «своего чудного, прекрасного далека», но временами вторгался в сюжетные ходы своей поэмы. («Я говорю актерам, что это не “Мертвые души”, а театральная игра в “Мертвые души”»³³, — настаивал Эфрос.) Впрочем, именно игровое поле, возникавшее между автором и персонажем, и оставило недовольным самого режиссера: «Не получился “домашний тон”. <...> Как сделать, чтобы за игрой не пропадала мудрость?»³⁴

Еще одна попытка сохранить в цельности гоголевский текст за счет введения фигуры автора была предпринята в более раннем

постановки см. также нашу статью: *Дмитриева Е. Е.* Злоключения «Похождения Чичикова»: (Из истории постановки «Мертвых душ» Н. В. Гоголя во МХТе) // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2009. Вып. 3 (5). С. 153–175.

³¹ См.: *Гозеннуд А. А.* Центральный детский театр: 1936–1961. М., 1967. С. 186.

³² *Эфрос А.* Продолжение театрального рассказа. М., 1985. С. 49.

³³ Там же.

³⁴ Там же. С. 48–54 (глава «Трудные минуты»). О спектакле см. также: *Турбин В.* Постигание правды // Советская Россия. 1980. № 104. 6 мая. С. 2.

спектакле 1974 года «Похождения Чичикова, или Мертвые души», поставленном Ленинградским Театром драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр) по сценическому тексту А. М. Володина, Р. Д. Тименчика и режиссера спектакля Н. М. Шейко. Проблема целостности в нем решалась двояко: куски авторского текста передоверялись актерам, чтобы они сами представляли своих героев, но при этом голос Автора (озвученный О. Ефремовым) также присутствовал в спектакле. В остальном же в основу сюжета инсценировки легло распутывание «тайны Чичикова» губернской толпой — как продолжение выше цитированного завета Станиславского («...карьера Чичикова, <...> вот за чем должен следить зритель»), но и как продолжение «плутовской» линии в истории инсценирования «Мертвых душ» в целом.

К собственно булгаковскому решению проблемы присутствия квазиавторского голоса в очередной раз вернулись в относительно недавнем спектакле «Чичиков», поставленном в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской (Санкт-Петербург) в 2002 году (режиссер А. Исаков). В текст Булгакова, который и лег в основу постановки, была возвращена роль *Первого*, убранный, как уже говорилось выше, в окончательной редакции из пьесы Булгакова Станиславским³⁵.

О некоторых приемах сценической актуализации «Мертвых душ»

Любопытно, что уже самую первую инсценировку поэмы, сделанную, как мы помним, Куликовым еще при жизни Гоголя, критика упрекала в осовременивании «Мертвых душ»: «На Чичикове надето пальто последнего покроя, между тем как действие поэмы далеко не в 1842-м году!»³⁶

³⁵ См.: Петербургский театральный журнал. 2002. № 27. С. 174.

³⁶ Репертуар и Пантеон. 1842. Вып. 19. С. 18.

В первые два десятилетия XX века способом осовременить «Мертвые души» становится их решение в пассаистском ключе, превращение поэмы в эстетскую стилизацию помещичьего быта, который воспринимается уже не как объект осмеяния, сатиры или иронии — но ностальгии по утраченным или утрачиваемым временам. Такой была, как уже упоминалось выше, дореволюционная постановка В. Татищева 1916 года.

Вторым спектаклем, в котором также по-своему была сделана попытка проиграть «партию» пассаизма, был спектакль 1925 года «Мертвые души» в инсценировке П. А. Маркова, поставленный в театре им. В. Ф. Комиссаржевской В. Г. Сахновским. «Вся его тоскливая любовь к России вылилась в этом удивительном, так и не оцененном спектакле», — писал впоследствии инсценировщик спектакля³⁷, в то время как Е. Габрилович увидел в нем зараженность «приемами какого-то ведекиндовского декаданса»³⁸.

В 1920-е годы мы имеем еще одну — совершенно иного рода — попытку осовременивания «Мертвых душ». Речь идет об инсценировке Сигизмунда Волка «Мертвые души, или Похождения Чичикова. Комедия в 3 действ. 11 картинах»³⁹, где среди действующих лиц, наряду с гоголевскими персонажами Чичиковым, Маниловым, Ноздревым, Плюшкиным (последний охарактеризован как «мастер из Парижа, принимающий заказы на уничтожение крыс, вшей, блох и тараканов, он же — беспартийный пролетарский труженик, он же управдом»), фигурируют современные герои: Богданов Костя, Зоя Николаевна (революционерка, приятная во всех отношениях), Тетя Оля, Феодулия Ивановна (интеллигентка), Агенты Угрозыска ГПУ, Милиционер, Члены суда, Беспризорники, нищие, бывший писатель, рабочий, работницы и т. д. Основная «идея»

³⁷ Марков П. Василий Григорьевич Сахновский // Театр. 1976. № 5. С. 84.

³⁸ Габрилович Е. Мертвые души // Жизнь искусства. 1925. № 14. С. 6.

³⁹ Машинописную копию инсценировки см.: ОРиРК СПбГТБ. Шифр I Лар. Точная дата написания пьесы неизвестна.

спектакля — неистребимость Чичикова как персонажа («Чичиков жил и будет жить»). Роль же мертвых душ в новой действительности выполняют «заборные книжки», которые в целях спекуляции скушает Чичиков. Сценической площадкой действия оказываются попеременно то коммунальная квартира, то толкучка, где «бывшие люди» — старики и старушки продают «всякое барахло» и где оказывается также «бывший писатель» «с соответствующей дощечкой на груди». В финале Чичиков, набрав достаточное количество заборных книжек (мертвых душ) и желая их прикрепить к какому-нибудь кооперативу, чтобы получать по ним продукты, которыми можно спекулировать на толкучке, представляется как завхоз бытовой коммуны «Вперед заре навстречу». В последней же сцене пьесы Чичиков вместе с Плюшкиным, Собакевичем и другими гоголевскими помещиками оказывается на скамье подсудимых, и Общественный обвинитель Костя Богданов произносит монолог: «Но хотя вы и живете при советской власти — новое время, новые дела, — все же живы еще вот такие гоголевские типы, подобные этим, сидящим на скамье подсудимых. Дрянь они людишки, ничтожества, мелочь, но вреда причинить могут много. <...> Гоголевским типам не место в советской действительности (аплудисменты)». На призыв раскаявшегося Чичикова: «Я прошу пролетарский суд верить в искренность моего раскаяния» голос за сценой говорит: «Врагам пощады не бывает».

Тенденция инсценировок последних четырех десятилетий — превращение «Мертвых душ» в параболу современной России, разумеется, понимаемой, в зависимости от изменяющихся исторических условий, по-разному. Пожалуй, первым театральным прочтением подобного рода стал «авангардистский» спектакль «Ревизская сказка», поставленный в театре на Таганке Ю. Любимовым в 1978 году (автором инсценировки, в которой, наряду с «Мертвыми душами», были использованы фрагменты из «Шинели», «Записок сумасшедшего», «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Развязки “Ревизора”», «Портрета», «Носа», выступил сам режиссер). Как писал А. М. Сме-

лянский, сквозь литературный хаос свободного сценария звучал мотив судьбы писателя, «неотступный вопрос» о «деле литературы» и о том, что значит в России «быть писателем»⁴⁰. А само сценическое пространство (художник — Э. С. Кочергин) было прочитано как «метафора сумасшедшего дома, в который превращается вся Россия»⁴¹.

При всей разности установок аналогичный мотив присутствовал — прежде всего на сценографическом уровне (художник В. Левенталь) — в уже упомянутом, в целом, скорее эстетском спектакле А. Эфроса «Дорога». Все персонажи в нем были помещены в передвижные ниши, смонтированные «на фурке». Каждый появлялся «из своего футляра наподобие персонажей паноптикума. И такая единственная в своем роде кунсткамера размещается на пустой сцене под большим колесом»⁴².

С 1990-х годов в качестве параболы современной России начинает восприниматься в первую очередь главный герой гоголевской поэмы, трактуемый отныне нередко как тип «нового русского». Осовремениванию подвергаются и другие персонажи поэмы. Но примечательно, что подобная установка на прочтение гоголевских героев как героев нашей современности парадоксальным образом сопровождается массивной фольклоризацией текста, внесением в него элементов фантастичности (вариант: фантазмагоричности).

Так, в сценической фантазии с участием пяти актеров под названием «“Мертвые души”. Прочитано близко к тексту автора», поставленной Дм. Жамойдой на малой сцене «Современника» в 2000 году, Приезжий (Чичиков) появляется в облиции нового русского, Коробочку сопровождают секьюрити, а остальные помещики, роли кото-

⁴⁰ Смелянский А. М. Н. В. Гоголь // Смелянский А. М. Наши собеседники. М., 1981. С. 81.

⁴¹ Абелюк Е., Леенсон Е. Таганка: Личное дело одного театра. М., 2007. С. 331. См. также: Манн Ю. В. В пятидесятые годы и позже // Манн Ю. В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 566–575.

⁴² Луцкая Е. Валерий Левенталь. М., 1989. С. 134–137; 143–147.

рых играет один актер, предстают в спектакле как оборотни⁴³.

В стильных современных костюмах появлялись гоголевские персонажи и в упомянутом выше спектакле театра В. Ф. Комиссаржевской «Чичиков» (2002 г.). Приметой времени стало также и своеобразное «гендерное» решение сценической обрисовки персонажей, когда женские роли передоверяются актерам-мужчинам. По словам режиссера, поскольку задумана была страшная история о смерти души, «это вообще мужская история. Потому и Коробочку играет Георгий Корольчук»⁴⁴.

В масштабном спектакле «Мистификация», поставленном по пьесе Н. Садур «Брат Чичиков»⁴⁵ режиссером М. Захаровым в театре Ленком в 1996 году и решенном в явно постмодернистской тональности, собственно гоголевский сюжет оказался переосмысленным, явив собой коллаж текста «Мертвых душ», «Вия», «Записок сумасшедшего», отдельных эпизодов гоголевской биографии и многочисленных аллюзий на современность. По словам критика, «мотивы великого текста введены в какофонию нынешней российской действительности»⁴⁶.

Впрочем, здесь появились также и новые жанровые импликации — характерное именно для последних лет решение вопроса современного прочтения поэмы, которая, превратившись в драму, обретает вместе с тем и черты трагедии. Чичиков — одновременно «новый русский» и вместе с тем *alter ego* самого Гоголя (в начале спектакля он, поддавшись уговорам панночки-ведьмы, возвращается в Россию из

⁴³ Воронова Е. Игра на минном поле // Театральная жизнь. 2001. № 4 (июнь). С. 55–56; см. также: Уварова И. П. Заколдованное место: (О последних постановках «Мертвых душ») // Третьи гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и театр: Сб. докл. М., 2004. С. 174.

⁴⁴ См.: Чичиков // Театральный Петербург. 2002. № 4. С. 7 (беседу с режиссером вела М. Логинова).

⁴⁵ Текст пьесы см.: Садур Н. Брат Чичиков: Пьеса по мотивам Н. В. Гоголя «Мертвые души» // Садур Н. Обморок: Книга пьес. Вологда, 1999. С. 351–414.

⁴⁶ Смелянский А. Сплетня как орудие театрального пролетариата: Сугубо полемические заметки // Культура. 1999. № 6, 18–24 февр. С. 3.

Италии), выходит на сцену сатирическим героем, а уходит героем лирическим и трагическим, уподобляясь распятому на кресте (финальная метафора спектакля — гигантское, подъезжающее к переднему краю сцены колесо брички Чичикова, на котором его колесуют)⁴⁷.

Путь, казалось бы, противоположного жанрового переосмысления (но на самом деле вписывающийся в ту же тенденцию прочтения современного) избирает С. Арцибашев в постановке «Мертвых душ» в театре им. В. Маяковского по одноименной пьесе В. Малягина в 2005 году. За историей «слабого человека», идущего на мошенничество и авантюры ради светлого идеала семьи — красавицы-жены и детей, проплывающих перед ним прекрасным видением⁴⁸, — проступает все та же репутация «героя нашего времени», «нового русского», жизнь которого теперь осмысляется в терминах даже не драмы, но мелодрамы.

Каков может быть итог наших размышлений? Существовал ли вообще прецедент удачной инсценировки «Мертвых душ»? Судя по отзывам критики в отношении спектаклей прошлого и по собственным впечатлениям в отношении спектаклей нынешних, — скорее, нет.

Впрочем, если вдуматься, счастливые исключения, хотя их и мало, но все же есть. И чаще всего ими оказываются именно те спектакли, в которых их создатели отказываются как от прямой визуализации гоголевских образов, так и от непосредственного «озвучивания» гоголевского текста. Что влечет за собой теперь уже не столько жанровые, сколько родовые модификации. Возможно, именно поэтому мы имеем ряд интересных сценических решений «Мертвых душ» в спектаклях кукольных театров. Как, например, спектакль «Мертвые души» по киносценарию Булгакова-Пырьева, поставленный в 1986 году в Областном театре ку-

⁴⁷ См.: Силунас В. Колесо Чичикова // Экран и сцена. 1999. № 5 (473), февраль. С. 4.

⁴⁸ См.: Ларина Кс. Сын Отечества // Театр. Новые известия. 2005. № 12, декабрь. С. 10–11.

кол г. Челябинска (реж. В. Вольховский), где актеры в масках, изображавших лицо Гоголя, работали с куклами, «решая тем самым проблему кукольности образов Гоголя»⁴⁹. Или же квазикукольный спектакль по поэме Гоголя с живыми, но словно «окукленными» актерами, помещенными внутрь манекена, поставленный в Новокузнецком драматическом театре в 2001 году (реж. О. Пермяков), где «видимый мир, выраженный предметами быта», стал невидимым, а «мир невидимый стал прозреваем, иначе как бы перед нами явились все эти мертвецы?»⁵⁰

И, наконец, опыт иного рода — спектакль В. Фокина «Нумер в гостинице города NN», сыгранный в Творческом центре им. Вс. Мейерхольда в 1994 году, построенный словно на подглядывании за Чичиковым, устало возвращающимся после бесконечных визитов в свой гостиничный номер. Спектакль, отнюдь не претендующий на постановку всего текста «Мертвых душ», но сценарно и сценографически построенный словно на заполнении лакун — того, что в гоголевском тексте поэмы присутствует лишь суггестивно и что, как выясняется, порой дано угадать и режиссеру, и зрителю⁵¹.

⁴⁹ См.: *Игнатьева М.* Вновь обрести доверие к кукле // *Театральная жизнь*. 1986. № 5. С. 14–15; см. также: *Глебова О.* Волшебники с куклами: (Гастроли в Ленинграде) // *Вечерний Ленинград*. 1987. № 87, 15 апр. С. 3.

⁵⁰ *Уварова И. П.* Заколдованное место... С. 277–284. К сожалению, исключение здесь составляет кукольный спектакль «Соло для Чичикова с оркестром», поставленный А. Денниковым в 2006 г. в Театре кукол им. С. В. Образцова, который в силу китчевости самого сценария (гоголевский текст в нем смешан с «Прологом на небе» из «Фауста» Гёте) не может считаться удачей (критику спектакля см.: *Заславский Г.* Очередной реванш деятельного кукловода: Андрей Денников снова вышел на сцену театра имени С. В. Образцова // *Независимая газета*. 2006. № 101, 24 мая. С. 8).

⁵¹ Текст спектакля опубликован: *Партитуры двух спектаклей: «Нумер в гостинице города NN», «Превращение»*. М., 1999; см. также: *Леонидова И.* Партитура драмы: Спектакли В. Фокина — по нотам // *Культура*. 1999. № 19, 3–9 июня. С. 9.



В. В. Иванцов

(Санкт-Петербург)

«ОФИЦИАЛЬНЫЙ ШАГ К СУЩЕСТВЕННОЙ И СЕРЬЕЗНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ» («Женитьба» в «Обломове»: формы присутствия)

О возможном отражении гоголевской «Женитьбы» в «Обломове» говорили уже современники Гончарова. Так, по словам Д. В. Григоровича, зафиксированным в воспоминаниях П. П. Гнедича, И. С. Тургенев однажды заметил, «что Обломов, Захар и Штольц — это Подколесин, Степан и Кочкарев Гоголя, и что, в сущности, Обломов так же выпрыгивает в окошко, как и Подколесин...»¹ Несмотря на ироничную тональность тургеневского замечания, в словах автора «Отцов и детей», безусловно, содержится значительная доля истины. Влияние комедии на гончаровское творчество отмечалось в критике и литературоведении и позднее (И. Ф. Анненский, Н. К. Пиксанов, М. В. Отрадин, В. И. Сахаров²), однако взаимосвязь «Обломова» с «Женитьбой», весьма, по нашему мнению, существенная, нигде не становилась объектом специального изучения. При сопоставлении произведений Гончарова с конкретными гоголевскими текстами в

¹ Гнедич П. П. Из «Книги жизни» // Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969. С. 221.

² См.: Анненский И. Гончаров и его Обломов // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 266; Пиксанов Н. К. Гончаров // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1956. Т. 8, ч. 1. С. 450; Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994. С. 145; Сахаров В. И. Скромное обаяние обломовщины // Сайт Всеволода Сахарова. Режим доступа: <http://archives.narod.ru/Gonch.htm>

фокусе научного рассмотрения преимущественно оказывались параллели между «Обломовым» и «Мертвыми душами».

Цель данного небольшого исследования — восполнить указанный пробел в изучении влияний творчества Гоголя на поэтику и проблематику знаменитого гончаровского романа.

Проекции гоголевской комедии в «Обломове» касаются, прежде всего, смысловой структуры образов центральных персонажей, а также важнейших сюжетных узлов повествования.

В «Женитьбе», несмотря на минимальные возможности психологического анализа, пожалуй, впервые в русской драматургии центральное место занял особый психотип — человек, строящий идеальный жизненный план, который, однако, не имеет точек соприкосновения с реальностью. Еще Белинский писал, что «пока вопрос идет о намерении, Подколесин решителен до героизма; но чуть коснулось исполнения — он трусит. Это недуг, который знаком слишком многим людям, поумнее и пообразованнее Подколесина. В характере Подколесина автор подметил и выразил черту общую, следовательно идею»³. Нам представляется, что именно такая «идея» получила дальнейшую разработку в романе Гончарова.

Уже в начале обоих произведений мы видим героев в одинаковых обстоятельствах — на диване, в халате, предающимися фантазии о том, чему не суждено стать действительностью. Подколесин задумывается о необходимости кардинального изменения жизненного порядка — женитьбы, однако вскоре становится очевидным, что психологически он не готов к каким-либо реальным действиям в этом направлении. Подобным образом Обломов строит планы, касающиеся как хозяйственного переустройства родового поместья, так и перемен в личной жизни: «Илья Ильич занялся разработкою плана имения. <...> ...он вдруг перенесся на несколько лет вперед в деревню, когда уж имение устроено по его плану и когда он живет

³ Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 574.

там безвыездно. <...> ...кругом его самого резвятся его малютки, лезут к нему на колени, вешаются ему на шею; за самоваром сидит... царица всего окружающего, его божество... женщина! жена!»⁴ Ср. в «Женитьбе»: «К о ч к а р е в . <...>... вообрази, около тебя будут ребятишки, ведь не то что двое или трое, а, может быть, целых шестеро... <...> ...и какой-нибудь постреленок, протянувши ручонки, будет теревить тебя за бакенбарды...» (V, 18). У Гончарова, как и у Гоголя, неспособность героя «предпринять что-нибудь решительное» сразу же оказывается доминантой образа. Примечательно, что уже в первых эпизодах как комедии, так и романа оба героя отказываются выйти из дома, одинаково апеллируя к плохим погодным условиям. Подколесин (Фекле): «Теперь? А вон видишь, как пасмурно. Выеду, а вдруг хватит дождем» (V, 14). Обломов (Алексееву): «Это я по сырости поеду! И чего я там не видал? Вон дождь собирается, пасмурно на дворе...»⁵ По схожим моделям строится и последующая реакция как Подколесина, так и Обломова на попытки их посетителей пробудить в героях некоторую активность. Подколесин: «Приходи-ка послезавтра. Мы с тобой, знаешь, опять вот эдак: я полежу, а ты расскажешь...» (V, 13). Обломов (Пенкину): «А вот вы бы сегодня обедать пришли: мы бы поговорили...»; (Волкову): «Приезжайте вечером чай пить, из балета: расскажете, как там что было...»⁶

Узловым моментом сюжета, также прокладывающим мост от «Женитьбы» к «Обломову», является вмешательство в судьбу героя его друга (Кочкарева у Гоголя, Штольца у Гончарова), которому все же удается на определенном этапе склонить Подколесина / Обломова к активному действию, приводящему и того и другого к ситуации потенциального сватовства. Однако в обоих случаях сюжетное развитие подчиняется описанной Ю. В. Манном «миражной интриге».

⁴ Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 75–76.

⁵ Там же. С. 32.

⁶ Там же. С. 29, 19.

И в намерениях Подколесина относительно Агафьи Тихоновны, и в отношении Обломова с Ольгой Ильинской, «в тот момент, когда, казалось бы, все устроилось, вдруг — “отдаление желанного предмета на огромное расстояние”»⁷. И в «Женитьбе», и в «Обломове» ситуация, когда две сферы бытия героя — мечта и действительность — максимально сближаются, внезапно приводит к обнаружению между ними непреодолимой пропасти. Субстанциальная атрофия воли героя, страх жизненных перемен маскируются в его авторефлексии осознанием сложности, ответственности и необратимости предполагаемой женитьбы, что в результате и приводит действие к неизбежной катастрофической развязке.

Подколесин (Фекле): «А ты думаешь, небось, что женитьба все равно, что: “эй, Степан, подай сапоги!” Натянул на ноги да и пошел? Нужно порассудить, порассмотреть» (V, 14). Обломов (Захару): «Свадьба — обыкновенное дело: слышите? Что такое свадьба? <...> Слушай, я тебе объясню, что это такое. <...> Ты забыл, сколько беготни, суматохи и у жениха, и у невесты»⁸.

Подколесин: «Однакож, что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было, связать себя и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего — всё кончено, всё сделано» (V, 58–59).

«Он (Обломов. — В. И.) хотел испугать Захара и испугался сам больше его, когда вникнул в практическую сторону вопроса о свадьбе и увидел, что это, конечно, поэтический, но вместе и практический, официальный шаг к существенной и серьезной действительности и к ряду строгих обязанностей»⁹.

В драматургии Гоголя момент исчезновения миража, «отдаление желанного предмета на огромное расстояние» всегда оказывается

⁷ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя // Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. СПб., 2007. С. 222.

⁸ Гончаров И. А. Обломов. С. 322–323.

⁹ Там же. С. 326.

точкой перелома модуса изображаемого — от комического к драматическому и, фактически, трагическому. Мы наблюдаем это в «Ревизоре», в «Женитьбе», в «Игроках». Однако то же самое происходит и в романе Гончарова: мягкий комизм, сопутствовавший герою с первых строк романа, замещается трагическим аспектом «обломовщины», впервые в полную силу заявляющим себя в сцене разрыва Обломова с Ольгой.

Таков внешний план родства «Женитьбы» и «Обломова». Однако, на наш взгляд, уместно говорить и о более скрытом, внутреннем уровне взаимосвязи этих произведений.

По предположению С. А. Шульца, мотив отказа от брака в «Женитьбе» мог иметь житийное происхождение и попасть в гоголевский драматургический контекст из появившегося в Киеве в 1673 году сценического переложения «Жития Алексея, человека Божия»¹⁰. В аспекте агиографического повествования брак для героя, избранного Богом, оказывается искушением, направленным на соращение его с пути истины, с пути его духовного служения.

Гипотеза Шульца, на первый взгляд довольно шаткая, обретает, однако, весомость именно в контексте связи комедии и романа. О возможной проекции агиографического канона на гончаровский сюжет пишет М. В. Отрадин. «Об Илье Ильиче, навсегда оставшемся в “домике” Пшеницыной, сказано, что он “постепенно укладывался в простой и широкий гроб остального своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отворачиваясь от жизни, копают себе могилу”, — замечает исследователь. — Это сравнение поддерживает серию комических мотивов, которые позволяют взглянуть на историю Ильи Ильича как на своеобразное житие истинного обломовца. Пройдя сквозь ряд испытаний и “соблазнов” (попытки подготовить себя к полезной общественной деятельности, о которых напоминает ему Штольц, служба в депар-

¹⁰ Шульц С. А. Трансформация житийного мотива в драматургии Гоголя и Толстого: («Женитьба» и «Живой труп») // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2002. С. 184–192.

таменте, любовь к Ольге), герой сумел сохранить верность когда-то открывшейся ему “правде”¹¹. Действительно, с житийным героем Обломова роднит не только его душевная чистота и нравственная непорочность («Многих людей я знал с высокими качествами, но никогда не встречал сердца чище, светлее и проще», — говорит Штольц о своем друге¹²), но и убежденность в некоей высшей истине, в соответствии с которой Обломов оценивает всю окружающую действительность и в итоге выстраивает свою жизнь. И истина эта, безусловно, сродни религиозному откровению. «Вечной беготне взапуски, вечной игре дрянных страстишек», которые видит гончаровский герой вокруг себя, он противопоставляет образ настоящей жизни как «покоя, довольства и безмятежной тишины», то есть того «идеала утраченного рая»¹³, стремление к которому, по Обломову, является подлинной целью всей человеческой истории. Это исключает активную деятельность как таковую, предполагает возвращение к первоначальной, «бездеятельной» гармонии человека с окружающим миром.

Обломовская концепция жизни противостоит идее прогресса, самосовершенствования, позитивных перемен, которыми в определенном смысле «искушают» героя Штольц и Ольга. Сближение с Ольгой заставляет Обломова на какое-то время забыть свой идеал «медитативного» приобщения к Абсолюту и утверждать бесцельность прошлого существования («Какая у меня цель? Нет ее. <...> Когда не знаешь, для чего живешь, так живешь как-нибудь, день за днем; радуешься, что день прошел, что ночь пришла, и во сне погрузишь скучный вопрос о том, зачем жил этот день, зачем будешь жить завтра»¹⁴) и осмысленность будущего — с Ольгой: «Она <...> ясно прочла в этой немой игре лица, что у Обломова мгновенно явилась

¹¹ *Отрадин М. В.* Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. С. 145.

¹² *Гончаров И. А.* Обломов. С. 467.

¹³ Там же. С. 172, 473, 180.

¹⁴ Там же. С. 233.

цель жизни»¹⁵. Подобное происходит и с Подколесиным накануне женитьбы: «В самом деле, что я был до сих пор? Понимал ли значение жизни? Не понимал, ничего не понимал. Ну, каков был мой холостой век? Что я значил, что я делал? Жил, жил, служил, ходил в департамент, обедал, спал, — словом, был в свете самый препустой и обыкновенный человек. Только теперь видишь, как глупы все, которые не женятся» (V, 58).

Однако обратим внимание на одно чрезвычайно важное для нас наблюдение Ю. В. Манна относительно мотива женитьбы в гоголевской комедии: «...женитьба, соединение, союз любящих — это потенциально один огромный образ духовных движений. Между тем он развивается и обрабатывается так, что в него постоянно вводятся снижающие моменты. <...> ...в самом развитии темы женитьбы то и дело <...> возникают мотивы товарных отношений»¹⁶. Аналогичная ситуация прослеживается и в романе Гончарова, когда Обломов начинает задумываться о возможной свадьбе: «Покрывало, венок, любовь, любовь! А деньги где? а жить чем? И тебя надо купить, любовь, чистое, законное благо»¹⁷. Представления о любви и браке в сознании гончаровского героя постепенно закрепляются за семантическим полем той суетной, пустой, мертвой жизни, которая находится в конфликтных отношениях с духовными потребностями Обломова. В результате Обломов отказывается от будущего с Ольгой, в сущности, ограждая себя от посягательств любимой женщины на неизменные духовные основы своего бытия, ведь Ольга ожидала «превращения» Обломова в другого человека: «Я узнала недавно только, что я любила в тебе то, что я хотела, чтоб было в тебе <...>. Я любила будущего Обломова! <...> ты готов всю жизнь проворковать под кровлей... да я не такая: мне мало этого, мне нужно

¹⁵ Гончаров И. А. Обломов. С. 235.

¹⁶ Манн Ю. В. Грани комедийного мира: («Женитьба» в чтении и на сцене) // Манн Ю. В. Творчество Гоголя: Смысл и форма. С. 601.

¹⁷ Гончаров И. А. Обломов. С. 326.

чего-то еще...»¹⁸ В «Женитьбе» этот мотив латентен, но тем не менее он присутствует — в изначальной неудовлетворенности Агафьи Тихоновны обликом претендентов на ее руку и в ее конструировании идеального образа жениха на основе нескольких реальных. Вспомним ее знаменитый монолог: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась» (V, 37). И в контексте данных сопоставлений допустимо прочтение, согласно которому Подколесин выпрыгивает в окно не только от боязни перемен внешних, но и от подсознательного предчувствия ущерба внутреннего, духовного, угрозы своей личностной целостности. Таким образом, это намечает еще один аспект родства между героями Гоголя и Гончарова.

Гончаров, в определенном смысле продолжив сюжет Гоголя, показал, в какой форме женитьба возможна для подобного героя: она должна произойти без какого-либо его активного участия, как бы естественным порядком и, в сущности, не являясь переменной в его жизни, не угрожая его самобытности. Именно по отношению к Илье Ильичу Обломову явилось возможным сделать то, что обещал Подколесину Кочкарев, но что, тем не менее, оказалось последнему не под силу: «Я тебя женю так, что и не услышишь» (V, 16). Только на этот раз у Гончарова в роли Кочкарева оказался Тарантьев, познакомивший Обломова со своей кумой. Здесь уместно отметить, что «Обломову <...> на первом плане всегда грезилась женщина как жена и никогда — как любовница. <...> Он никогда не хотел видеть трепета в ней, слышать горячей мечты, внезапных слез, томления, изнеможения и потом бешеного перехода к радости»¹⁹. Любовная страсть для Обломова — это «адская сила», в то время как, по убеждению героя, «тайная цель всякого и всякой: найти в своем друге неизменную фи-

¹⁸ Там же. С. 370–371.

¹⁹ Там же. С. 202–203.

зиономию покоя, вечное и ровное течение чувства...»²⁰ «Да, страсть надо ограничить, задушить и утопить в женитьбе»²¹, — резюмирует гончаровский герой, и слова эти вновь актуализируют праведнический ореол его образа. Сопоставительно-ретроспективный взгляд на «Женитьбу» Гоголя позволяет, согласно обломовской системе понятий, назвать Агафью Тихоновну скорее «любовницей», нежели «женой», поскольку в ее темпераменте акцентировано это активно-чувственное, страстное и в конечном счете экспансивное начало: «Уж так, право, бьется сердце, что изъяснить трудно. Везде, куды ни поворочусь, везде так вот и стоит Иван Кузьмич. Точно правда, что от судьбы никак нельзя уйти. Давича совершенно хотела было думать о другом, но чем ни займусь, — пробовала сматывать нитки, шила ридикуль, — а Иван Кузьмич всё так вот и лезет в руку. <...> Да что ж Иван Кузьмич так долго мешкается?» (V, 55). Что касается Обломова, то именно в куме Тарантьева Агафье Пшеницыной для Обломова воплотился «идеал <...> ненарушимого покоя жизни»²². И, конечно, неслучайным видится нам совпадение имен женских персонажей у Гоголя и Гончарова, актуализирующее со- и противопоставление их функций. Однако ситуация максимального совпадения реального и желанного в жизни героя парадоксально явилась и наиболее драматичным моментом гончаровского романа. Достигнув в душевном плане «полноты удовлетворенных желаний»²³ (своего рода «нирваны») в доме на Выборгской стороне, Обломов разрушается физически и погибает.

Итак, подводя итоги сопоставления «Женитьбы» и «Обломова», можно утверждать, что Гончаров не только использовал смысловые потенции основных характеров и узловых сюжетных ситуаций гоголевской комедии. В одном из своих аспектов гончаровский роман

²⁰ Гончаров И.А. Обломов. С. 203.

²¹ Там же. С. 204.

²² Там же. С. 382–383.

²³ Там же. С. 178.

может быть рассмотрен как пространная художественная интерпретация «Женитьбы» и как произведение, посвященное дальнейшему художественно-философскому развитию проблем, поднятых Гоголем в своей гениальной пьесе.

С. Д. Титаренко
(Санкт-Петербург)

МИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ГОГОЛЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

В.В. Бычков, исследуя феномен теургии в русской литературе, начинает рассматривать его не с В. С. Соловьева или русских символистов, как это принято, а с творчества Н. В. Гоголя. И это не случайно. В центре его внимания — попытка христианского духовного обращения Гоголя и избранный им окончательно путь, который еще К. Мочульский, вслед за символистами, определил как движение «от эстетики к религии»¹. По мысли Мочульского, идея внутреннего мистического пути была для Гоголя основой его духовности, поэтому он был «мучеником идеи»².

Идея мистического преображения в жизни и творчестве Гоголя стала центральной для теоретиков русского символизма, которые в начале XX века возвращаются к загадкам «мистического» Гоголя, предвывая современный интерес к этой непростой проблеме³. Жизнь и творчество Гоголя стали для них полем непрерывной рефлексии, причем текст жизни и текст творчества писателя были вовлечены

¹ См.: Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 11–22; Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 7, 37.

² Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. С. 28–29.

³ См., например, современные исследования: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993; Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.

ими в контекст сложных религиозно-философских и мистических традиций. Отталкиваясь от высказываний писателя, основанных на понимании того, что «человек и душа человека сделались больше, чем когда-либо, предметом наблюдений» в его творчестве («Авторская исповедь» — VIII, 443), а его «сочиненья <...> связались чудным образом» с его душой («Выбранные места из переписки с друзьями...» — VIII, 333), символисты делают мистического Гоголя не только объектом исследования — его духовный мир они включают в субстрат собственной духовно-душевной жизни. О Гоголе как субъекте символистской души писали, например, И. Анненский, Д. Мережковский, А. Блок, А. Белый и другие в контексте общего интереса к Гоголю в 1900–1910-е годы⁴.

Русские символисты считали себя мистиками, не принадлежащими к ортодоксальной церковной традиции. Мистика ими, как и многими философами Серебряного века, трактовалась как «бытийственная основа всякого религиозного сознания», как интеллектуальный способ постижения «внутреннего человека», как источник творчества⁵. Они реставрировали обрядовое значение слова «мистика», на

⁴ См., например: *Мережковский Д. С.* Судьба Гоголя // Новый путь. 1903. № 1. С. 37–81; № 2. С. 1–41; № 3. С. 123–161; *Блок А. А.* Дитя Гоголя // Речь. 1909. 20 марта; *Анненский Ин. Ф.* Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Аполлон. 1911. № 8. С. 50–58; *Белый Андрей.* Гоголь // Весы. 1909. № 4. С. 68–83. Об усилении интереса символистов к творчеству Гоголя и субъективных трактовках его творчества свидетельствует, например, журнал «Весы» (1909. № 4), где к 100-летию со дня рождения писателя была опубликована подборка статей «Памяти Гоголя». Сюда вошли работы А. Белого, Эллиса (Л. Кобылинского), Б. Садовского, В. Брюсова и др. Показательно также обращение к Гоголю в 1909 году представителей русской религиозной философии: Е. Н. Трубецкого («Гоголь и Россия»), М. О. Гершензона («Завещание Гоголя»), В. В. Розанова («Русь и Гоголь») и других. См.: Н. В. Гоголь: Pro et contra: Антология. СПб., 2009. Т. 1.

⁵ *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 499–501. См. также работы Вяч. Иванова «Заветы символизма» (1910), «О границах искусства» (1913) и посвященную Вяч. Иванову статью П. А. Флоренского «Не восхищение непщева: (К суждению о мистике)» (1915), где мистическое понимается как сверхчувственное познание.

которое указывал Соловьев, опираясь на религиозно-философскую и эзотерическую традицию. Истоки мистики, как известно, восходят к древнегреческим мистериям и другим сакральным культам⁶. Поэтому при рассмотрении жизни и творчества Гоголя создаются мифологизированные модели интерпретации. Как отмечает З. Г. Минц, «эпитет “мистический” указывает на способ интерпретации и оценки изображаемого» и может пониматься как язык искусства, принцип конструирования текстов искусства и текстов жизни⁷.

Нам бы хотелось рассмотреть на материале текстов о Гоголе только один сюжет, объединяющий лишь некоторые аспекты работ о нем Д. Мережковского, А. Белого и Вяч. Иванова. Это *мистериально-мифологический* сюжет духовного пути, увиденный символистами в судьбе Гоголя и отразившийся в его произведениях. На эту традицию указывает, например, С. Бочаров при комментировании работы А. Белого о Гоголе. Он пишет, что «Белый смотрит на Гоголя как поэт-символист и видит его как находящееся вне литературных категорий мистическое явление» — явление, связанное с «древнеегипетскими и элевсинскими мистериями»⁸.

Особое значение в связи с этим имеют «Записки» петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903), которые были организованы Д. С. Мережковским и объединили философов, богословов и деятелей Синода в целях сближения Церкви и культуры. Гоголь уже на втором заседании был выдвинут Д. Философовым как ключевая фигура «искаженной» идеи христианской Церкви. Приводя феномен Гоголя, который, чтобы войти в лоно Церкви, должен был, по настоя-

⁶ См.: Соловьев В. С. Мистика, мистицизм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1896. Т. 37. С. 454–455. См. также: Новосадский Н. И. Элевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 4–5; Латышев В. В. Очерк греческих древностей. 2-е изд. СПб., 1899. Ч. 2. С. 208–230.

⁷ Минц З. Г. Блок и Гоголь // Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 29–30.

⁸ Гоголь в русской критике: Антология / Сост. С. Г. Бочаров. М., 2008. С. 710.

нию своего духовника о. Матвея, отречься от Пушкина и собственного творчества, Философов заметил: «Такое отречение ему стоило жизни, и он вошел в Церковь — мертвый. В этом замечательном факте из истории русской культуры как в узле связаны все нити наших исканий и мучений»⁹. На 10-м заседании (18 апреля 1902 г.) обсуждался доклад Д. С. Мережковского «Гоголь и о. Матвей», в котором он анализировал проблему причастности о. Матвея факту мистической смерти Гоголя. Мережковский говорил о двойственной позиции Гоголя, о его борьбе за искусство, которое представляет собой не «бесплотную духовность», а «одухотворенную плоть» в образах. Голос о. Матвея был, по мнению Мережковского, голосом не человека, а всей «Церкви, всего христианства, самого Христа». И Гоголю предстояло «или жить вне Церкви отступником, или совсем не жить. Он выбрал последнее»¹⁰.

О вине Церкви перед Гоголем говорили в прениях по докладу Мережковского Ф. Н. Белявский, В. А. Тернавцев, Д. В. Философов и др. Тернавцев — представитель Синода — отметил, что «все образы, созданные Гоголем, хотя стоят вечно, но они мертвы, неподвижны до странности, они поражают отсутствием малейшей таящейся в них надежды на обновление и воскресение». Гоголь, по его мнению, «избирал какой-нибудь тип, потом эстетически оправдывал его, но нравственно убивал, и в таком уже нравственно мертвом виде отдавал общественному сознанию. Сколько типов — столько убийств. В этом отношении на его душе лежал тяжкий грех»¹¹. В выступлении Тернавцева подтверждается высказанная Мережковским идея, что Гоголь не прошел путь духовного посвящения — и в этом заключается мистическая тайна и трагедия его духовного пути. Показательно, что свящ. И. Филевский назвал доклад Мережковского образчиком мистического символизма¹².

⁹ Записки петербургских Религиозно-философских собраний: (1901–1903). М., 2005. С. 33.

¹⁰ Там же. С. 176–178, 180.

¹¹ Там же. С. 192–193.

¹² Там же. С. 195.

Большой интерес представляет также исследование Д. С. Мережковского «Гоголь и черт» (1906). Оно посвящено проблеме гоголевской демонологии и любимой теме Мережковского — теме Антихриста. Особо разработана символическая идея смеха и комического катарсиса, основанного на карнавально-смеховой природе гоголевского творчества («смех Гоголя — борьба человека с чертом», «символ и значит “прообразование”») ¹³. Но необходимого очищения смех Гоголя у самого же Гоголя, по мнению Мережковского, не вызывает. Поэтому им создается миф о Гоголе как не прошедшем посвящение. Мережковский по сути реконструирует мистериальную схему (восхождение/нисхождение) в двух частях своего исследования и демонстрирует подходы Гоголя к проблеме христианского преображения души. В первой части он исследует природу мистической сущности гоголевских антигероев как воплощающих миссию Антихриста, или Черта (Хлестаков и Чичиков), в которых Гоголь, как и читатель, видит, по мысли Мережковского, собственное лицо. Черт, пишет он, — «сборище мерзостей» «в нас самих» ¹⁴. Страшные видения Гоголя он трактует как часть архаических ритуалов посвящения, когда «надвигается “египетская тьма”, “слепая ночь среди белого дня”, “ошеломляющий туман”, чертово марево, в котором ничего не видно, видны только “свиные рыла” вместо человеческих лиц» ¹⁵. Во второй части работы, ориентируясь на заключительную часть мистерий — видения образов божественной красоты, — Мережковский пишет об опыте гоголевского духовидения. Но видения женского тела вызывают у Гоголя, по его мысли, «беспредельный мистический ужас» ¹⁶. «Мистицизм» Гоголя — «болезнь духа и болезнь тела» ¹⁷, поэтому

¹³ Этот аспект выделен в самостоятельную проблему — см.: Мережковский Д. С. Символическое значение «Ревизора» // Гоголь Н. В. Ревизор. Пг., 1915. С. 196, 199.

¹⁴ Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 242.

¹⁵ Там же. С. 239.

¹⁶ Там же. С. 253.

¹⁷ Там же. С. 261.

Гоголь идет от «подражания» страшному и уродливому в себе самом — к «страху», «состраданию» и «очищению», то есть к *катарсису* — центральному событию в терапевтической практике архаических религиозных обрядов, и прежде всего мистериальных¹⁸. Но катарсис не ведет к очищению и духовному перерождению. Это обусловлено тем, что предназначение человека у Гоголя, согласно логике размышлений Мережковского, «не определено на земле» (власть Антихриста). Следствием этого явилась тяжелейшая борьба Гоголя с самим собой и стремление к очищению через отрешенность от земного. Формой визионерства становятся «бестелесные видения»¹⁹.

Мережковский связывает очищение и восхождение души с идеей мистической церкви у Гоголя. Гоголь, по его мнению, почувствовал, что «первая и последняя сущность христианства — не мрак, а свет, не отрицание, а утверждение мира, не распятие, а воскресение плоти, не бесплотная святость, а святая плоть»²⁰. Но гениальное прозрение Гоголя обернулось хаосом — отсюда провал «Переписки». Надежда на чудо — посещение Святой земли — тоже обернулась провалом. Таким образом, воплощая свою религиозно-философскую концепцию Церкви Третьего Завета, Мережковский опирался на опыт Гоголя и его мистический путь духовного обращения, давая ему истолкование с точки зрения центральной для символизма проблемы теургии как возможности соединения опыта художника и его религиозных убеждений.

А. Белый, как известно, исследовал проблему мастерства Гоголя более двадцати лет. Статья о Гоголе была им написана в юбилейном 1909 году, книга «Мастерство Гоголя» (изд. 1934) стала завершением темы. А. Белого также волновала тема посвяtitельного духовного пути Гоголя. В своей статье «Гоголь» (1909) Белый определяет об-

¹⁸ См. об этом: *Фрейдсберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 153–154; *Шестаков Вяч.* Катарсис: От Аристотеля до хард-рока // Катарсис: Метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007. С. 9.

¹⁹ *Мережковский Д. С.* Гоголь и черт. С. 249.

²⁰ Там же. С. 278.

разы Гоголя как реальность «дочеловечества», указывая, что «людей не знал Гоголь»²¹. Настоящее у Гоголя стало «прообразом чего-то», знаком иного. В этом плане его мистика подлинна. Но «посещает Гоголя *бездна* страха»²². «Все мистерии, — пишет Белый, — начинались в древности страхом (*бездна* разрывалась под ногами посвящаемого в мистерии Египта, *бездна* выпускала оборотней с псыными головами пред посвящением в эпопты на больших мистериях Елевзиса), и этот страх переходил в восторг, в состояние, которое являет мир совершенным и которое Достоевский называет “минутой вечной гармонии” — минутой, в которую испытываешь перерождение души тела, и она разрешается подлинным преображением (Серафим), подлинным безумием (Ницше) или подлинной смертью (Гоголь)»²³. Но Гоголь, по Белому, «кинулся в бездну своего второго “я”», «перешел границы искусства», «вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного оккультно разработанного пути, <...> разорвал связь между обоими “я”, — и черная бездна легла между ними...»²⁴

Вот почему, думает Белый, метался Гоголь перед смертью «безвыходно»: «...все искал *посвященного в тайны*, чтобы тот спас его... И напал на о. Матвея; но что мог сделать о. Матвей? Он не мог понять Гоголя»²⁵. И вся вина Гоголя — в незнании и неумении искать тайный гносис. «Мистерию эту знали посвященные; и этого не знал Гоголь; не знал, но заглядывал в сокровенное»; «Гоголь прежде всех подошел к мистерии этой; и встал пред ним мертвец. Умер Гоголь»²⁶. Эта известная натяжка, видимо, кроется в огромном авторитете Межковского, чью точку зрения Белый поддерживал. Вторая причи-

²¹ *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 363.

²² Там же. С. 365.

²³ Там же. С. 366.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 367, 369.

на заключается в том, что работа о Гоголе написана до посвящения, которое Белый принял от Штейнера уже в 1910-е годы, и формирования его антропософско-антропологического метода, отразившегося в книге «История становления самосознающей души» (1926). Большой фрагмент этой книги, посвященный Гоголю, — яркое свидетельство того, что мистические интуиции Гоголя становятся путем посвящения уже для самого Белого. Антропософский путь плодотворен, по Белому, он дает возможность душе непрерывно возрастать, чего не смог достичь, по его мнению, Гоголь.

И Мережковский, и Белый подходят к неразрешимой и трагической для Гоголя проблеме соединения эстетического и религиозного начал. Мережковский писал, что для Гоголя его «Ревизор» и «Мертвые души» были произведениями «без конца». Поэтому «мечта Гоголя во всей второй половине его жизни — совершенное отречение от мира, монашество»²⁷.

Безусловно, подобные интерпретации мистического пути Гоголя были разработаны Мережковским и Белым в целях популяризации собственных, поэтому они во многом носят субъективный характер. Ни тот, ни другой не брали в расчет такого произведения Гоголя, как «Размышления о Божественной Литургии». В заключении этого образца духовной прозы Гоголь писал: «Действие Божественной Литургии над душою велико: зримо и воочью совершается, в виду всего света, и скрыто. <...> она нечувствительно строит и создает человека»²⁸. Создавая текст «Размышлений...», Гоголь, как известно, опирался на литургические тексты и прежде всего книгу И. И. Дмитревского «Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию...». Разбирая смысл слова «литургия», Дмитревский указывает на ее очистительное значение и функцию «исправления» «деяния»²⁹.

²⁷ Мережковский Д. С. Судьба Гоголя // Новый путь. 1903. № 1. С. 74–75.

²⁸ Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 2001. С. 312.

²⁹ Дмитревский И. И. Историческое, догматическое и таинственное изъ-

Становится ясно, что поздний Гоголь видел целительную, очистительную силу в литургии. Но сама литургия восходит к древнейшим формам религиозной обрядности. В основе мистерий, как уже указывалось, был катарсис, являвшийся их «внутренней формой». Цель мистерияльного обряда — получение «высшего религиозного знания и обновления через него», поэтому для того, чтобы вывести посвящаемого к высшей точке и смыслу мистерий, которая именовалась *эпиптеией* и называлась — «окончательное созерцание», здесь широко использовались символические и аллегорические образы³⁰. В эпоху Средневековья весь этот опыт мистического переживания перешел в литургию, и прежде всего католическую³¹. В важнейшей работе по психоаналитической философии К. Г. Юнга «Символ превращения в мессе» церковный обряд трактуется как таинство, корни которого уходят во времена античности (мистерия) и раннего христианства, и понимается как древняя ритуальная схема психологической трансформации³².

Символисты не обратили (или не захотели обратить) внимания на то, что «Размышления о Божественной Литургии» как образец духовной прозы Гоголя мистико-моралистического характера направлены на собственное сознание автора и на сознание читателя. Фрагмент первоначальной редакции этого текста в своей первой части³³, на наш взгляд, удивительным образом совпадает с фрагментом диалога Платона «Федр» (247 b–d), где устами Сократа описываются «бестелесные видения» души в

яснение на литургию... М., 1816. С. 2.

³⁰ См. статью «Мистерии», помещенную в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона и подписанную А. М. Л. (СПб., 1896. Т. 19. С. 451).

³¹ См.: *Веселовский А. Н.* Старинный театр в Европе: Исторические очерки. М., 1870. С. 6–7, 26–27.

³² *Юнг К. Г.* Символ превращения в мессе // Юнг К. Г. Ответ Иову / Пер. с нем. М., 2001. С. 5–98.

³³ См.: *Гоголь Н. В.* Духовная проза. С. 314–315.

трансцендентном мире. Гоголь использует архетипические схемы, опираясь на чтение сочинений не только литургического, но и мистико-дидактического характера³⁴.

Проблему попытки соединения эстетического и художественного у Гоголя пытается разгадать Вяч. Иванов в статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» (1926). Она имеет большое значение для изучения поэтики Гоголя, поэтому к ней неоднократно обращались исследователи³⁵.

Для понимания этой статьи важна идея, высказанная Д. С. Мережковским на заседании Религиозно-философских собраний в 1902 году. Он говорил, что «пойти монаху в театр смотреть “Ревизора” немислимо. Монахи считают, что “Ревизор”, театр, все, что там делается, — плоть. А между тем Гоголь в “Ревизоре” стремился к чему-то действительно безгрешному. По его мысли, театр был храм, в котором мы посредством смеха служим вечному Богу»³⁶. В работе «Гоголь и черт» Мережковский, приводя письмо Гоголя от 6 декабря 1849 года, указывает на мистический, никем, по его словам, не понятый замысел «Ревизора», сближающий его со средневековыми мистериями в заключительной сцене³⁷.

В конце XIX века во многих работах происхождение драмы связывалось с мистериями³⁸. Исследователи древнейших обрядов, с

³⁴ См. публикацию выписок Гоголя из творений отцов Церкви: *Гоголь Н. В.* Духовная проза. С. 339–448.

³⁵ Ю. В. Манн пишет о том, что Вяч. Иванов отождествляет этих двух художников, изучает Гоголя сквозь призму современного художественного опыта. См.: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 203–204. Глубокий анализ проблемы влияния Аристофана на творчество Гоголя с изложением основных идей работы Вяч. Иванова см.: *Янушкевич М. А.* Традиции античности в художественном мире Н. В. Гоголя. Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000. (Глава 1).

³⁶ Записки петербургских Религиозно-философских собраний. С. 197.

³⁷ *Мережковский Д. С.* Гоголь и черт. С. 216, 224.

³⁸ См.: *Новосадский Н. И.* История греческой драмы. М., 1912. Ч. 1: Трагедия. С. 11; *Веселовский А. Н.* Старинный театр в Европе. С. 6; *Пекарский П.* Мистерии и старинный театр в России. СПб., 1857. С. 2–3.

сочинениями которых был, безусловно, знаком Вяч. Иванов, указывали на связь Аристофана с посвячительными ритуалами, и прежде всего мистериальными³⁹. «В основе едва ли не каждой аттической драмы V века, — пишет Дитер Лауэнштайн, — лежит заданный мистериями образец, который отчетливо просматривается в комедии Аристофана “Лягушки”...»⁴⁰ Так, например, лягушки — это «души, не обретшие избавления», то есть «мертвые души», а «хор мистов славит Элизий, <...> обитель блаженных»⁴¹.

Интересен материал неопубликованной стенограммы лекции Вяч. Иванова «Античный театр» (1919), где он говорит о происхождении драмы из мистерии и, ссылаясь на опыт Аристофана, — о близости его комедий мистериям⁴². В неопубликованном курсе лекций по «Поэтике» Вяч. Иванов писал: «Мистерия тем отличается от искусства, что она стремится совершить событие в зрителях прямо, без посредства искусства». Катарсис художественный, по его мнению, отличается от мистериального, имевшего в том числе и медицинское, терапевтическое значение. Непосредственное отношение к статье о Гоголе имеет следующий фрагмент: «Если художник внушает нам ужас изображаемым и не освободит нас от этого ужаса, это в нас оставит неудовлетворенность. Как только поэт заставит нас почувствовать, что действие — маска нас самих, он заставит нас испытывать страх за себя и сострадание к герою.

³⁹ См.: Новосадский. Н. И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 76.

⁴⁰ Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. М., 1996. С. 274.

⁴¹ Там же. С. 274, 222.

⁴² «Все мистерии не что иное, как распространение священного действия, которое показывали на открытой возвышенной сцене. Влияние мистерий было очень глубоким на самый характер трагедии. <...> Трагедия давала только художественное содержание, а вся игра сатиров сохранялась до конца трагедии, когда маски отпадали и бывший хор являлся в масках козлов. Это сатирическое действие продолжала *comedia del'arte*» (Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 607. № 122. Л. 27, 30).

<...> Это успокоение души и дает нам катарсис»⁴³.

В статье о Гоголе Вяч. Иванов пишет, что «Ревизор» — это «высокая» всенародная комедия Аристофанова типа. Здесь нет частного мирка, образ города равен любому общественному союзу, и вместе с тем это символический «город души». Он создан на основе «теории всенародного Смеха»⁴⁴. Большой интерес для Вяч. Иванова представляет «Развязка “Ревизора”» — финал комедии, дописанный Гоголем с целью разъяснить зрителю смысл пьесы⁴⁵. Здесь Гоголь сформулировал свою сверхзадачу: выставить «все оттенки плутовской души», которая «такое страшилище, что от ужаса подымется волос», показать «душевный город», «который в несколько раз хуже всякого другого города», возратить «смеху его настоящее значенье», доказать, что все должно служить «Верховной Вечной красоте!»⁴⁶

Акцентирование Вяч. Ивановым внимания на «Развязке», дописанной Гоголем и не принятой его современниками, обращало внимание читателей на мистико-аллегорическое содержание пьесы, чего не могли принять члены редколлегии журнала «Театральный октябрь» (1926, сб. 1), где эта статья была впервые опубликована. Перед публикацией они поместили заметку о своем несогласии с позицией Вяч. Иванова.

Центральная трагическая проблема пути Гоголя — «конфликт между художником и христианином в его душе» — была сформулирована Вяч. Ивановым в одном из черновых набросков этой ста-

⁴³ *Иванов Вяч. И.* Поэтика. 1921–1922 учебный год. III лекция. Записи студента Тер-Григоряна (Л. 26–27). Благодарю Е. Л. Белькинд и К. Ю. Лаппо-Данилевского за предоставленную возможность ознакомиться с указанным полным курсом лекций, находящимся в личном архиве Е. Л. Белькинд.

⁴⁴ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 390.

⁴⁵ См. об этом письмо Н. В. Гоголя С. П. Шевыреву от 12 (24) октября 1846 г. (XIII, 115–116).

⁴⁶ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 115, 121–123.

тьи⁴⁷. По цензурным соображениям эта запись не была включена в статью, что позволяло «зашифровать» проблему и скрыть ее за явлениями эстетического ряда.

Анализируя «Развязку “Ревизора”», Иванов акцентирует внимание на гоголевском символическом толковании ее как «ключа» ко всей пьесе: город Гоголя — это «“душевный город” каждого человека, <...> “плуты-чиновники” суть “страсти” в нем», «подлинный Ревизор» — «наша истинная, “проснувшаяся” совесть»⁴⁸. Эта аналогия между эстетическим («Гоголем-художником») и религиозным («Гоголем — стражем над художником») составляет суть понимания Вяч. Ивановым и пути Гоголя, и его попытки преобразования эстетики в религию на основе универсализации категории комического катарсиса и воплощения его мистериального значения («очищение») в высокой комедии как форме истинного всенародного искусства, восходящей к античным корням и одновременно сохраняющей «характерные черты средневекового действия»⁴⁹.

Речь идет не только о том, что высокая комедия Аристофана вообрала в себя «религиозный» опыт мистерий, но и о том, что средневековые формы драмы сохранили в себе «память» о сакральном смысле действия, направленного на трансформацию души человека. Поэтому в «Ревизоре» очевидно «совмещение смыслов: прагматического, морального, аллегорического и анагогического»⁵⁰ в едином символическом мирообразе «города души», понимаемом Гоголем в религиозно-морализаторском смысле как «город чертей». Это произошло на основе возвращения к аристофановской теории всенародного смеха, обоснованной писателем, по словам Вяч. Иванова, в «Театральном разезде»⁵¹. Комедия «Ревизор» понимается им как

⁴⁷ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 4. С. 754.

⁴⁸ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 4. С. 388–389.

⁴⁹ Там же. С. 389.

⁵⁰ Там же. С. 754.

⁵¹ Там же. С. 390–393.

религиозно-морализаторская мистерия, цель которой — преображение, а основа — катарсис, исцеляющий на основе всенародного смеха и страха⁵².

О глубинной причастности комедии Гоголя к архаическим культурным механизмам на основе анализа теории дионисийства Вяч. Иванова писала М. Н. Виролайнен⁵³. К сказанному ею добавим, что рассмотренные в ее содержательной работе принципы дионисийской катарктики, и прежде всего принцип индивидуации, связаны с мистериальными культурами, в которых очищение от хаотического завершается созерцаниями-эпоптиями, или видениями божества. Они должны были быть воплощением высшего состояния преображенной души. С этой точки зрения также может быть рассмотрена немая сцена в комедии Гоголя, имеющая в своей основе идею «несостоявшегося преображения»⁵⁴.

Вяч. Иванов зашифровывает мистериально-мифологический сюжет о «несостоявшемся преображении» у Гоголя, публикуя статью «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» в Советской России в 1926 году, а выводы, к которым он приходит, имеют большое значение для понимания мистической составляющей творчества Гоголя и его поэтики.

⁵² О проблеме катарсиса у Вяч. Иванова см.: *Исупов К. Г.* Эстетическая универсализация катарсиса у Ф. Достоевского и Вяч. Иванова // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. статей: Памяти Л. А. Иезуитовой. СПб., 2010. С. 160–182.

⁵³ См.: *Виролайнен М. Н.* Страх и смех в эстетике Гоголя // Семиотика страха. Париж; М., 2005. С. 124–135.

⁵⁴ Там же. С. 124–125.

А. М. Грачева

(Санкт-Петербург)

ГОГОЛЕВСКИЙ КОНЦЕПТ КРАСОТЫ И РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ

Познание и аккомодация русским модернизмом эстетических категорий гоголевского творчества — обширная литературоведческая проблема. Общеизвестно, что из трех великих праотцев — «вечных спутников» новых направлений русской литературы рубежа XIX – начала XX века — Пушкина, Достоевского и Гоголя — именно последний был безоговорочно воспринят модернистами как прямой предшественник, до них адекватно не понятый и не принятый. Остановимся на ракурсе истолкования модернизмом¹ одной из ключевых категорий гоголевской эстетики — концепта «красоты».

Вспомним, что многие модернисты по образованию были филологами. Они основывали свое понимание творчества и эстетики Гоголя на «преодолении» стереотипов, сложившихся в российской позитивистской критике и литературоведении XIX века. Так, традиционно при исследовании гоголевской категории «красоты» рассматривались образы героинь его произведений. Далее логичным было обобщение — осмысление гоголевского представления о проявлении прекрасного в облике женщины как таковой и истолкование в этом ключе известных фактов писательской биографии.

Основным материалом этой статьи будут преимущественно вы-

¹ В данном случае под понятием «модернисты» подразумеваются «старшие» и «младшие» символисты и близкие к ним писатели и философы.

ступления модернистов, вызванные празднованием 100-летнего юбилея Гоголя в 1909 году. Однако, как далее будет видно, 1909-й год только ярко проявил тенденции, сложившиеся ранее и завершившиеся много позднее. Для максимально корректного определения параметров исследуемой проблемы сосредоточимся на восприятии модернистами одного из центральных произведений Гоголя — повести «Вий».

В позитивистской традиции это произведение анализировалось в основном с точки зрения роста художественного мастерства писателя и его движения или уже прихода к реализму.

Общей стороной модернистских интерпретаций повести «Вий» была акцентуация ее эстетической и эротической составляющих. Внимание большинства было сосредоточено на символическом осмыслении взаимоотношений Хомы Брута с панночкой, предстающей в обликах то живой старухи-ведьмы, то мертвой прекрасной девушки. При этом в своих истолкованиях авторы зачастую прибегали к прямой цитации одних и тех же отрывков текста, а именно описаний ночного полета героя с ведьмой и первого взгляда Хомы на панночку в гробу. Гоголевское определение «страшная сверкающая красота» в модернистской традиции обрело значение многосоставной категории, сформированной на основе пересечения теологических, эстетических и эротических составляющих, обозначенных словами-символами «красота», «страх» и «сверкание — свечение — свет».

Для писателей нового искусства знаковым было и то, что «красота» героини была явлена в «смерти» и неотделима от нее. Их трактовки мертвой, или потусторонней, красоты у Гоголя носили двойственный характер. С одной стороны, у модернистов воспринятая от романтизма эстетизация Смерти была связана с отторжением от традиционных христианских представлений о смысле и формах существования души и тела. Адептов нового искусства привлекала изначально заложенная в произведениях Гоголя, и в частности в повести «Вий», возможность истолкования романтической антитезы внешней красоты и зловещего внутреннего содержания в де-

кадентском — имморалистском, прежде всего антихристианском, духе. «Страшная красота» гоголевской ведьмы — служительницы дьявола — прочитывалась модернистами в одном контексте с пленительностью «цветов зла», расцветших в новейшей европейской литературе.

С другой стороны, понятие Красоты связывалось с ее трактовкой как формы проявления Бога. Всевластие «красоты» панночки — красоты Женщины виделось модернистам в связи с переосмысленными Вл. Соловьевым идеями Платона и Гёте о Божественной природе Вечноженственного. «Подтягиванию» русского классика к Вл. Соловьеву немало способствовал неоднократно цитируемый адептами нового искусства гоголевский отрывок «Женщина» (1831), представляющий собой диалог между Платоном и его учеником Телеклесом. Соловьевские ноты звучали в речи гоголевского философа: «Что женщина? — Язык богов! <...> Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности. <...> Что такое любовь? — Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, <...> где всё родина. И когда душа потонет в эфирном лоне души женщины, когда отыщет в ней своего отца — вечного Бога, своих братьев — дотоле не выразимые землю чувства и явления — что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди Бога жизнь, развивая ее до бесконечности...»²

Подобные «двойные мысли» о гоголевских концептах «красота», «женщина», «любовь» отразились в интерпретациях модернистами повести «Вий», во многом представлявшейся им сконцентрированным выражением этих идей в форме художественного иносказания.

Д. С. Мережковский в работе «Гоголь: Творчество, жизнь и религия» (первая публикация 1906 г. озаглавлена «Гоголь и черт») интерпретировал сюжет «Вия», прибегая к своей излюбленной оппозиции древнего язычества, боготворившего красоту, и отри-

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2009. Т. 3. С. 238–239.

цавшего ее «старого» христианства, которое, по мысли писателя, должно было смениться христианством иным, проповедуемым им и его единомышленниками в области нового религиозного сознания. Если Короленко использовал сюжет «Вия» в качестве художественной метафоры судьбы Гоголя, то у Мережковского сам факт создания повести был осмыслен как явление визионерской практики — как запись пророчества писателя о своей судьбе. «Мы знаем, — писал Мережковский, — что в последние дни преследовали Гоголя какие-то ужасные видения. <...> Не проносились ли перед ним снова те видения, которыми в юношеских сказках своих, особенно в самой страшной и вещей из них — “Вие”, напроорочил он себе судьбу свою?»³ Соответственно «ведьма, <...> мертвая ведьма в черном гробу среди церкви — не языческая ли красота, не сладострастная ли плоть мира, убитая и отпеваемая Гоголем в старой церкви <...?>»⁴ В трактовке Мережковского образ Вия — это воплощение языческой «бездушной плотскости», противостоящей «бесплотной духовности» «старого» христианства. По мысли писателя, следование Гоголя старохристианской аскезе вело к отказу от Красоты, воплощенной в мире плотском в Любви-Эросе, а в мире духовном — в творчестве. В заключение Мережковский дал окончательное истолкование символики повести: «Каковы бы ни были предсмертные видения Гоголя, таков именно должен был быть их пророческий смысл: его собственная им самим убитая муза, сверкающая страшной красотой, ведьма в гробу, среди церкви, и уставленный на него, убийцу, железный палец Вия»⁵.

В докладе В. Я. Брюсова «Испепеленный» (1909) трактовка гоголевского концепта «красоты» была органично включена в последовательную интерпретацию всего творчества писателя как явления романтизма. Если у Мережковского гоголевская «красота» пред-

³ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1911. Т. 10. С. 277.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 279.

ставала в виде разорванного двуединства ее Земного и Небесного проявлений, истолкованного в религиозно-философском духе, то у Брюсова эта категория оставалась всецело эстетической. Проследив на примере всего творчества писателя присутствие романтической дихотомии «прекрасного» и «ужасного», поэт утверждал панэстетическое значение составляющих ее категорий, значение, не зависящее от их этической наполненности. По Брюсову, Гоголь «изображает не то, что прекрасно по отношению к другому, но непременно абсолютную красоту; не то, что страшно при данных условиях, но то, что должно быть абсолютно-страшно»⁶. В качестве примера поэт приводил гоголевское описание трансформации безобразной старухи-ведьмы в юную красавицу. Романтическая категория «красоты», являющая себя в творчестве Гоголя, прочитана в «Испепеленном» через призму философских построений Вл. Соловьева и Фр. Ницше. Весь жизненный и творческий путь писателя осмыслен Брюсовым как волевое движение к недостижимому идеалу, одним из составляющих которого была «красота». Писатель концептуально объединил творчество Гоголя (начиная с раннего отрывка «Женщина») и его биографию — факт отсутствия в его жизни «обычных романов любви»⁷. По Брюсову, восприятие писателем проявлений Красоты в прекрасных женских обликах — как реальных, так и созданных его воображением, — манифестировало его тягу к грани идеала — к недостижимому Вечноженственному. Последним волевым актом движения Гоголя к Абсолюту была его свободно избранная смерть.

Среди модернистов начала XX века Андрей Белый явился одним из главных литературных последователей Гоголя, претворившим в своем творчестве как тематику, так и поэтику учителя. В 1909 году в статье «Гоголь» он дал концептуальное истолкование творческой личности писателя как предшественника символистов, всю

⁶ Брюсов В. Испепеленный: К характеристике Гоголя. М., 1910. С. 25.

⁷ Там же. С. 49.

жизнь искавшего «*посвященного в тайны*»⁸. Среди набора образов-символов, через которые Белый обозначил параметры гоголевского художественного универсума, опорными были образы повести «Вий». По Белому, главным свойством красоты горнего мира, чаемого Гоголем, был свет, проявляющийся в лучах. Порождающим гоголевским текстом для описания этого света стало описание ночного полета Хома Брута. Идя вслед Мережковскому, Белый также увидел в сюжете повести автопредсказание: «...Хома Брут тоже *пошел писать* с панночкой на спине, а потом рев: “приведите Вия”. И Вий, дух земли, которую оклеветал Гоголь, указывает на него: “*вот он*”; и превращенные Гоголем в нечистой люди бросаются на Хому-Гоголя и убивают его; это потому, что имел Гоголь видение, Лик, но себя не преобразил для того, чтоб безнаказанно видеть Лик, слушать зов Души любимой, чей голос по слову Откровения “подобен шуму вод многих”; этот шум стал для Гоголя “*ревом*”, блеск преображения — “*волчьей шерстью*”, а душа — “*Ведьмой*»⁹. Таким образом, в интерпретации Белого, гоголевская история о бурсаке, не узнавшем в старухе-ведьме прекрасную девушку, стала вариантом гностического мифа о плененной Софии-Душе, постичь и освободить которую было дано лишь посвященным в тайны мистерий.

Модернистское истолкование повести «Вий» как сгущенного до эмблематики изложения идеи Красоты объединяет различных представителей новых течений как в литературе, так и в философии рубежа XIX–XX веков.

С одной стороны, эта идея была связана с философским истолкованием Любви Земной, соответственно с вопросами Эроса, а с другой — с пониманием Любви Небесной, то есть с христианской проблематикой. В. В. Розанов в книге «Темный Лик. Метафизика христианства» (1910) — первой части исследования «В темных религиозных лу-

⁸ *Белый Андрей*. Гоголь // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 366.

⁹ Там же С. 367.

чах» (1911) дал трактовку гоголевского произведения, во многом параллельную концепции Андрея Белого. В последней главе «Вместо послесловия. Тревожная ночь» автор представил картину своего сновидения о сути истинного христианства, которое одно способно видеть Лик Божий, и о состоянии Церкви в России. Текст-источником розановского сна стал гоголевский «Вий». В послесловии переосмыслен сюжетный мотив ночного чтения Хомой Брутом псалтыри по покойнице в пустой церкви. Розанов уподобил современную русскую Церковь, находящуюся в кризисном состоянии, гоголевскому герою, так и не смогшему переломить силу дьявола. Философ писал: «Священник был один в церкви. <...> Священник <...>, кадя перед образами, не оборачивался ни назад, ни по сторонам — совершенно как Хома Брут, читая псалтырь, — и потому мог сохранять наружность, что он вовсе не видит полного отсутствия молящихся в храме. <...> ...было очевидно, что священник проходит всю службу со смертельным страхом, гораздо сильнейшим, чем мелкое наружное беспокойство диакона. Как будто он знал тайну храма, которой не знал диакон. Ноги его едва передвигались. “Скорей! Скорей! Когда же рассветет утро”, — как бы вторили слова его словам Хома-Брута. Но наружно он истово кланялся и громко пел: “Хвалите имя Господне, хвалите рабы Господа”. Но рабов не было. Никого не было. Ничего не было. “Сгинь, нечистый!” — вздрогнул я во сне и проснулся»¹⁰. Для Розанова истинный Лик Господень — это воплощение Красоты Небесной, включающей в себя и земную любовь — лик Астарты-Луны. По мнению философа, современная Церковь видела только аскетический «Темный Лик», подобно тому как Хома Брут не смог разглядеть любовь прекрасной панночки за мерзкими приставаниями старухи-ведьмы.

Современником и в то же время наиболее близким «наследником» розановского «извода» толкования гоголевского наследия является А. М. Ремизов.

¹⁰ Розанов В. В. Темный лик // Розанов В. В. Религия и культура. М., 1990. Т. 1. С. 576–578.

Для Ремизова Розанов стал не только близким другом, но и непревзойденным авторитетом в философском «исследовании» Любви Земной и Небесной. Обе части труда «В темных религиозных лучах» — «Темный лик» и «Люди лунного света» (1911) — были известны писателю с момента их появления. Издания этих книг Розанова сохранились в составе его парижской библиотеки.

При работе над «Огнем вещей» (1954) Ремизов обратился к тексту сна Розанова в финале книги «Темный лик». Вспомним, что в нем появлялись образы Хомы Брута и Астарты-Луны. Тема, намеченная в финале «Темного лика», была подробно развита Розановым в книге «Люди лунного света». Ее открывает глава «“Бородатые Венеры” древности», в которой философ дал свое истолкование богини Астарты как божества *«лунного характера, вот этого не рождающего и светящего, грустного, манящего, нежного, влюбляющего в себя и как бы ласкающего влюбленных, но именно только влюбленных — до сближения»*¹¹. Розанов связывал лунное начало Астарты с христианским аскетизмом, который проявляется, в частности, в монашеском обете безбрачия, в отрицании Любви Земной ради Любви Небесной.

Символика Розанова стала для Ремизова ключом в его толковании сюжета гоголевского «Вия», представленном в ряде эссе о Гоголе (книга «Огонь вещей»). Так, в эссе «Лунный полет. Сон философа Хомы Брута, Вий и сон кузнеца Вакулы, Ночь перед Рождеством» писатель дал свою трактовку мифологической прасновы гоголевского произведения: «Панночка Луна-Астарта голубым лучом проникает, через плетеные стены, в хлев. Она появляется вдруг в образе старухи, она ловит лучами (ее руки — лучи), а блеском очаровывает свою жертву философа-кентавра»¹². Подробное истолкование «преступления», которое Панночка не простила Хоме, дано в другом эссе — «Сверкающая красота»: «Я видел, как философ, бормоча,

¹¹ Розанов В. В. Люди лунного света // Розанов В. В. Уединенное. М., 1990. Т. 2. С. 14.

¹² Ремизов А. М. Огонь вещей. Париж, 1954. С. 97.

вертел головой, стараясь не смотреть на нее, — он избранный ею, бестия из бестий, песенный кентавр, посмевающийся наперекор ее воли смертельно прикоснуться к ней, избранной и вещи, и в свою первую мертвую ночь открывшей ему его вину...»¹³

Лунный полет Хомя и панночки-ведьмы (этот отрывок из Гоголя Ремизов постоянно читал на авторских вечерах) трактовался писателем как нарушение запрета плотского соединения существ разных миров, роковым образом стремящихся друг к другу, но изначально, по своей природе, обреченных на разлуку. Напомню гоголевское описание последней ночи Хомя: «Вихорь поднялся по церкви <...>. Все летало и носилось, ища повсюду философа» (II, 216). Как известно, в конце повести панночка находит Хомя, но их воссоединение означает смерть героя.

Ограниченность рамок настоящей статьи не позволяет рассмотреть весь круг восприятия гоголевского концепта «красоты» русским модернизмом рубежа веков. Надо, однако, отметить, что А. Блок, связанный с гоголевским наследием сложными художественными взаимосвязями, в юбилейной статье остановился на глубинном прочтении творчества Гоголя через Вл. Соловьева. Отметив основную тему писателя как стремление художественного сотворения, *рождения* новой России, Блок подчеркнул: «Такая Россия явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам»¹⁴. Здесь, несомненно, поэт протянул нить между сверхзадачей гоголевского творчества и соловьевским пониманием смысла творчества как «рождения в красоте». Неожиданный рефлекс гоголевского «Вия» можно найти в блоковском послании «Анне Ахматовой» (1913). Начало стихотворения: ««Красота страшна» — Вам скажут»; его концовка: «Я не так страшна, чтоб просто убивать»¹⁵. Неточная текстовая гоголевская цитата, данная в начале стихотворения, дополнена в его финале мо-

¹³ Ремизов А. М. Огонь вещей. С. 20.

¹⁴ Блок А. А. Дитя Гоголя // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 295.

¹⁵ Блок А. А. Анне Ахматовой // Там же. Т. 3. С. 93.

тивным цитированием (вспомним, что в «Вие» панночка *убила* Хому Брута при помощи нечистой силы). Таким образом, отразившееся в послании блоковское прочтение «Вия» находилось в русле модернистских истолкований Гоголя.

Примечательно, что художественные и эссеистские интерпретации гоголевского концепта Красоты были сразу же аккумулированы молодыми представителями академического литературоведения начала XX века.

Так, в книге С. Шамбинаго «Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь)» (1911) глава «Изображение любви у Гоголя» представляет собой классический филологический анализ произведений писателя, «прочтенных» с учетом современных интерпретаций наследия Гоголя модернистами: писателями и философами. Начав рассмотрение заявленной темы с известного отрывка «Женщина» и далее проследив ее развитие в произведениях Гоголя вплоть до второй книги «Мертвых душ», ученый последовательно развивал тезис о том, что у Гоголя «любовь, являющаяся связью через красоту с божеством, не может иметь даже тени печали. Где Эрос — там светло и безмятежно. Горечь вливается в любовь только тогда, когда она столкнется с тем, что установлено людьми»¹⁶. В исследовании Шамбинаго прослеживается связь с работами о Гоголе Мережковского, Розанова, Брюсова. Таким образом, помимо самостоятельного научного значения, эта работа является ценным свидетельством активного взаимодействия академической науки с текущим литературным процессом.

После завершения эпохи Серебряного века и произошедших в России исторических катаклизмов изучение гоголевского наследия и его влияния на современную литературу претерпело значительные изменения. В СССР трактовка религиозно-мистических и связанных с ними эстетических постулатов творчества Гоголя во многом вернулась назад, к традиции XIX века. Тем не менее русский модернизм сумел подвести итог своего освоения гоголевского наследия в

¹⁶ Шамбинаго С. Трилогия романтизма: (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 60.

книге Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (опубл. 1934). Написанная к 100-летию юбилею появления *писателя* Гоголя, эта филологическая работа посвящена в основном вопросам поэтики и несет на себе печать автоцензуры. Андрей Белый вынужденно отказался от анализа религиозно-мистических аспектов гоголевских идей. Однако в конце пятой главы «Гоголь в девятнадцатом и двадцатом веке» Белый все же сумел в максимально сжатом виде обозначить основные линии восприятия гоголевского наследства модернистами начала XX века. «Наряду с натурализмом, — писал он, — в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма, переобремененного статикой; эти моменты у Гоголя долгое время не виделись; в начале века они явно бросились нам в глаза. <...> ...реализм Гоголя непроизвольно насыщен символизмом <...>. Когда это всплыло для глаз “модернистов”, иные из них, некогда следовавшие за плакатами западных бунтарей, оказались в круге влияния Гоголя, заменившего им семинарий по Ибсену, Метерлинку, Верхарну, Уайльду и Ницше; результат семинария тут же сказался, как рост “гоголизма”»¹⁷. В силу автоцензуры Белый не мог напрямую писать о развитии гоголевских идей, в особенности о трансформации их мистических составляющих. В связи с этим он воспользовался приемом метафоризации, зашифровывания идеологем в образном ряде. Так, в частности, он представил в иносказательном виде восприятие модернистами гоголевского концепта Красоты, связанного с декадентским изводом платоновских идей. Анализ идеи Красоты как синтеза Эроса и Танатоса, дан автором книги через номинативные описания аккумуляции повести «Вий» Сологубом и Блоком. В разделе «Гоголь и Сологуб»: «“Панночку” проследил Гоголь до стадии загнившего трупа; С<ологуб> проследил дальнейшее разложение его до пылей. Душа — ветерок, перегоняющий облачко “нежитей”:

¹⁷ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 310–311.

она — Недотыкомка»¹⁸. В разделе «Гоголь и Блок»: «Отрывок Гоголя “Женщина” — пересказ мистики, возводящей женщину в лоно божества, как “Софию” <...>. У Гоголя раздвоена женщина: ангел-ведьма, девушка-старуха, красавица-труп <...>. <...> Поэзия Блока — показ изменения облика “ангела” в “ведьму” по фазам: “Прекрасная дама”, “Незнакомка”, увы, “знакомая” многим. <...> Генезис блоковской женщины и в отрывке «Женщина», и в позеленевшем трупе “В<ия>”...»¹⁹ В целом же книга Белого является не только значимым филологическим исследованием поэтики Гоголя, но и полноценным отражением модернистской саморефлексии по поводу аккумуляции гоголевского наследия.

Историческую «память» об эстетической революции в восприятии гоголевского творчества, осуществленной русской культурой начала XX века, сохранил научный труд литературоведа-эмигранта К. Мочульского «Духовный путь Гоголя» (1934). Это исследование, созданное, как и книга Андрея Белого, к юбилею появления Гоголя-писателя, представляет собой подведение итогов различных интерпретаций гоголевского творчества в художественной практике и эссеистике Серебряного века. В связи с этим работу Мочульского также надо рассматривать как логическое завершение ряда текстов рубежа веков. «Гоголь, — писал Мочульский, — с различных сторон подходит к проблеме зла в любви и в красоте. Он остро ощущает трагизм любви и двусмысленность красоты в нашем мире и задолго до Достоевского знает о существовании двух идеалов — идеала Мадонны и идеала Содомского»²⁰. В исследовании Мочульского подробный анализ повести «Вий» всецело основан на ее трактовках, сформулированных в различных работах модернистов. «“Вий”, — отмечал Мочульский, — самое эротическое из всех произведений Гоголя. И псарь Микита, и Хома околдованы “чарой”,

¹⁸ Там же. С. 312.

¹⁹ Там же. С. 314.

²⁰ Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 28.

они горят темным, гибельным огнем сладострастия. <...> Красота страшна, потому что жива, потому что дана в своем предельном совершенстве. <...> В “Вие” Хома Брут гибнет не столько от чар красоты, сколько от мести ведьмы, в “Невском проспекте” в жизнь художника Пискарева злые духи не вмешиваются непосредственно: он гибнет от силы женской красоты, от *естественно присущего ей демонизма*»²¹. Мочульский последовательно проследил духовную эволюцию Гоголя как движение от Красоты Земной к постижению Красоты горней. «2 Февраля 1852 года Гоголь, — сделал вывод Мочульский, — достиг вершины своего духовного пути. В его торжественных словах — увенчание дела всей жизни: “пропеть гимн Красоте Небесной...”»²² В итоге своего труда ученый отошел от еретически-новаторских трактовок смысла духовного развития Гоголя, представленных в модернистских работах. Однако то, что он сделал осмысление гоголевского концепта Красоты ядром своего исследования, позволяет считать его работу развитием линии, берущей начало в трудах эпохи Серебряного века. В условиях эмиграции академическое литературоведение, не связанное установками нового режима, логично продолжило традицию анализа творчества и эстетики Гоголя, начатую в художественных произведениях и эссеистике русских модернистов.

Казавшиеся парадоксальными, вызывавшие споры трактовки философских и эстетических категорий Гоголя, принадлежавшие литераторам и философам Серебряного века, способствовали преодолению одностороннего позитивистского истолкования наследия писателя. Именно они стоят во многом у истоков современных литературоведческих концепций творчества и духовного пути Гоголя.

²¹ Мочульский К. Духовный путь Гоголя. С. 30–32.

²² Там же. С. 135.

О. Н. Кулишкина

(Санкт-Петербург)

РОЗАНОВ О ГОГОЛЕ: СОДЕРЖАНИЕ VS ФОРМА

Специфика розановского восприятия Гоголя общеизвестна. Причины этой «всеобъемлющей, программной» борьбы Розанова с Гоголем (В. Ерофеев¹) исследователи справедливо относят с глубинными, важнейшими чертами биографической и творческой личности автора, который «не принимает гоголевского мира»², стремясь преодолеть его страшную магию, магию подмены, заставляющую предпочесть живой и оттого «несовершенной» действительности — мертвенное и мертвящее совершенство сотворенной иллюзии. Это своеобразное восприятие гоголевской «вторичной реальности» и обусловило то немаловажное значение, которое получает образ Гоголя в структуре «философской трилогии» Розанова («Уединенное», два «короба» «Опавших листьев»), где автор парадоксальным образом стремится дать «содержание без формы», иначе — пытается запечатлеть некую субстанцию, «без

¹ Ерофеев В. В. Розанов против Гоголя // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 104.

² Кривонос В. Ш. «Демон-Гоголь»: (Гоголь глазами Розанова) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6. С. 158. О характере восприятия Гоголя Розановым см. также, например: Сиявский А. Д. «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М., 1999. С. 286–297; Джимбинов С. Б. Гоголь и Розанов // Н. В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Сб. докладов / Под ред. В. П. Викуловой. М., 2002. С. 234–240; Гуминский В. М. Гоголь Николай Васильевич // Розановская энциклопедия. М., 2008. С. 261–273.

всего постороннего»³, то есть совершенно избежав какого-либо внеположенного ей структурирующе-оформляющего жеста. Образ создателя «Мертвых душ», неоднократно возникающий на страницах «Уединенного» и «Опавших листьев», — одно из конкретных пластических воплощений структурообразующего для афористической трилогии розановского «страха формы».

«Форма» у Розанова — сложно-расплывчатое понятие, предстающее в самых различных, хотя и устойчиво однопорядковых конкретных определениях, более поддающееся описанию посредством ряда оппозиций, как, например: «внешнее — внутреннее», «общее (абстрактное) — индивидуальное (конкретное)», «определенное — неопределенное», «постоянное (статичное) — преходящее (изменчивое)», «выраженное — невыразимое», наконец, «сделанное (построенное) — воплощенное (родившееся)» («форме» здесь соответствует первый компонент оппозиционной пары). В любом случае, однако, для Розанова «форма» — это нечто чуждое, стороннее действительности (жизни), нечто извне на нее накладываемое, а потому — в лучшем случае не необходимое, в худшем же — губительное для живой субстанции бытия.

Пример таковой интерпретации феномена формы находим, в частности, в тексте розановского доклада на 18-м Религиозно-философском собрании (1903 г.), в котором противопоставляется живое и теплое непосредственное, «неухищренно-умиленное» слово Евангелия и хитро построенный (оформленный по законам красноречия) «неодушевленный» «доскообразный “догмат”» позднейшего богословствования⁴.

Гораздо ранее, однако, мы встретим подобные рассуждения именно в статье о Гоголе — первой из посвященных ему работ Розанова: «Мой критик сравнивает их (Пушкина и Гоголя. — О. К.) и

³ Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 1.

⁴ Записки Петербургских религиозно-философских собраний: (1902–1903). СПб., 1906. С. 456.

находит равноценными, — читаем в статье «Несколько слов о Гоголе» (1891), — но прежде всего — *они разнородны. Их даже невозможно сравнивать...*⁵ Точно так же, как невозможно сравнивать принципиально разнородные по своей природе «форму», где всё — «объект», всё — взгляд «извне», и «содержание», где всё — «субъект», всё — взгляд изнутри; или — «форму» (род «воскового слепка») и «воплощение» («тело», моментальный телесный «сколок» живого растущего «организма»). «Разнообразный, всесторонний Пушкин составляет антитезу к Гоголю <...>. Пушкин есть как бы символ жизни: он — весь в движении, и от этого-то так разнообразно его творчество. Все, что живет — влечет его, и подходя ко всему — он любит его и *воплощает*. Слова его никогда не остаются без отношения к действительности, они покрывают ее и чрез нее становятся образами, очертаниями. <...> Но и не только как воплотитель Пушкин дает норму для правильного отношения к действительности: в его поэзии содержится указание, как само искусство, уже воплотив жизнь, должно обратно на нее действовать. В этом действии не должно быть ничего утраченного *или формирующего*: поэзия лишь просветляет действительность и согревает ее, но не переиначивает, не искажает <...>. Она не мешает жизни <...>. Пушкин научает нас чище и благороднее чувствовать, отгоняет в сторону всякий нагар душевный, но он не налагает на нас никакой удушливой формы...»⁶. И это — в отличие от Гоголя, которого, по верному замечанию А. Синявского, «Розанов трактует <...> как пустую скорлупу формы», «как бессмысленного и безжизненного чиновника художественной формы,

⁵ Розанов В. Несколько слов о Гоголе // Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., 1894. С. 177. Курсив мой. — О. К. Впервые: Московские ведомости. 1891. 15 февр. Позднейшее название статьи — «Пушкин и Гоголь: (По поводу статьи Говорухи-Отрока (под псевдонимом Ю. Николаева) “Нечто о Гоголе и Достоевском”», воспроизводимое в современных изданиях текстов Розанова, появляется в третьем отдельном издании «Легенды о Великом инквизиторе» (СПб., 1906).

⁶ Там же. С. 177–179. Курсив мой. — О. К.

не содержащей за собой ровно ничего»⁷. Художественная ткань произведений Гоголя, по мысли Розанова, «произошла каким-то особым способом, ничего общего не имеющим с естественным рождением: они (герои Гоголя. — О. К.) сделаны из какой-то восковой массы слов, и тайну этого художественного делания знал один Гоголь», «и где бы мы ни открыли книгу, <...> мы увидим всюду эту же мертвую ткань языка, в которую обернуты все выведенные фигуры, как в свой общий саван»⁸.

Эта «сущность художественной рисовки у Гоголя», каковой при-суще отчетливое и преднамеренное «сужение действительности, ее упрощение, обеднение», в конечном счете — ее чудовищная подмена будет, как известно, подчеркнута и в следующей розановской статье о Гоголе («Как произошел тип Акакия Акакиевича», 1894: «Совокупность <...> подобранных черт, как хорошо собранный вогнутым зеркалом пук однородно направленных лучей, и бьет ярко, незабываемо в память читателя; но, конечно, — это не свет естественный, рассеянный, какой мы знаем в природе, а искусственно полученный в лаборатории»⁹), и в «Легенде о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» (того же 1894 г.): «Мертвым взглядом посмотрел Гоголь на жизнь и мертвые души только увидал он в ней. Совсем не отразил действительность он в своих произведениях, но только с изумительным мастерством нарисовал ряд карикатур на нее: от этого-то и запоминаются они так, как не могут запомниться никакие живые образы»¹⁰.

Достигая своеобразного апогея в «юбилейной» статье Розанова о Гоголе — «Гений формы (К 100-летию со дня рождения Гоголя)» (1909), эта тема страшной — мертвящей — силы гоголевской именно формы неожиданно, казалось бы, в этой же статье разворачивается несколько иначе. За противопоставлением того влияния, что оказы-

⁷ Снявский А. «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. С. 290.

⁸ Розанов В. Несколько слов о Гоголе. С. 183–184, 182.

⁹ Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 146.

¹⁰ Там же. С. 20.

вает на жизнь страшный гений Гоголя («Громада Гоголя валилась на Русь и задавила Русь»¹¹), «выпрямляющему» воздействию на жизнь великих — и по форме, и по содержанию, так сказать, — творений искусства (Афродита Милосская), за этой подчеркнутой разностью ощутимо проступает некое типологическое единство греческой статуи, своим совершенством как бы «отменяющей» «всех живых женщин, какие ни есть, со своей жизнью, со своею действительностью», и — творений Гоголя, в «красоте, оконченности формы, совершенстве создания» которых «вся Русь присела, съежилась, озябла»¹². «Не надо комментировать, что Плюшкин действует совершенно иначе», нежели «выпрямляющий» «греческий мрамор», — оговаривается Розанов, однако чуть ниже замечает: «Афродита Милосская затмила живых женщин, Плюшкин задавил своего современника Чаадаева»¹³.

Отчетливо звучащая здесь антитеза «первичной» и «вторичной» реальностей (в любом — не только гоголевском варианте последней) заставляет вспомнить две других, более ранних статьи Розанова. «Иисус действительно прекраснее всего в мире и даже самого мира, — читаем в статье «О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира», включенной Розановым в состав книги «Темный лик», а впервые, как известно, прочитанной им в виде доклада в Религиозно-философском обществе в ноябре 1907 года. — <...> С рождением Христа, с воссиянием Евангелия все плоды земные вдруг стали горьки. Во Христе прогорк мир, и именно от Его сладости. <...> Великая красота делает нас безвкусными к обыкновенному. Все “обыкновенно” сравнительно с Иисусом. <...> И когда необыкновенная Его красота, прямо небесная, просияла, озарила мир — сознательнейшее мировое существо, человек, потерял вкус к окружающему его миру. Просто мир стал для него горек, плоск, скучен. <...> Таким образом

¹¹ Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 351.

¹² Там же. С. 349, 350.

¹³ Там же. С. 350, 351.

мир стал *тонуть* около Иисуса. <...> ...тонули человеческие относительные идеалы пред мировым, небесным идеалом»¹⁴. Этот пассаж невольно приходит здесь на память, перекидывая мостик к еще более раннему публицистическому тексту Розанова.

Мы имеем в виду статью «Новые вкусы в философии» (1905), опубликованную на страницах газеты «Новое время» и посвященную только что вышедшей книге Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности». Отмечая в качестве главного ее достоинства именно то, что не устраивало (или не интересовало) практически всех современных ему рецензентов сочинения Шестова — отсутствие цельной «постройки», «формы», «рассыпанность» и «фрагментарность» «Апофеоза», — Розанов словно мимоходом роняет: «И раньше для меня действительность была милее книг; иная уличная сценка казалась красивее стихотворения, написанного о такой же сцене на улице. Ей-ей, философы и философия только ходят бледным призраком около реальной жизни; они не только сами сухощавы: около них похудела и действительность». Книга же Шестова, отличаясь, по мнению Розанова, «свободною отдачею ума <...> вкуса, сердца, веры власти живых фактов жизни и литературы», существует как бы вообще вне законов литературной формы, повинуюсь лишь «живому дыханию» самой действительности, и потому оказывается — для Розанова — практически *непосредственно* соотнесенной с самим «жизненным потоком», с жизнью «как она есть», как бы *совершенно помимо* традиционно-опосредующих словесных форм запечатления действительности — по причине отсутствия здесь этих самых «традиционных словесных форм». «Мир Божий» — «как он есть» — и выступает, по мысли автора статьи, объектом изображения в данной книге Шестова, что связано именно со спецификой ее «постройки», вернее — с отсутствием таковой¹⁵.

¹⁴ Розанов В. В. Собрание сочинений. В темных религиозных лучах. М., 1994. С. 425.

¹⁵ Новое время. 1905. № 10 612. С. 4.

Трудно не уловить в словах розановской статьи переключки с начальным пассажем «Уединенного», где автор пытается объяснить и обосновать избранную им здесь композиционно-речевую «форму Адама»¹⁶, предполагающую отказ от цельной (оцельняющей — и потому подменяющей и обедняющей действительность) формы как таковой.

«Форма вообще» как «антипод» (и в конечном счете — страх, ужас, гибель) всего живого, стремящегося к запечатлению (воплощению) и *одновременно* к преодолению (переступанию) каких-либо четко определенных границ своего существования, — тот импульс, из которого и рождается афористическая трилогия.

Страх этот, личный и «нутряной», и звучит в известном фрагменте о Гоголе, появляющемся в коробе первом «Опавших листьев»: «И *весь* Гоголь, *весь* — кроме “Тараса” и вообще малороссийских вещей, — есть *пошлость* в смысле постижения, в смысле содержания. И — *гений* по форме, по тому “как” сказано и рассказано. <...> ...я точно застыл в страхе, потому что почувствовал, точно передо мной вырастает из земли главная тайна Гоголя. Он был *весь* именно формальный, чопорный, торжественный, как “архиерей” мертвечины, служивший точно “службу” с дикириями и трикириями: и так и этак кланявшийся и произносивший такие и этакие “словечки” своего великого, но *по содержанию* *пустого и бессмысленного*, мастерства. <...> — Фу, дьявол! Фу, какой ты дьявол!! Проклятая колдунья с черным пятном в душе, вся мертвая и вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в которой вообще нет *ничего!* Ничего!!! Нигилизм! — Сгинь, нечистый!»¹⁷

Сила преломившегося в этом фрагменте непосредственного чувства поражает. Поражает необыкновенно напряженное сочетание острейшего желания оттолкнуть, отстранить от себя то, чем является (для Розанова) Гоголь, и — непреодолимой завороченности этим

¹⁶ Письма В. В. Розанова Э. Ф. Голлербаху // Звезда. 1993. № 8. С. 113.

¹⁷ *Розанов В. Опавшие листья.* СПб., 1913. С. 134–138.

явлением. Взгляда не отвести — так жутко и сущностно страшно, словно в кошмарном сне: реальная кажимость, ожившее «ничто» — совершенная «форма» без «содержания»; точнее — форма, ставшая содержанием, форма, которая поглотила, проела и выела «нутро».

«В грусти человек — естественный христианин. В счастье человек — естественный язычник»¹⁸ — в этом фрагменте необычайно полно выразился присущий Розанову-писателю удивительный склад «мыслечувствования»: вкус к жизни, дошедший до совершенства, до способности везде и во всем, что существует, почуять, ощутить живое «нутро» («нутро мира»), под любой «формой» уловить его живую пульсацию и вытащить его на свет Божий. Как писал в свое время Шестов, «для обыкновенной житейской практики законченность (иначе — форма. — О. К.) по-прежнему остается неизменным догматом. Дом без крыши, точно, никуда не годится...»¹⁹ Сходные рассуждения находим и у Розанова — в рукописи «Мимолетного»: «Между тем на ревизиях и вообще пока я служил, меня более всего мучила “форма”. “В отечестве и — форма!” “Какое же Россия мне отечество, когда со мной говорят *по форме*”. И я негодовал и плакал (в душе). И только в 58 лет понял. — Без формы *нельзя*. <...> Без формы мир не стоит»²⁰. Но это — не страшно, а просто чуждо, как нечто сугубо «внеположенное» тому, что видит и чувствует в мире Розанов. Данный закон «мира человеческого» не перестает быть проблемой для «по определению» существующего «вне формы» Розанова, однако — с этим вполне возможно справиться — нужно «просто раздеться»:

«...да еще стоит ли писать “Критику чистого разума”?

Это разделение на главы... “Отдел” и “подотделы”. “О феноменальности всякого бытия” и о “действительности феноменов” (или наоборот). Нет, немцы просто любят потеть. Надеть ватный халат

¹⁸ Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй и последний. Пг., 1915. С. 39.

¹⁹ Шестов Л. Собр. соч.: В 6 т. СПб., 1911. Т. 4. С. 13.

²⁰ Розанов В. В. Собр. соч. Когда начальство ушло... М., 1997. С. 195–196.

и в нем потеть, как русские “на полке” (в бане). Но я предпочитаю русский способ: просто раздеться и лечь на полок. Это по крайней мере красиво и по-гречески, а от “Критики чистого разума” пахнет сельдями немецкого моря.

.....

Притом ведь Кант все равно потом умер.

(иду с купанья)»²¹.

«Просто раздеться», просто смотреть и слушать «внутри» и «внутри», не замечая «отделы и подотделы» — ватные халаты «формы», в которые кутается социум, «мир человеческий». Существует («форма») — ну и Бог с ней, но я — я «даже не знаю, через “Ъ” или “е” пишется “нравственность”. И кто у нее папаша был — не знаю, и кто мамаша, и были ли деточки, и где адрес ее — ничегошеньки не знаю»²² — это спокойно-отстраненное, отчужденно-объективное отношение к самому феномену «формы» («мораль», как известно, одно из конкретных проявлений таковой) — основная черта розановского мироощущения «вне формы».

Но совсем иное дело для Розанова — автора афористической трилогии — Гоголь. Совершенная форма, под которой вообще нет никакого содержания, — форма всесильная и всепоглощающая, «отменившая» содержание, реально данное «абсолютное ничто», иными словами — форма как атрибут универсума, а не социума, «мира Божьего», а не человеческого.

«Могила... знаете ли вы, что смысл ее победит целую цивилизацию...

Т. е. вот равнина, ... поле... ничего нет, никого нет... И этот горбик земли, под которым зарыт человек. И эти два слова: “зарыт человек”, “человек умер”, своим потрясающим смыслом, своим великим смыслом, стонающим... преодолевают всю планету, и важнее “Иловайского с Атиллами”.

²¹ Там же. С. 432–433.

²² Розанов В. Уединенное. С. 155.

Те все топтались... Но “человек умер”, и мы даже не знаем, *кто*: это до того ужасно, слезно, отчаянно... что вся цивилизация в уме точно переворачивается, и мы не хотим “Атиллы и Иловайского”, а только сесть на горбике (†) и выть на нем униженно, собакою...»²³

Вот она, природа розановского страха перед Гоголем: страх перед тем, *чего не может быть и что все-таки — есть* (абсолютная пустота; ср. в цитированном выше фрагменте «Опавших листьев»: «... вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в которой вообще нет ничего»), страх «нутра», *экзистенциально и реально побежденного* совершенной = окончательной «формой» (ср.: «ничего нет, никого нет...»). Эта известная доминанта розановского мироощущения — острейший ужас живого («нутра») перед *реальной возможностью полного исчезновения* (перед «абсолютным ничем» = «окончательным оформлением») — и сублимируется в фигуре Гоголя, преломляясь в защитном жесте создания «Уединенного» и «Опавших листьев» как *собрания афоризмов* — специфической формы самореализации пишущего субъекта, получающего возможность материализоваться в слове, избежав неизбежного — окончательного «оформления», то есть утраты статуса живого (точнее — живущего) *человека*.

Афоризм как текст, который рождается в качестве некоей продуктивной целостности лишь при «внетекстовой» («затекстовой») встрече автора и читателя, восполняющего своим личным «незавершенным» опытом напряженно зияющие «смысловые пустоты» недооформленного (неоконченного, поскольку безусловно, до конца не проясненного) авторского высказывания, выступает своего рода «специфически-розановской» формой самовыражения — формой порождения «бытия против смерти».

²³ Розанов В. Уединенное. С. 278.

Ольга Муравьева

(Санкт-Петербург)

ДВА ЮБИЛЕЯ (Пушкин, Гоголь и русское общество)

Юбилей большого писателя — это всегда экзамен для общества и для государства. Самый характер и стиль торжества выразительно свидетельствует об образе писателя в глазах потомства. 63 года, прошедшие после смерти Пушкина, и 47 лет после смерти Гоголя — достаточный срок для того, чтобы страна осмыслила и осознала масштаб и значение великого писателя. Столетние юбилеи Пушкина и Гоголя демонстрируют меру понимания и непонимания, признания и непризнания их властью и обществом, наконец, меру той «любви народной», о которой думали оба писателя.

К десятым годам XX века в России, кажется, в равной мере признаны и отмечены заслуги обоих писателей. В Москве стоят памятники и Пушкину, и Гоголю; их именами названы улицы в обеих столицах; изданы полные собрания их сочинений; их произведения включены в школьные программы и хрестоматии.

Столетний юбилей Пушкина в 1899 году и столетний юбилей Гоголя в 1909 году отпраздновали в России со всеми приличествующими великим писателям почестями: создали комиссии по организации празднества, отслужили молебны, поставили спектакли, выпустили памятные медали, в учебных заведениях провели научные конференции и торжественные собрания, издали многочисленные сборники научных статей, речей и выступлений общественных деятелей, педагогов и учащихся, ведущие газеты и журналы поместили на

своих страницах юбилейные материалы. С папиросами «В память Пушкина», шоколадом «Пушкин», чернильницами и водочными бутылками в форме головы Пушкина могли успешно конкурировать карамель «Гоголь» и пряники «Ревизор», а также булавки с фарфоровой головкой, на которых умельцы исхитрились уместить портрет Гоголя¹.

Поскольку пушкинский юбилей, естественно, предшествовал гоголевскому, последний проводился приблизительно по той же схеме. Пушкинский юбилей, заявленный как государственный и в то же время общенародный праздник, был, кажется, недостижимым образцом для подражания², однако гоголевский юбилей, отмечавшийся через десять лет, не менее поражает своим размахом. В 1899 году газеты писали, что «трудно указать на обширном пространстве от Тихого океана до Балтийского моря и от Ледовитого до границ Афганистана такой географический пункт, где бы можно было заподозрить наличность общественной жизни и где не откликнулись бы на пушкинский юбилей»³. В 1909 году наблюдатели вторят: «Смело можно сказать, что не было в этот день во всей Руси ни одного уголка, где бы не вспоминали поэта, где бы не наслаждались чтением его бессмертных произведений»⁴.

Действительно, и в том и в другом случае праздники проходили буквально по всей стране, охватывая ее, так сказать, и вширь, и вглубь. Российская провинция в больших и малых городах и даже

¹ См.: Михайлова Н. И. «Шоколад русских поэтов — Пушкин» // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 282–287; Щеглов И. Итоги гоголевского юбилея // Щеглов И. Подвижник слова: Новые материалы о Н. В. Гоголе. СПб., 1909. С. 138–139.

² См.: Левитт М.-Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб., 1994.

³ Пешехонов А. Неудавшийся праздник // Сборник журнала «Русское богатство». СПб., 1899. С. 385 2-й паг. Цит. по: Левитт М.-Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 г. С. 176.

⁴ Столетие со дня рождения Н. В. Гоголя // Празднование столетнего юбилея Н. В. Гоголя в Варшавском учебном округе. СПб., 1909. С. 2.

в селах отмечала дни рождения великих писателей с не меньшим, а то и с большим рвением, чем Москва и Петербург. Юбилейные конференции проходят не только в университетах, но и в гимназиях, реальных училищах, семинариях и кадетских корпусах. Духовные лица, администраторы и преподаватели словесности выступают перед учащимися с речами и докладами. Ученики принимают в этих праздниках самое активное участие: пишут рефераты, сочиняют и красочно оформляют приветственные адреса и стихи в честь юбиляра, декламируют стихи или прозаические отрывки, разыгрывают сценки из произведений чествуемого писателя.

Разумеется, необходимо учитывать, что этот энтузиазм был предписан свыше строгими циркулярами Министерства народного просвещения. Однако дошедшие до нас отголоски этих событий свидетельствуют о том, что во многих случаях рекомендации начальства нашли самый искренний отклик. Так, на юбилее Гоголя в мужской гимназии города Луцка после выступлений инспектора гимназии и преподавателя словесности «депутации» от каждого класса, начиная с подготовительного и кончая выпускным, поочередно подходили к бюсту писателя с венками, букетами и тщательно нарисованными плакатами с приветствиями. Причем эти адреса Гоголю трогательно подписывал своей фамилией каждый ученик⁵. Сохранившиеся тексты позволяют представить себе общий тон этого действия и определить степень участия взрослых. Например, первоклассники, похоже, сочинили свой адрес самостоятельно. «Великий, незабвенный и дорогой писатель, Николай Васильевич Гоголь! В столетнюю годовщину твоего рождения весь народ русский старается почтить твою память. И мы, ученики 1-го класса Луцкой мужской гимназии, приветствуем и благодарим тебя за те веселые рассказы, которые нам довелось прочитать»⁶. А вот «привет» Гоголю от подготовительного класса,

⁵ См.: Памяти Н. В. Гоголя: 20 марта 1809 — 20 марта 1909 г.: Празднование столетия дня его рождения Луцкою мужскою гимназией. Луцк, 1909.

⁶ Памяти Н. В. Гоголя... С. 45.

начинающийся словами: «О Гоголь, могучий светильник Великой христианской земли»⁷, наверняка, помогли написать родители. Среди неуклюжих стихотворных приветствий встречаются корявые, но забавные своей непосредственностью строки. Например, ученик третьего класса восклицает: «О, Гоголь! Сегодня, в сей день годовщины, / Прими от меня мой сердечный привет! / Другой не дождусь я такой уж години, / Чтоб праздновать вновь с дня рожденья сто лет!»⁸ Все это происходило в актовом зале в присутствии почетных гостей, родителей и, что немаловажно, девочек из женской гимназии. На другой день силами учеников состоялся концерт, посвященный Гоголю, после чего были танцы под военный оркестр, безвозмездно присланный на торжество начальником Луцкого гарнизона генерал-майором Э. С. Свидзинским. К тому же в эти дни ученикам предлагалось праздничное угощение за счет гимназии. В общем, если этот юбилей Гоголя и нес отпечаток официального и санкционированного свыше мероприятия, он все же наверняка стал для гимназистов, да и для всего небольшого города, настоящим праздником. И подобные праздники прошли, повторим, по всей России.

Перед юбилеем Гоголя, так же как и перед юбилеем Пушкина, многочисленные крупные и мелкие издательства получили от правительства значительные денежные суммы на «безвозмездное» издание сочинений писателей. Поэтому на юбилейных торжествах книги Пушкина и Гоголя широко раздавались бесплатно; подарочные издания получали лучшие ученики, дешевые книжки распространялись через земства или передавались, например, в чайные комитетов трезвости. На государственные средства и частные пожертвования открывались народные школы, библиотеки и читальни имени Пушкина или Гоголя, в память о них учреждались стипендии для детей из бедных семей. Делом просвещения народа, позже провозглашенным заслугой исключительно советской вла-

⁷ Там же. С. 46.

⁸ Там же. С. 37.

сти, весьма успешно занимались дореволюционная интеллигенция и само царское правительство.

Важно, какие именно представления о чествуемых классиках широко пропагандировались в народе. Сопоставление образов Пушкина и Гоголя, складывающихся из материалов юбилейных словесий, приводит к обескураживающему выводу: два столь ярких и столь непохожих друг на друга писателя выглядят как близнецы-братья. Оба искренне исповедовали православную веру, чтители государя императора, любили простой народ и верили в великое будущее России. Конечно, в лучших статьях и докладах ученых-филологов того времени даются глубокие и нетривиальные характеристики личности и творчества того и другого писателя. Но их размышления остаются принадлежностью очень узкого круга людей, ибо власти они были неинтересны, а народу непонятны. В итоге блестящая и свободная по российским меркам интеллигенция начала XX века практически не оказала влияния на запущенные в широкий оборот штампы.

Однако формальное сходство скрывает очень существенные отличия. В общем смысле они сводятся к следующему: юбилей Гоголя оказался лишен общественного нерва, лишен того идеологического и политического накала, который характерен для юбилея пушкинского. По свидетельству корреспондента «Исторического вестника», «Москва торжественно, но без особого энтузиазма и особенного увлечения отпраздновала столетие со дня рождения Гоголя»⁹. В частности, открытие памятника Гоголю, явившееся официальным государственным мероприятием, не вызвало того искреннего общественного подъема, который сопутствовал в свое время открытию памятника Пушкину. Список венков, возложенных депутациями 26 апреля к памятнику Гоголю, занимает три страницы мелким шрифтом, что само по себе замечательно, но состав их достоин пера самого классика. Например, были венки от государя императора и

⁹ Исторический вестник. 1909. № 5. С. 572.

от русского гимнастического общества «Сокол», от Московского союза русского народа и от студенческой школы садоводства. Хорош и такой венок: «К добру своею мощною душой сквозь смех и слезы всех он нас призывал — московское столичное попечительство о народной трезвости». Венков от женских гимназий было почему-то гораздо больше, чем от мужских¹⁰. Все действие было выдержано в благостном тоне, который задавала кантата, исполненная во время возложения венков:

В стольном городе, в Москве родной
Собрался народ со Руси святой,
Он принес привет сыну славному,
Что дарил людей тихой радостью,
Поучал людей, как на свете жить,
Заставлял сквозь смех тихи слезы лить.¹¹

Подобную благодать и сладость десятью годами раньше старались излить на общество и организаторы пушкинского праздника, но успех имели куда меньший. Нужно учесть, что пушкинские торжества к этому времени уже имели свою непростую историю. Столетний юбилей поэта явился не начальным, а завершающим этапом в канонизации Пушкина. До него был знаменитый праздник 1880 года по случаю открытия памятника Пушкину в Москве, когда русская интеллигенция, объединившаяся вокруг имени поэта, в первый и едва ли не в последний раз попыталась заявить о себе как о самостоятельной и независимой общественной силе¹². Было пятидесятилетие со дня смерти поэта, когда с неприличным для скорбной даты ожесточением публично сцепились Церковь, государство и либералы, стремясь заявить о своем, единственно верном, понимании лич-

¹⁰ См.: Гоголевские дни в Москве. М., 1909. С. 334–336.

¹¹ Там же. С. 53–54.

¹² См.: *Левитт М.-Ч.* Литература и политика... С. 70–103.

ности и творчества Пушкина¹³. К столетию поэта государство решительно взяло верх, сделав с Пушкиным то, что не удалось сделать при его жизни, то есть превратило его в официального классика, образцового поэта империи. Однако вокруг этого монумента продолжали кипеть загнанные на задворки праздника общественные страсти. Несколько известных русских писателей отказались принять участие в столетнем юбилее Пушкина, так как видели в его организации дурной вкус и фальшь. Журнал «Мир искусства» опубликовал серию статей, в которых демонстративно отвергался навязываемый обществу упрощенный и благопристойный образ Пушкина. Сын декабриста В. Е. Якушкин выступил в Московском обществе любителей российской словесности с докладом, где вразрез с официальной пропагандой настаивал на верности поэта идеям декабристов, за что был подвергнут ожесточенной критике в консервативных изданиях и даже выслан из города¹⁴. С протестом против канонизации Пушкина выступили некоторые священники, не считавшие поэта образцом христианских добродетелей.

Юбилей Гоголя, фигуры никак не менее сложной и противоречивой, не сопровождался подобными конфликтами и публичными дискуссиями. Интеллигенция брезгливо морщилась от бесконечных кантат, апофеозов и увенчаний бюста писателя, но в целом столичное общество хранило равнодушие. Лучшее доказательство тому — театр, являющийся чутким градусником социальной температуры. В преддверии юбилея Гоголя вышли две новые постановки «Ревизора» — в Александринском театре Петербурга и в московском Художественном театре. Критики и позднее историки театра называли эти спектакли «музейными интерпретациями», в которых совершенно пропадала острота и непреходящая злободневность гоголевской

¹³ См.: *Муравьева О. С.* «Текущие вопросы» // *Российская провинция.* 1994. № 6. С. 117–121.

¹⁴ См.: *Левитт М.-Ч.* Литература и политика... С. 176–178.

комедии¹⁵. Бледные юбилейные постановки гоголевских произведений красноречиво свидетельствовали об отсутствии общественного отклика на вызовы великого драматурга. Едва ли не самый живой отклик неожиданно получило в обществе то, что к столетней годовщине уточнили дату рождения Гоголя (не 19, как считали раньше, а 20 марта). Дело в том, что по 20-м числам испокон века выплачивалась зарплата государственным служащим. «Не додумались ли каверзу устроить своему бытописателю господа российские чиновники? — весело вопрошал 7 марта журналист «Нового времени», скрывшийся под псевдонимом «Сосед рудого Панька». — Число же 20-е для них, понятно всякому, самое разлюбезное!» Показательно и молчание российских стихотворцев. В. В. Каллаш, собравший десятки стихотворений, посвященных Пушкину, с недоумением констатировал, что сумел найти в периодической печати всего несколько стихотворений, посвященных Гоголю¹⁶. Качество этой стихотворной продукции в данном случае не имеет значения. Подавляющее большинство поэтических обращений к Пушкину было ниже всякой критики, но авторы писали их, безусловно, по доброй воле, выражая, как умели, общее увлечение Пушкиным. Подобного увлечения Гоголем в русском обществе, видимо, не было.

Объяснение такого положения вещей, кажется, лежит на поверхности: к концу XIX века именно Пушкин становится в мифологизированном историческом персонаже, осознается как центральная фигура русской культуры, что обуславливает притязания различных общественных и политических сил на превращение его в собственное знамя. В научной литературе достаточно изучены причины, по которым эта особая и единственная в своем роде роль в общественной жизни России досталась Пушкину, и причины эти, безусловно, убедительны. Тем не менее кажущийся решенным вопрос приобретает новую остроту, если задать встречный вопрос: а

¹⁵ См.: Данилов С. С. «Ревизор» на сцене. Л., 1934. С. 47–48.

¹⁶ См.: Каллаш В. В. От составителя // Русские поэты о Пушкине. М., 1899. С. 3.

почему не Гоголю? Учитывая идеологические и политические предпочтения, особенности социальной психологии русского общества конца XIX – начала XX века, этот вопрос выглядит вполне обоснованным. «Гоголевское направление» в русской литературе во второй половине XIX века, безусловно, одерживает верх над «пушкинским направлением». Пушкин, в сущности, не имеет в литературе прямых наследников, в то время как едва ли ни все русские писатели считают себя вышедшими из «гоголевской шинели». Повышенный градус политической и общественной активности, связанный с отменой крепостного права и либеральными реформами, рождает потребность в социально направленной литературе, смятение умов и жажда перемен заставляют искать в писателях духовных вождей и учителей. В этой ситуации место «главного русского писателя» неминуемо, кажется, должно было достаться Гоголю, ощущавшему себя мессией и стремившемуся наставить Россию на путь истинный. Но странным образом не Гоголь, а Пушкин, более чем далекий от мессианства, всегда твердивший, что «цель поэзии — поэзия», резко противившийся роли «учителя» и скептически относившийся к претензиям литературы на власть над умами, получает нимб духовного вождя и пророка и титул самого гениального и самого любимого национального классика. А. М. Песков в книге «“Русская идея” и “русская душа”» справедливо пишет, что «признание Пушкина в качестве всемирно-национального поэта — важный факт самоидентификации образованного русского общества: отъединенное от своей страны своей образованностью, а от Европы — принадлежностью к русской культуре, оно находит наконец действенное средство, чтобы считаться, с одной стороны, полноценной частью нации, а с другой — полноценной частью европейской культуры, и средство это — мифологизация Пушкина»¹⁷. Однако процесс мифологизации исторического лица никогда не является результатом одной лишь рациональной интеллектуальной деятельности; успех этого процес-

¹⁷ Песков А. М. «Русская идея» и «русская душа». М., 2007. С. 80.

са во многом определяется иррациональными законами общественного сознания.

Как известно, процесс мифологизации и сакрализации Пушкина во многом был инициирован самим Гоголем еще при жизни поэта¹⁸. Лично знакомый с Пушкиным, связанный с ним не очень близкими, но очень непростыми отношениями, молодой писатель уже в статье «Борис Годунов. Поэма Пушкина» и затем в статье «Несколько слов о Пушкине» намечает портрет властителя дум своего народа, культурного героя, явленного в единстве творчества и личной судьбы. Но именно этого-то единства творческой и личной судьбы — одного из решающих условий для превращения исторического лица в мифологизированный персонаж — и не было у Гоголя. Скрытный, странный, больной человек, постоянно отрекшийся от своих великих произведений, выступающий с не очень понятными и скучноватыми поучениями, с трудом идентифицировался публикой как автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Ревизора» и «Мертвых душ». Разумеется, идеи Гоголя давали русскому обществу обильную пищу для размышлений, но, как известно, общество живет не столько идеями, сколько эмоциями. Гоголь прекрасно это понимал, свидетельство тому, в частности, горькое отступление о «счастливым» и «несчастливым» писателях в «Мертвых душах». В этих образах, конечно, угадываются Пушкин и сам автор, но дело не только в том, что один был сосредоточен на светлых, а другой на темных сторонах жизни. У Пушкина было все, чтобы вызвать повышенно эмоциональное отношение к себе. Во-первых, он был лирическим поэтом, великим поэтом, выразившим в совершенной художественной форме все оттенки глубоко личных, сокровенных чувств. Стихи давали читателям возможность хоть на мгновения отождествлять себя с их великим автором, и, таким образом, между ними устанавливалась интимная и

¹⁸ См.: Белоногова В. Ю. Выбранные места из мифов о Пушкине. Нижний Новгород, 2003. С. 16–22.

доверительная связь. Во-вторых, он был настоящим романтическим героем, в жизни которого присутствовали все необходимые для этого атрибуты: и ранняя слава, и гонение властей, и многочисленные романы с прекрасными женщинами, и слава дуэлянта, и репутация игрока. Безвременная и насильственная смерть поэта стала трагическим аккордом, довершившим этот романтический ореол. При желании было совсем нетрудно подогреть и теоретически оформить живую и непосредственную любовь к поэту. Другое дело, что эту любовь идеологи разных направлений стремились ввести в нужное им русло, и как раз на этой почве постоянно кипели страсти. Гоголь в этом смысле был фигурой менее выигрышной, и биться за него было меньше смысла. Имело значение и то, что Гоголя крайне трудно было ввести в рамки какой-либо определенной идеологической доктрины; Пушкина — сдержанного, лаконичного и ненавязчивого — гораздо проще перетолковывать на разные лады, нежели страстного, открыто проповедующего свои взгляды Гоголя. Интересно, что перетолковывать Пушкина в нужном ключе начал уже сам Гоголь.

Настойчиво заявляя о себе как об ученике и последователе великого поэта, Гоголь сознательно создавал в своих публицистических произведениях образ Пушкина-Учителя¹⁹. Потомки радостно подхватили эту мистификацию и даже развили ее, беззастенчиво утверждая, что Пушкин понимал роль литературы точно так же, как Гоголь. В юбилейной публицистике и Пушкин, и Гоголь с одинаковым пафосом именуются «великими учителями» своего народа, которые указывали путь, призывали к добру и т. д. Между тем, очевидно, что Пушкин, в отличие от Гоголя, учить, призывать и вести за собой никого никогда не собирался. Прекрасно представляя себе, сколь огромна власть большого писателя над обществом, сам он не хотел ею пользоваться и предостерегал общество от подобных претензий своих собратьев по

¹⁹ Там же. С. 93.

перу: «Уважайте класс писателей, — писал он, — но не допускайте же его овладеть вами совершенно»²⁰.

Не дав себе труда разобраться в принципиальных противоречиях двух великих писателей, русское общество не использовало возможности рассмотреть альтернативные варианты роли литературы в общественной жизни. Устами официальных публицистов и самодеятельных поэтов Россия восторженно благодарила Пушкина за то, чего он никогда не делал, и Гоголя за то, чего он сделать не смог.

В юбилейных речах и выступлениях постоянно повторяется, что хлестаковы, чичиковы и маниловы живут и здравствуют по сей день, что вороватые городничие все так же боятся ревизоров, что ловкие жулики все так же сколачивают капиталы, а чиновники все так же берут взятки. Вот характерный образец подобных рассуждений, облеченный в стихотворную форму:

Усладой для души и взора
Картины Гоголя всегда,
Бессмертных типов «Ревизора»
Мы не забудем никогда —
И вечно будем мы со сцены
Внимать бичующим речам...
О Гоголь — друг наш неизменный
Твой смех сквозь слезы ясен нам!
Бессмертны все твои герои:
Вот «Городничий», что собою
Для взяток жертвовать готов,
Вот враль бездушный — «Хлестаков»,
А вот и сплетники — «Бобчинский»
С «Добчинским». Оба день за днем
Свой труд свершают исполинский:

²⁰ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 264.

Бесцельно мелют языком...
Вот «Чичиков», что разъезжает
И «души мертвые» скупает.
А вот «Шинель»... Ее герой
Стоит пред нами как живой.²¹

Разумеется, речь идет о том, насколько глубоко и верно раскрыл писатель русские характеры и законы российской действительности. Однако благостный и примирительный тон, которым сообщается, что они ни на йоту не изменились, вызывает недоумение, ведь бессмертие гоголевских героев и сюжетов свидетельствует о трагическом для писателя бессилии его искусства. Но размышлениям на эту тему не нашлось места в бесконечных юбилейных славословиях.

Мы начали с того, что юбилей великого писателя — всегда экзамен для общества и государства. В столетние юбилеи Пушкина и Гоголя российское государство сдало этот экзамен на пять с плюсом. С одной стороны, оно сумело навязать народу выгодные для государственной идеологии образы классиков, с другой — использовало юбилеи для реального просвещения народа и популяризации великих литературных произведений. Относительно общества столь однозначный вывод сделать трудно, ибо оно не представляло собой сколько-нибудь сплоченной силы; можно говорить лишь о наиболее характерных его чертах и особенностях. Не станем винить его в пристрастности оценок и склонности к мифотворчеству — это вещи естественные, но нельзя не заметить, что постоянная политическая суэта вокруг Пушкина и вялое безразличие к Гоголю — не самые обнадеживающие приметы общественной жизни.

И последнее: в юбилеях Пушкина и Гоголя 1899 и 1909 годов ярко проявился драматизм положения русской интеллигенции, зажатой в тисках государственной идеологической политики с одной стороны,

²¹ Штейн О. С. Памяти Н. В. Гоголя // Н. В. Гоголь в Одессе: Юбилейный сборник 1852–1902. Одесса, 1902. С. 17–18.

и массового сознания — с другой. «Просвещенное меньшинство» еще с пушкинских времен вынужденно привыкло довольствоваться малым: относительной свободой в определенных границах. В вечно политизированной России независимые интеллектуалы с их бескорыстными поисками истины были не нужны никому, ни охранителям, ни разрушителям. В этих условиях им трудно было упрочить свои позиции и накопить опыт публичной деятельности. Как видим, даже в том вопросе, где их роль по праву должна была бы стать значительной — в итоговом осмыслении русским обществом творчества великих национальных писателей, — их голос остается еле слышным.

Уже очень скоро свои права на толкование Пушкина и Гоголя заявят новые, агрессивные и безжалостные идеологи, а интеллигенция будет лишь «аукаться» именами писателей «в надвигающемся мраке»²². В 1899 и даже в 1909 году в это трудно было поверить, хотя в пышных юбилейных торжествах уже наметились контуры возможной трагедии.

²² См.: Ходасевич В. Колеблемый треножник // Ходасевич В. Пушкин. Достоевский. Пг., 1921. С. 45.

Н. Ю. Грякалова

(Санкт-Петербург)

XX ВЕК ОТКРЫВАЕТ ГОГОЛЯ (Гоголевские дни 1909 года)

Эпоха модерна вовлекает в процесс «переоценки ценностей» значимые фигуры отечественной словесности и тем самым осуществляет акт деканонизации классики. Статус «вечных спутников» — так назовет Д. С. Мережковский книгу литературных очерков, вышедшую в 1897 году, — остается по-прежнему высок, более того, их круг расширяется, демонстрируя активность символистского дискурса в борьбе за предшественников и единомышленников. Гностическая озабоченность проблемой зла, полученная ранним модернизмом в наследство от Вл. Соловьева, формирует и соответствующие интерпретационные устремления: анализ метафизики зла, дисгармонии в мире и человеческой природе как «нарушенной меры», обусловленной изначальным отпадением мира от Божества. Поэтому и в первых опытах прочтения Гоголя, предпринятых В. В. Розановым и тем же Мережковским¹, писатель классической эпохи предстает как художник-тайновидец, изобразитель *метафизического зла*. Здесь и завязывается полемический узел по отношению к канону — трактовке Гоголя как «отца реализма» (В. Г. Белинский), талант которого направлен на критику социальных отношений. Но только завязывается, — затянется он тогда, когда

¹ Розанов В. Легенда о Великом Инквизиторе. Приложение: Два этюда о Гоголе. СПб., 1894; Мережковский Д. Гоголь и черт. М., 1906.

модернистская критика от идеологического дискурса эпохи своего Sturm und Drang перейдет к поэтологическому и сделает предметом анализа *языковую материю*, что позволит в кажущейся «естественности» («миметичности») гоголевского стиля обнаружить гротескное начало. Это даст импульс к новому восприятию творчества писателя — к раскрытию семантики пародийного начала на путях понимания приемов псевдотипизации².

Проблема репрезентации классического наследия в ситуации кризисного изживания канона со всей определенностью обнаружила себя в дни празднования 100-летнего юбилея Гоголя, инициатором проведения которого выступило Общество любителей российской словесности при Московском университете³. «Гоголевские дни» проходили в Москве с 26 по 28 апреля 1909 года и были отмечены множеством действий ритуально-символического характера: литургией в храме Христа Спасителя, возложением венков на могилу в Даниловом монастыре, открытием памятника писателю на Пречистенском бульваре, торжественным актом в Московском университете, приемом делегаций от российских городов и европейских стран, обедом в «Метрополе» по подписке и подобающими случаю речами... Не обошлось без скандалов, которые обозначили наиболее уязвимые точки в сложившейся ситуации кризиса репрезентации. Два таких эпизода из истории (де)канонизации писателя-классика и являются предметом нашего интереса.

Эпизод первый. Гоголь в бронзе: кризис репрезентации

Возведение монумента писателю — факт по тем временам достаточно редкий и символический. Открытие в 1880 году памятника

² См.: Лахманн Р. Демонтаж красноречия: Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001.

³ См.: Клейменова Р. Н. Общество любителей российской словесности: 1811–1930. М., 2002; Гоголь и Общество любителей российской словесности. М., 2005.

Пушкину на Тверском бульваре в Москве (скульптор А. М. Опекушин) превратилось, как известно, в гражданскую манифестацию, став одним из первых свидетельств утверждения литературоцентризма в России как культурной идеологии. В отличие от предшествующего события, к концу первого десятилетия нового века уже сакрализованного и превратившегося в миф, открытие памятника Гоголю приобрело иную тональность. С одной стороны, этим символическим жестом имя Гоголя включалось в пантеон российской словесности вторым после «солнца русской поэзии» — Пушкина. Соответственно само событие интерпретировалось, с одной стороны, как выражение всенародной любви к писателю (памятник сооружался на народные средства), с другой — как факт признания его творчества академическими кругами, в том числе европейскими. В то же время на церемонии демонстративно отсутствовали крупнейшие современные писатели — Л. Андреев, М. Горький, В. Короленко, отказавшиеся принять участие в юбилейных торжествах в знак несогласия с реакционной политикой российского самодержавия. И, таким образом, риторическое обеспечение юбилея оказалось делом университетской профессуры, создателей и хранителей «канона» — хрестоматийного образа писателя-реалиста, обличителя нравов николаевской России. «*Не было искренности, идущих от себя слов*», — замечал очевидец событий В. В. Розанов. — «Несносная сторона “гоголевских дней в Москве” заключалась в том, что все несколько ломались, все говорили “не очень себе нужно”», и сравнивал обветшалую юбилейную риторику с «запыленными листьями старого венника, которым вымели пол»⁴.

В первый же день юбилейных торжеств, 26 апреля, был обнародован результат многолетней работы скульптора Н. А. Андреева. Представший взорам монумент был далек от «классического» или «героического» образа писателя-пророка, то есть от поэтики алле-

⁴ Розанов В. В. Гоголевские дни в Москве // Розанов В. В. Собрание сочинений. Среди художников. М., 1994. С. 297, 296.

гории. Он был вообще *не монументален*. Изумлению и даже негодованию публики не было предела, настолько произведение скульптора не отвечало ее визуальным и символическим представлениям и, соответственно, ожиданиям. Это был портрет *человека* — больного, зябко кутающегося в шинель, меланхолично погруженного в созерцание видимого только ему мира.

Розанов, присутствовавший на церемонии в качестве обозревателя газеты «Новое время», один из тех, кому принадлежала заслуга открытия *другого* Гоголя, оставил хронику юбилейных событий — статейный триптих «Гоголевские дни в Москве», «Гоголь и его значение для театра», «Отчего не удался памятник Гоголю?». Написанные в специфически розановской манере фиксации ассоциативного потока мыслей, данные образцы эссеистического письма фактически стали эстетическими манифестами, переосмыслявшими постулаты идеологов критического реализма и их взгляд на Гоголя как «великого реалиста» и открывателя «гоголевского периода русской литературы». Дело даже не в том, что писатель-модернист естественным образом выступил с критикой позитивистско-либеральной парадигмы, утвердившей определенный «канон». Важно, что он предпринял попытку — и довольно раннюю — рассмотрения самого института критики как канонизирующей инстанции. Розанова интересует эффект социального внушения, «подмены», торжества ложной идеи — *кажимости*. По сути критик и писатель, отбрасывая мистические объяснения, рассуждал о власти медийных посредников в модернизирующемся обществе и механизме формирования рецепции писательского творчества и самого канона. «Наши иллюзии творят жизнь не менее, чем самые заправские факты. Пусть в *субъекте* своем Гоголь не был ни реалистом, ни натуралистом: творило “дело” не то, чем он был в “субъекте”, но творило дело то, чем он *казался* в “объекте”, — казался *зрителям*, современникам, читателям. Жизнь и историю сотворило, и — *огромную жизнь* сотворило, именно *принятие его за натуралиста и реалиста*, именно то, что и “Ревизора”, и “Мерт-

вые души” все сочли (пусть ложно) за *копию* с действительности, подписав под творениями — “с *подлинным* верно”»⁵.

Писатель, таким образом, превращался в «творца великой иллюзии»: плоды его фантазии и *избирательного видения* приняли за воссозданную «полноту живой жизни». Но Розанов не был бы самим собой и в то же время человеком эпохи модерна, если бы оставил без внимания перформативный компонент творчества — способность фантазии художника *влиять* на реальность: Гоголь «показал всю Россию бездоблестной — небытием. Показал с такой невероятной силой и яркостью, что зрители ослепли и на минуту перестали видеть действительность, перестали что-нибудь *знать*, перестали понимать, что ничего подобного “Мертвым душам”, конечно, нет в живой жизни и в *полноте* живой жизни...»⁶ И поэтому, замечал критик в другом месте, с провокативностью по отношению не столько к писателю, сколько к канону, именно с Гоголя «начинается в нашем обществе *потеря чувства действительности*, равно как от него же идет *начало и отращения к ней*»⁷.

Так почему же, по Розанову, памятник Гоголю все-таки не удался? Ведь, к чести его создателя, он лишен аллегоризма, свойственного пушкинскому монументу и его риторической «красивости», в нем доминирует человеческое, психологически-портретное начало. «Это — портрет *живого, натурального* человека, что очень много для памятника, который всегда являет схему или идею изображенного человека <...>. Рассматриваемый вблизи, он чрезвычайно нравится, *заинтересовывает*»⁸. Но — и здесь Розанов прав — ему противопоставлено пространство открытых площадей, на расстоянии портретное сходство не улавливается, как бы растворяясь в общем силуэте сидящей сгорбленной фигуры.

⁵ Розанов В. В. Гоголевские дни в Москве. С. 297.

⁶ Там же. С. 297.

⁷ Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 232–233.

⁸ Розанов В. В. Отчего не удался памятник Гоголю? // Розанов В. В. Собрание сочинений. Среди художников. С. 303.

Свою мысль Розанов продолжает развивать далее в самом радикальном направлении: «...“Тоголь, *изваянный в бронзе*”, — задача неразрешимая»⁹. Почему? Сразу встают несколько вопросов. Как репрезентировать, то есть *представить визуально* соединение лиризма, натурализма и гротеска, свойственное гоголевскому таланту? Образ какого периода творчества избрать для репрезентации — периода малороссийских повестей, петербургских фантазмагорий или религиозного мистицизма «Выбранных мест...»? Чему в Гоголе ставить памятник? Что увековечивать? Скульптор избрал кризисный, итоговый момент жизни — человека и творца. Но это был конец существования, совпадающий и с концом творчества — сожжением второго тома «Мертвых душ», произошедшим, как тогда считали, в состоянии психической болезни. Скульптор запечатлел не пророка, а смятенного душой «больного гения» в соответствии с духом эпохи, осознавшей креативность аффекта. Он столкнул, отмечает Розанов, создавая свою апологию экстатической личности, «медицинско-психиатрический» и «метафизико-психиатрический» факт, создав памятник «больному гению», имеющему право на болезнь и даже на ее «увековечение»¹⁰. Подобная позиция, естественно, приходила в глубинное противоречие с самой идеей монументальности. Но ведь и литературное дело Гоголя трактуется Розановым именно как разрушение «монументальности», пафосных конструктов и красноречия прошлого, в том числе и самого литературного канона: «Суть “пришествия в Россию Гоголя” заключалась именно в том, что Россия была или, по крайней мере, представлялась сама по себе “монументальной”, величественною, значительною: Гоголь же прошелся по всем этим “монументам”, воображаемым или действительным, и смял их все <...> своими тощими, бессильными ногами, так что и следа от них не осталось, а осталась одна безобразная каша...»¹¹

⁹ Розанов В. В. Отчего не удался памятник Гоголю? С. 304.

¹⁰ Там же. С. 304–307.

¹¹ Там же. С. 307.

Предлагая свою интерпретацию гоголевского «антимонументального направления», Розанов демонстрирует возможности новых поэтологических подходов, формирующихся прежде всего в литературном поле символизма. Именно здесь происходит переосмысление творчества Гоголя, выведение его за пределы социального критицизма и сосредоточение внимания на языковой гипертрофии, гиперболизме, стилистических арабесках, гротескных деформациях и невиданном до того комизме — то есть на всем том, что противоречит как риторическому канону «красноречия», так и реалистическому канону «естественности».

А какова же судьба памятника Гоголю, отвергнутого современниками? Он простоял на своем месте, став органической частью московского ландшафта, его *genius loci*. «Большая птица» — называл его часто приходивший сюда М. А. Булгаков¹², писатель новой эпохи, который в своем понимании «гоголевского» вступит в спор с последними символистскими прочтениями драматургии Гоголя экспериментальным театром Мейерхольда.

В 1952 году памятник был перенесен во двор бывшей усадьбы графа А. П. Толстого на Никитском (Суворовском) бульваре, туда, где Гоголь провел последние дни своей жизни и окончательно расстался с творчеством. Там он стоит и поныне, в достигнутой соразмерности пропорций между бронзовой фигурой и окружающим пространством, а дом, помнивший писателя, стал Домом Гоголя, где разместились музей и библиотека. На освободившееся место на Гоголевском бульваре (б. Пречистенский) был водружен от имени «советского правительства» новый монумент (скульптор Н. В. Томский) — мажорная скульптура, представляющая писателя в образе малороссийского просветителя, что отвечало новым этапам канонизации классика русской литературы — в духе оптимизма и утверждения братских отношений между русским и украинским народами.

¹² См.: Чудакова М. О. Гоголь и Булгаков // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 360.

В канун празднования 200-летнего юбилея писателя в кругах творческой интеллигенции и общественности зародилась идея возвращения памятника Гоголю на прежнее место. Мнения разделились, звучали аргументы в пользу того или другого решения, дебаты перенеслись на страницы Интернета, были собраны подписи уважаемых лиц под обращением к московским властям... Рецепция живет своими ритмами, и теперь, на руинах советской империи, ее монументы кажутся окаменевшими останками вымерших гигантов. Памятник скульптора Андреева уже не вызывает раздражения, напротив, воспринятый в контексте культуры Серебряного века, еще не потерявшей «остроту», он интригует меланхолией и привлекает пониманием сложности и противоречивости гения.

Эпизод второй. Гоголь в слове: гипербола и фантазм

27 апреля на торжественном заседании Общества любителей российской словесности с речью под неюбилейным названием «Испепеленный» выступил поэт-символист, идеолог и вдохновитель символистского движения Валерий Брюсов. Он представил творчество и жизнь писателя в духе символистской концепции жизнотворчества, под знаком фрагментарности, утраты цельности, которые к тому времени уже были отрефлексированы самим модернизмом как константы современного мироощущения. Писательская индивидуальность Гоголя и сотворенный им художественный мир в такой перспективе уже не вписываются в параметры литературной критики, основанной на принципах «натуральной школы». «Если бы мы попытались определить основную черту души Гоголя, ту *faculté maîtresse*¹³, которая господствует и в его творчестве и в его жизни, — мы долж-

¹³ Основное, господствующее свойство (*фр.*).

ны были бы назвать стремление к преувеличению, к гиперболе. После критических работ В. Розанова и Д. Мережковского невозможно более смотреть на Гоголя, как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени. Напротив того, Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его жизни, всегда, в своем творчестве, оставался мечтателем, фантастом, и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений. Как фантастические повести Гоголя, так и его реалистические поэмы — равно создания мечтателя, уединенного в своем воображении, отделенного ото всего мира непреодолимой стеной своей грезы»¹⁴.

Анализируя фантазмагорический мир, созданный художником, писатель-символист выделяет приемы гиперболы и гипертрофированной деформации — будь то часть тела, черта характера или сторона души. В поисках литературных параллелей он апеллирует к позднеромантической фантастике Э. По, вспоминая гротескные фигуры с непомерно развитыми частями тела в одном из рассказов американского писателя. Не покидая сферы романтических прецедентов, Брюсов находит метафору для описания гиперболического стиля писателя — взгляд в сильное увеличительное стекло. Аллюзия на немецкий романтизм здесь очевидна. О гофмановских «волшебных стеклах» и «чудесных очках» в качестве «мотива постижения сущности, перехода за грань обыденного и очевидного» и его трансформациях в художественном мире Гоголя уже писал Ю. В. Манн¹⁵. Поэтому напомним только, что именно романтики не только ввели в литературный оборот оптические метафоры, но и сделали предметом рефлексии те новые возможности, которые открывали взгляду художника приборы для коррекции зрения (очки, монокли,

¹⁴ Брюсов В. Испепеленный // Весы. 1909. № 4. С. 100.

¹⁵ Манн Ю. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целую массой» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 185.

микроскопы, лупы и т. д.). Это повлекло за собой существенные литературные последствия — сбой в линейном повествовании и изменение нарративной перспективы. «Явленное зрелище перестало быть свидетельством достоверности — наоборот, оно приглашало к размышлениям о собственной сконструированности, — замечает О. Вайнштейн, анализируя исторические формы репрезентации «видимого». — Не случайно оптические мотивы в романтических текстах служат нарративным механизмом, переключая точки зрения в повествовании или демонстрируя неисчерпаемые возможности воображения героя»¹⁶.

Интерпретационная стратегия, избранная Брюсовым, и риторический порядок представления публике *другого* Гоголя близки розановским, как и делаемый в итоге вывод: «Создания Гоголя — смелые и страшные карикатуры, которые, только подчиняясь гипнозу великого художника, мы в течение десятилетий принимали за отражение в зеркале русской действительности»¹⁷.

Ради исторической справедливости и обозначения приоритетных позиций в процессе деканонизации классика заметим, что о природе фантастического у Гоголя одним из первых начал размышлять Иннокентий Анненский на исходе XIX столетия, в эпоху, когда литературные интересы постепенно смещались с изображения окружающей («объективной») реальности к реальностям психического мира. Обращаясь к «формам фантастического» у Гоголя и Достоевского, критик предложил свою поэтологическую версию фантастического. В намеченной им перспективе искусство, во-первых, предстает как поле интерференций реального и воображаемого (фантастического). Воображаемое, постоянно завоевывая новые области человеческого опыта, тем самым расширяет пределы реального и одновременно производит все более парадоксаль-

¹⁶ Вайнштейн О. Зрительные игры XIX века: Оптика английских денди // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 183.

¹⁷ Брюсов В. Испепеленный. С. 101.

ные конфигурации фантастического. Во-вторых, фантастичность, порождаемая бредом, галлюцинациями, навязчивыми состояниями и т. п., есть объективация внутреннего мира человека, «а в этом мире фантастического, сверхъестественного в настоящем смысле слова — нет»¹⁸. И поэтому искусство, имея дело по преимуществу с миром души, «не просто *изображает* жизнь, а *раскрывает*, объективируя то, что совершается в душе человека». Фантастическое, по Анненскому, существует в двух модусах — наивном (мифологическое сознание) и условном (литературный прием), когда фантазия полностью освобождается от реальности (то есть детерминизма, мотивировки). Если фантастическое развивается на почве мистического («страх перед таинственным», например, в «Вие»), то оно имеет особенную интенсивность и степень воздействия, как и разные степени градации — нарастания: «Страх сменяется ужасом, ужас — смятением и тоской, смятение — оцепенелостью. Теряется граница между я и *окружающим...*»¹⁹

Аффе́кт в процессе художественной трансформации приводит к желаемому эффекту — психологическому шоку от соприкосновения со страшным и «жутким». Предпринятый Анненским анализ фантастического и прежде всего гоголевского гротеска отмечен особым вниманием к сфере бессознательного, к дисгармоничным, негативным состояниям и тем метаморфозам, которые они претерпевают в результате действия механизмов «вытеснения». В концепции Анненского замечательно то, что она одновременно и наследует романтической поэтологии, и апеллирует к позитивистскому знанию, и предвосхищает психоаналитические и антропологические составляющие будущих исследований творческого воображения. На этих путях, как известно, и происходило дальнейшее осмысление творчества Гоголя.

¹⁸ Анненский И. Книги отражений. Л., 1988. С. 207, 208 (сер. «Лит. памятники»).

¹⁹ Там же. С. 215.

Предельность — вот качество гоголевского таланта в трактовке писателей-модернистов, апологетов экстатических состояний и трансгрессии. В свойственном модерну стремлении к культурной экспансии Гоголь вовлекается в горизонт невротического сознания и экстатического жизнетворчества. «Стремление к крайностям, к преувеличениям, к гиперболе сказалось не только в творчестве Гоголя <...>: тем же стремлением была проникнута вся его жизнь», — таков пуант брюсовской речи о Гоголе²⁰. Траектория жизненного пути писателя рисуется в метаниях между «безднами» — «твердой волей» и пламенем, таившимся в душе. Вырвавшийся на свободу, он испепелил художника.

Представленный публике «миф о Гоголе» вызвал протесты аудитории, главным образом университетской профессуры, воспитанной в духе позитивизма, хранящей «школьный» образ канонизированного писателя. Скандал развила пресса — юбилей Гоголя превращался в медийный факт. Публикацию речи Брюсов вынужден был сопроводить авторским предисловием, объясняя право на собственное а-догматическое истолкование творчества и личности писателя. «Чтение моего доклада <...> вызвало, как известно, резкие протесты части слушателей. В те самые дни, когда целый ряд ораторов, в целом ряде речей, напоминал о том, как в свое время была освистана “Женитьба”, — свистки не показались мне достаточно веским аргументом. На другой день газеты, отнесшиеся ко мне (к моему удивлению) более снисходительно, чем большая публика, настаивали на том, что моя речь, хотя и была “оригинальной”, была неуместной в дни юбилея. Не могу согласиться и с таким мнением. Полагаю, что истинное чувствование великого поэта состоит именно в изучении его произведений и во всесторонней оценке его личности. <...> Утверждать, что Гоголь был фантаст, что, несмотря на все свои порывания к точному воспроизведению действительности, он всегда оставал-

²⁰ Брюсов В. Испепеленный. С. 110.

ся мечтателем, что и в жизни он увлекался иллюзиями, — не значит унижать Гоголя. Опровергая школьное мнение, будто Гоголь был последовательный реалист, я не тень бросал на Гоголя, но только пытался осветить его образ с иной стороны»²¹.

За проходящим юбилеем внимательно следил из «своего прекрасного далека» — итальянского местечка Кави ди Лаванья на Лигурийском побережье — находящийся в эмиграции борец с монархией, журналист, писатель натуралистического направления Александр Амфитеатров. Следил, естественно, по газетам и корреспонденциям из России. В поле внимания падкого на сенсации «газетного волка» попала и речь Брюсова, представителя эстетически чуждой литературной школы. Именно она стала поводом к началу эпистолярного знакомства двух литераторов-современников. В архиве Брюсова в Российской государственной библиотеке сохранилось пять писем Амфитеатрова за 1909–1912 годы. Приведем письмо, открывающее данную подборку.

Italia. Cavi di Lavagna
(via Genova)
1909. V. 15.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич.
Кажется, в отчестве не ошибаюсь?

Меня очень интересует Ваша речь о Гоголе. Судя по газетным отчетам, она выделилась из праздничного краснословия попыткой к серьезной критике, за что Вы, кажется, и претерпели гонение. Как Вам известно, я далеко не сторонник «декаданса», одним из творцов которого Вы были. Но, читая изложение реферата Вашего в «Речи», я не встретил в нем ни одного положения, под которым человек искренний и с литературным вкусом не мог бы подписаться хоть обеими руками. Тем любопытнее было бы мне

²¹ Там же. С. 98.

ознакомиться с Вашей речью в подробности. Так как, вероятно, Вы ее напечатаете, то, пожалуйста, не откажите в любезности — послать мне оттиск или книжку журнала, где она появится, налож^{ен}ым платежом, по возможности, немедленно по выходе. Исполнением просьбы весьма обяжете. Извиняюсь за беспокойство.

Желаю Вам всего хорошего.
Ваш
Ал. Амфитеатров ²²

В следующем письме от 4 июня 1909 года Амфитеатров благодарил Брюсова за присланный экземпляр «гоголевского» номера журнала «Весы»²³ с публикацией речи и развивал свои взгляды на природу художественного таланта Гоголя, уже во многом обогащенные идеями некогда презираемых «декадентов».

Результатом эпистолярного общения писателей разных поколений, разных идейных убеждений и эстетических предпочтений станет памфлетный диптих Амфитеатрова «Гоголевы дни». Первая его часть — «После праздника» — является насыщенной гоголевскими аллюзиями стилизацией и представлена как письмо одного памятника к другому: «Любезный друг, Александр Сергеевич! Поздравь: меня открыли! Событие, наверное, уже известно тебе из газет и городской молвы. Я слышал даже, что тебя по случаю моего праздника вымыли. <...> Впрочем, в Москве о чистоплотности памятников усердно заботится климат. Еще накануне моего открытия начало мне на голову капать холодной водою. Такого ада я еще никогда не чувствовал. Предполагал сперва, не попался ли я в руки инквизиции, а тот, кого я принимал за скульптора Андреева, не есть ли сам

²² РГБ. Ф. 386. Карт. 74. № 31. Л. 1.

²³ Кроме указанной речи Брюсова в разделе «Памяти Гоголя» были опубликованы статьи А. Белого, Элліса (Л. Л. Кобылинского), Б. Садовского.

великий инквизитор? <...> Доволен ли я собой? Ты по собственному опыту знаешь, что все русские литературные монументы походят на пробку, которую, совершенно неизвестно по каким причинам, некто взял из графина и воткнул в пирожное. Я не исключение. <...> В обильных лужах Арбатской площади вижу отраженную фигуру. Платье на ней совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот. Впечатление — как от Плюшкина: “Ой, баба! Ой, нет!” — “Конечно баба!..” Подобный капот носил Акакий Акакиевич, прежде чем Петрович сшил ему новую шинель с серебряными лапками под апплике. Правда, с Акакия Акакиевича роскошную шинель эту немедленно сняли воры на такой же огромной и пустынной площади, как Арбатская, на которую меня задвинула “просвещенная заботливость московского городского управления”. Очевидно, из таких именно опасений г. Андреев и оставил меня кутаться в капот Акакия Акакиевича»²⁴. Пародийный комический эффект, как и трагикомический гротеск, неизвестный до Гоголя русской литературе, становятся территорией освоения *нового* Гоголя, в том числе и не символистски ориентированными поэтиками.

²⁴ Амфитеатров А. В. Гоголевы дни. I. После праздника // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 2003. Т. 10, кн. 1. С. 32–34.

Н. А. Карпов

(Санкт-Петербург)

ГОГОЛЕВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ САТИРИКОНЦЕВ

Влияние фигуры и творчества Гоголя на писателей-сатириконцев (А. Аверченко, Тэффи, Сашу Черного, Дон-Аминадо (А. П. Шполянского), Арк. Бухова и др.) — неисчерпаемая и в недостаточной степени разработанная тема. Журнал «Сатирикон» был заметным явлением в русской литературе первых десятилетий XX века. Один из самых ярких его представителей Дон-Аминадо вспоминал: «Каждый номер “Сатирикона” блистал настоящим блеском, была в нем и беспощадная сатира, и неподдельный юмор, и тот, что на миг веселит душу, и тот, что теребит сердце и называется юмором висельников, весьма созвучным эпохе»¹.

Учитывая основные достижения новейшей западноевропейской юмористики, сатириконцы осознавали себя прежде всего полноправными наследниками двух русских классиков — Гоголя и Чехова. Но, несмотря на всю значимость для участников русского «Симплиссимуса» чеховского подтекста², их отношения с творчеством Гоголя представляются более сложными и многогранными. Одним из

¹ Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М., 1994. С. 611.

² См. об этом: Спиридонова Л. А. «Юмор — это дар богов...»: Традиции Чехова в творчестве сатириконцев // Творчество А. П. Чехова. Межвуз. сб. науч. трудов. Таганрог, 2004. С. 60–68. См. также: Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977.

первых на эту связь сатириконцев с традициями гоголевского юмора обратил внимание А. И. Куприн: «Надо сказать, что от гоголевского юмора у нас не осталось наследия, — писал он в статье «Аверченко и “Сатирикон”», — шестидесятые и семидесятые годы передали лишь кривую, презрительную, саркастическую усмешку. Сатириконцы первые засмеялись простодушно, ото всей души, весело и громко, как смеются дети»³.

А. Аверченко, Саша Черный, Тэффи и другие авторы знаменитого журнала, безусловно, воспринимали Гоголя как знаковую, ключевую фигуру в русской литературе и культуре. В целом Гоголь трактовался сатириконцами в характерном, скорее, для XIX века направлении, заданном еще Белинским, — прежде всего как великий сатирик, выдающийся писатель-реалист, правдиво изобразивший русскую жизнь в ее неизменных основах, нарисовавший яркий и безошибочный портрет национальной души.

К юбилею Гоголя сатириконцы выпустили специальный номер своего еженедельника⁴. Будучи по духу вольнолюбивым и в меру оппозиционным изданием, «Сатирикон» не стеснялся достаточно острых выпадов в адрес политической элиты России. «Сатириконцы пользовались любым литературным юбилеем, чтобы поспорить с реакционной прессой и высказать свое мнение о правительственном курсе»⁵, — отмечает Л. А. Спиридонова. В юбилейном «гоголевском» номере его авторы решали как злободневные публицистические, так и собственно художественные задачи. Обращение к фигуре Гоголя-сатирика, выступление как бы от его имени помогало участникам «Сатирикона» беспощадно критиковать современную российскую социально-политическую действительность⁶. Острое жало

³ Куприн А. И. О литературе. Минск, 1969. С. 110.

⁴ Сатирикон. 1909. № 12, 19 марта.

⁵ Спиридонова Л. А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1968. С. 66.

⁶ «Перетолковывая классические образы, сатириконцы сделали их средством сатирического разоблачения». (Там же.) С. 68–69.

сатиры Гоголя оказывалось действенным и в новых исторических условиях — тем самым демонстрировалась непреходящая актуальность гоголевских произведений, обнаруживалась верность и живучесть типов, нарисованных писателем.

Определяющим для «гоголевского» номера оказывается стремление сатириконцев приобщить произведения и саму личность русского классика к событиям нынешней политической жизни России, поэтому ведущее место здесь занимает политическая сатира. В соответствии с этими принципами созданы, к примеру, стихотворение А. Зарницына (псевдоним К. М. Антипова⁷) «Слепая алчность мертвых душ...» (1909), в котором гоголевский подтекст связан с намеками на события русско-японской войны, первую русскую революцию и царский манифест 17 октября⁸, анекдот Саши Черного «Полустаринный юмор», открывающийся цитатой из второго тома «Мертвых душ» («Изволили ли, ваше превосходительство, слышать когда-нибудь о том, что такое: “Полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит?”»⁹), а также «Юбилейная газета» с характерными разделами «Передовая», «Хроника», «Телеграммы», «Письма в редакцию»¹⁰. Наследуя, прежде всего, Салтыкову-Щедрину, сатириконцы в своей политической сатире активно используют прием иносказания, создают своеобразный эзопов язык. Таким эзоповым языком и предстает «гоголевский код», давая право авторам журнала высказываться о самых значимых событиях и наиболее острых проблемах в стране.

⁷ Более известный псевдоним поэта — Егор Красный.

⁸ См.: Сатирикон. 1909. № 12. С. 2.

⁹ Там же. С. 3. Цитату из «Мертвых душ» см.: VII, 164.

¹⁰ См., например: «Когда русскому народу стало слишком уж припекать плечо, он решил сшить себе новую, крепкую, свободную шинель... Но, возвращаясь с праздника, повстречался он с лихими людьми, которые отняли у него шинель и, ограбленного, еще приколотили. Будочник отнесся к этому равнодушно», — так сообщает «Передовая» о последних событиях в стране (Сатирикон. 1909. № 12. С. 6).

Помимо многочисленных намеков, прямых и скрытых обращений к Гоголю, сатириконцы создают ряд любопытных парафраз гоголевских текстов, в которых оригинал, оставаясь безошибочно узнаваемым, в то же время подвергается незначительным трансформациям «с поправкой на современность». Таков, к примеру, драматический отрывок И. Гуревича «Переполюх в Думе (По Гоголю)», перелагающий знаменитую сцену с чтением письма Хлестакова Тряпичкину на новый лад¹¹.

Часть текстов юбилейного номера переносит Гоголя и его героев в сегодняшнюю Россию. Среди них «фантастический» рассказ А. Аверченко¹² «19 марта» (день выхода еженедельника), рисующий беседу автора в трактире со своими персонажами, Хлестаковым и Бульбой¹³, и принадлежащая также перу редактора «Сатирикона» заметка «Рецензии о Гоголе лиц заинтересованных», в которой герои характеризуют своего знаменитого создателя¹⁴. О судьбе выведенных русским классиком типов размышляет и Саша Черный в стихотворении «Смех сквозь слезы» (1909). Современная действительность благоприятствует чичиковым и маниловым, которые выбились в люди и занимают самые высокие посты:

Живут... И как живут! Ты, встав сейчас из гроба,
 Ни одного из них, наверно, б не узнал:
 Павлуша Чичиков — сановная особа
 И в интендантстве патриотом стал —
 На мертвых душ портянки поставляет
 (Живым они, пожалуй, ни к чему),

¹¹ См.: Сатирикон. 1909. № 12. С. 7. Ср.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 79–83.

¹² Подписан псевдонимом «Ди-Аволо».

¹³ Знаменитых литературных героев Аверченко изображает, воспроизводя их наиболее характерные черты, стараясь быть верным гоголевскому стилю. См.: Сатирикон. 1909. № 12. С. 3.

¹⁴ См.: Там же. С. 4.

Манилов в Третьей Думе заседает
И в председатели был избран... по уму¹⁵.

Неподдельная серьезность и мрачность красок ярко выделяет текст Саши Черного на фоне как безобидно-шутливых, так и остро сатирических материалов номера. Реальность кажется поэту настолько безрадостной, что даже гоголевский «смех сквозь слезы» перестает в ней быть действенным.

Безусловно, гоголевская тема не ограничивалась для сатириконцев лишь рамками юбилейного номера. Явные и скрытые отсылки к Гоголю буквально пронизывают творчество многих из них. При этом восприятие и переработка авторами «Сатирикона» гоголевского наследия, конечно, не укладывались в узкие рамки злободневной журналистики и не диктовались лишь задачами социально-политической сатиры, представляя собой сложный и многомерный процесс. Как раз более глубокая связь с творчеством великого русского писателя выявляется у сатириконцев именно тогда, когда они уходят от злободневной сатиры и их смех либо обретает черты подлинной беззаботной веселости, либо насыщается проникновенностью и лиризмом, порой восходя до глубокого серьезного смысла.

Сильное влияние Гоголя ощутимо в творчестве главного редактора «Сатирикона» Аркадия Аверченко. Многочисленные аллюзии на гоголевские произведения возникают у признанного «короля смеха» в текстах как с социально-сатирической («Виктор Поликарпович» (1914), «Международный ревизор» (1920) и др.), так и с чисто комической направленностью («Дебютант» (1911), «Граждане» (1912) и др.). Рассказ «Международный ревизор» — это очередной парафраз знаменитой комедии Гоголя, выстроенный в духе уже упоминавшегося «Переполюха в Думе» И. Гуревича. Только теперь его герои — не депутаты Думы, а советское правительство, испугавшееся грозной международной ревизии. В качестве Горюничего здесь

¹⁵ См.: Сатирикон. 1909. № 12. С. 3.

выступает Троицкий, а роль Христиана Ивановича Гибнера отведена Якову Христофоровичу Петерсу, создателю ВЧК, закономерно превратившемуся в «Христиана Ивановича» Петерса¹⁶. Вообще ведущие политические и общественные деятели России, а затем и СССР часто становились объектом желчной сатиры со стороны Аверченко (сборники «Двенадцать портретов (в формате «Будуар»)), «Нечистая сила» (1920), «Дюжина ножей в спину революции» (1921)). При этом помощником писателя в создании сатирических портретов оказывался именно Гоголь. Так, обвиняя Керенского в несчастьях, произошедших с Россией (очерк «Керенский» из серии «Двенадцать портретов...»), Аверченко вспоминает гоголевского поручика Пирогова: «Александр Федорович! Какая у вас завидная натура... Ведь одно это так стыдно, будто вас всепарадно на столичной площади высекли. А вы теперь, вместо Уоллостонского парка, котлетку кушаете, как гоголевский высеченный поручик когда-то ел пирожок»¹⁷.

Рассказ «Добрые друзья за рамсом», рисующий Троицкого, Луначарского и Горького за карточной игрой в рамс и по жанру напоминающий анекдот, открывается почти точной цитацией из «Ночи перед Рождеством» — описанием Потемкина и Екатерины II¹⁸. Емкие

¹⁶ Аверченко А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999–2000. Т. 5. С. 321. Гоголевский контекст позволяет внести поправку в комментарий, данный Ст. Никоненко: «Аверченко называет Петерса неверным именем и отчеством» (Там же. С. 518).

¹⁷ Аверченко А. Двенадцать портретов (в формате «Будуар»). Париж, 1923. С. 49. Весьма нелицеприятную характеристику писатель дает и умело приспособившемуся к новой действительности Шалапину, проводя сравнение души русского человека со знаменитой плюшкинской кучей, и Горькому, вспоминая в связи с ним «коробочку свинью в “Мертвых душах”, которая мимоходом съела цыпленка и сама этого не заметила» (Там же. С. 36, 28).

¹⁸ См., например, о Потемкине: «Минуту спустя вошел в сопровождении целой свиты величественного роста, довольно плотный человек в гетманском мундире, в желтых сапожках. Волосы на нём были растрепаны, один глаз немножко крив, на лице изображалась надменная величавость, во всех движениях была привычка повелевать» (Аверченко А. Собр. соч. Т. 5. С. 324). Ср.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 177–178. Цитируя Гоголя, Аверченко, как правило, допускает незначительные неточности.

красочные портретные характеристики, данные Гоголем, позволяют автору рассказа, по его собственному признанию, увидеть подлинных исторических лиц «во плоти и крови»¹⁹. Писатель и строит образы своих героев, пользуясь гоголевской техникой изображения. Но ведь «Ночь перед Рождеством» — фантастическая повесть, Гоголь вовсе не стремился в ней к достоверному описанию исторических лиц. Вспоминая «поэтическое» изображение исторических персонажей Гоголем, Аверченко тем самым подсказывает проницательному читателю, что и его повествование отнюдь не стремится к фактической достоверности и правдоподобию²⁰. Воображаемое и реальное в поэтике Аверченко словно меняются местами: «сухие советские сводки» и выступления вождей в ЦИКе уподобляются мифу, небылице, «отечественной сказке, происходящей в некотором царстве, в тридевятом государстве»²¹, а писательский вымысел, творческая фантазия, наполняющая бесплотные фигуры «живой теплой кровью»²², заставляющая их «ходить и говорить», претендует на создание подлинной реальности: «Так они и живут, эти приятели, так дорого обошедшиеся России»²³. В итоге перед нами пример искусной мистификации, ироничной игры с читателем почти в гоголевском духе²⁴.

Все чаще Аверченко начинает обращаться к Гоголю именно в послеоктябрьский период. Уже само название сборника «Нечистая

¹⁹ Аверченко А. Собр. соч. Т. 5. С. 324.

²⁰ Ссылка на «одно лицо, приехавшее из Совдепии и заслуживающее уважения» (Там же. С. 325) также не добавляет доверия к рассказу повествователя.

²¹ Там же. С. 324–325.

²² Там же. С. 325.

²³ Там же. С. 327.

²⁴ Сходным образом организована и поэтика рассказа «Короли у себя дома» (сб. «Дюжина ножей в спину революции»), вызвавшего резкое замечание Ленина: «Когда автор свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной, выходит нехудожественно. Например, рассказ, изображающий Ленина и Троцкого в домашней жизни» (Ленин Н. Талантливая книжка // Правда. 1921. № 263, 22 ноября. С. 2.). Искусную игру повествователя с читателем Ленин принял за чистую монету.

сила» свидетельствует об ориентации писателя на традиции литературной фантастики первой половины XIX века, в частности гоголевской²⁵. Правда, мотив «нечистой силы», завладевшей Русью, лишен у Аверченко фольклорно-мифологических корней, функционируя, скорее, лишь как литературная отсылка. В «Нечистой силе» «король смеха» использует уже не только традиции сатиры Гоголя, но и эпические мотивы его творчества, обращается к мыслям писателя о возрождении и великой исторической роли России. «Чует, чует наше общее огромное русское сердце, что совсем уж скоро побегут красные разбойники, что падет скоро Москва и сдастся Петроград...» — пророчествует Аверченко в рассказе «Возвращение», открывающемся цитатой из «Тараса Бульбы»²⁶.

Но пока реальность далека от этого идеала. Слишком уж похожей на нарисованный автором «Носа» и «Записок сумасшедшего» абсурдный фантастический мир казалась эмигрировавшему из России сатириконецу советская действительность. В рассказах «История — одна из тысячи» (1920), «Слабая голова» (1920), «Петербургский бред», «Перед лицом смерти» (1920), «Собачья мемуары» (1923) и др. «Совдепия предстает невиданной, фантастической страной, где нет ни прошлого, ни будущего, а настоящее — это временное, исчезающее при столкновениях с вечностью»²⁷. Рассказ «Петербургский бред» прямо продолжает традицию изображения города на Неве, заложенную Гоголем, подхваченную Достоевским, а затем символическими. Петербург Аверченко предстает как «странный, фантастический, ни на что не похожий город», «призрачный город тумана,

²⁵ См. об этом: Николаев Д. Д. Фантастическая проза русского зарубежья 1920-х годов // Литературное зарубежье: Лица. Книги. Проблемы. М., 2007. Вып. 4. С. 163.

²⁶ Аверченко А. Собр. соч. Т. 5. С. 369. Соответствующий фрагмент из «Тараса Бульбы» см.: II, 63–64.

²⁷ Николаев Д. Д. Фантастическая проза русского зарубежья 1920-х годов. С. 143.

больной грезы и расшатанных нервов»²⁸, здесь происходят странные, необъяснимые с точки зрения логики и здравого смысла события. Важно, однако, учитывать, что к такому восприятию города писателя подтолкнула в первую очередь изменившаяся реальность. Для Аверченко дореволюционного периода подобное изображение Петербурга было гораздо менее характерно, петербургский топос обладал большей осязаемостью и устойчивостью.

Впрочем, категория абсурдного характеризует всю поэтику Аверченко, а не только творчество писателя эмигрантского периода. В его мире постоянно происходят самые невероятные события, отсутствуют привычные логические связи, важнейшую роль приобретают гипербола и гротеск. И в этом плане непосредственным предшественником знаменитого сатириконца оказывается именно Гоголь. Думается, прежде всего к знаменитым гоголевским алогизмам восходят многочисленные несообразности в речи и поведении персонажей Аверченко²⁹. Но если у Гоголя категория абсурдного получает более глубокое, философское наполнение, заключая в себе представление об отклонившемся от нормы земном бытии, то для Аверченко абсурд в большинстве случаев выступает лишь способом создания комического эффекта³⁰.

Отдельного внимания требует изучение стиливого многообразия прозы Аверченко, ее нарративной организации. Писатель так же вполне в духе Гоголя играет различными стилями, возможностями

²⁸ Аверченко А. Собр. соч. Т. 5. С. 352.

²⁹ Ср., например, в повести «Подходцев и двое других» (1917): «Эта комната так велика, что мне иногда, когда я бываю по делам в южной ее стороне, трудно достигнуть северной стороны, в особенности если хочется спать. Поэтому я поставил на каждой стороне по кровати. А в общем, черт его знает, зачем я поставил две кровати» (Там же. С. 94).

³⁰ Нельзя полностью согласиться с Л. А. Спиридоновой, считающей, что «гротеск Аверченко реалистичен: абсурд имеет социально-детерминированные границы» (Спиридонова Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. С. 144). Абсурдное у Аверченко существует независимо от наличия или отсутствия в тексте социальной проблематики.

комического повествования, прячась то за одну, то за другую маску. В отличие от своего великого предшественника, Аверченко редко выходит за границы комического дискурса. Многочисленные признания писателя в умении «быть серьезным» оказываются на поверку лишь очередной маской.

Юмористическая стихия целиком властвует в творчестве Аркадия Аверченко. Пожалуй, именно в искрометном юморе, а не в злободневной сатире, «смехе сквозь проклятие»³¹ талант писателя достигает подлинных высот. Тэффи писала об Аверченко как о «русском чистокровном юмористе», «научившем Россию смеяться»³². Сходные характеристики не раз давались критиками и исследователями и творчеству Гоголя³³. Еще Д. А. Левицкий, автор первого серьезного исследования об Аверченко за рубежом, подчеркнул близость писательского юмора к комизму гоголевского типа³⁴, а Л. А. Спиридонова отмечала у автора «Сатирикона» «идущую от раннего Гоголя буйную фантазию, неумный, переливающийся через край юмор»³⁵. Действительно, поэтика комического у Аверченко вполне может быть сопоставлена с размышлениями Гоголя о своих ранних произведениях в «Авторской исповеди» (1847): «Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе всё смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, постав-

³¹ М. Б. Аркадий Аверченко — «Нечистая сила» // Юг России. 1920. № 123 (316), 26 авг. (6 сент.). С. 2.

³² Тэффи. Аркадий Аверченко // Тэффи. Моя летопись. М., 2004. С. 290.

³³ Ср., например, рассуждения М. А. Максимовича о «веселости первых повестей Гоголя, которыми он заставил смеяться весь читающий русский мир, от типографских наборщиков до Крылова и Пушкина и до комического актера Щепкина...» (Литературный вестник. 1902. № 1. С. 105).

³⁴ См.: Левицкий Д. А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М., 1999. С. 369. Левицкий обнаруживает целый пласт гоголевских аллюзий в романе Аверченко «Шутка Мецената», обычно рассматриваемом в традиции англо-американского юмора (см. там же, с. 456–564).

³⁵ Спиридонова Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. С. 285.

лял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего и кому от этого выйдет какая польза» (VIII, 439). При этом в юморе Аверченко не стоит видеть сплошной фарс и буффонаду. По замечанию современных исследователей, писатель «смеется не столько над ситуацией, которую изображает, сколько над ее истоками и первопричинами, отчего усложняется смысл и “умнеет” смех»³⁶. И все-таки до подлинно высокого, катарсического понимания смеха, свойственного Гоголю в поздние годы³⁷, Аверченко не доходит, проповедуя в литературе «здоровый “краснощечкий юмор”», «любовь к жизни и простой “здравый смысл”»³⁸.

Пожалуй, ближе к подобному серьезному пониманию смеха подошел другой знаменитый сатириконец — Саша Черный. Прославившийся благодаря своим сатирам, он не делает, по мысли А. Иванова, «изничтожение персонажей» самоцелью, «оставляя “малым сим”, этим бедным взрослым, заблудившимся, “словно дети в незнакомой роще”, надежду на духовное выздоровление. <...> В сущности, все творчество Саши Черного, — продолжает литературовед, — это изъятие любви, и надо только уметь разглядеть ее»³⁹.

В жизни и творчестве Саши Черного фигура Гоголя, безусловно, занимала первостепенное место⁴⁰. Определенные параллели можно

³⁶ Никулина Н., Шоломов С. Смех в вечности над суетой: (О природе смеха в творчестве А. Аверченко) // От текста к контексту. Ишим, 2006. С. 92.

³⁷ Ср. в «Развязке “Ревизора”»: «Есть средство, есть бич, которым можно выгнать их (душевных лихоимцев. — Н. К.) Смехом, мои благородные соотечественники! Смехом, которого так боятся все низкие наши страсти! Смехом, который создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значенье!» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 122).

³⁸ Спиридонова Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. С. 144.

³⁹ Иванов А. Оскорбленная любовь // Саша Черный. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 1. С. 22–23.

⁴⁰ «Его родственники по прямой линии — Гоголь, Чехов», — утверждает А. Иванов (Там же. С. 22). «Про его гоголецентричность еще напишут диссертации»

провести даже между биографиями писателей. Юность и детство Александр Гликберг провел на Украине, служил мелким чиновником в Житомире, затем переехал в Петербург. Уже снискав всероссийскую славу, сатирик в 1923 году уезжает в Италию, в Рим⁴¹, проводит часы в библиотеке имени Гоголя. Писатель дебютировал в 1904-м в газете «Волынский вестник» повестью «Дневник резонера» (она была подписана многозначительным псевдонимом «Сам-по-себе»), начинавшейся известной цитатой из повести о ссоре двух Иванов: «“Скучно жить на свете, господи!” — говорил Николай Васильевич Гоголь. Думаю, если бы великому юмористу пришлось жить в Житомире — ему бы к этим словам нечего было бы прибавить. Может быть, Житомир здесь и ни при чем — ибо все наши провинциальные города, как почтовые марки, схожи между собой...»⁴² Отсылка к Гоголю здесь — безусловно, знаковый момент, прямое указание на то, откуда начинающий писатель ведет свою родословную, наследником кого себя ощущает.

В целом изображение провинции в творчестве Саши Черного очевидным образом ориентировано на Гоголя. В рассказе «Первое знакомство» (1911) возникает образ России, не изменившейся со времен «Мертвых душ»: «Воскрес и ничего не понимаю. Где? Во всех четырех окнах, как в рамах, пестрый нищенский жанр: мелкая речка, водовоз на бочке, заплатанный свайный мост, обшарпанные дома, осевшие и кривые, точно их кто распер изнутри, наличники, окрашенные синькой и охрой, и церкви... одна, две, четыре, шесть, семь, — все разные, игрушечных стилей, яркие, — словно декорация из национального балета. Все такое знакомое по книжкам, выставкам, но почему-то никогда не приходило в голову, что оно существует, где-то живет, кем-то заведено и до сих пор, как было в “Мертвых душах”, так и сохранилось. Уездная Помпея, так сказать. Разве только вокзал железной до-

ции», — обещает В. Приходько (*Приходько В. А. Что осчастливит паяца: О Саше Черном // Саша Черный. Несерьезные рассказы. М., 1992. С. 12*).

⁴¹ В Риме Саша Черный находился с мая 1923 по март 1924 г.

⁴² *Саша Черный. Собр. соч. Т. 3. С. 43.*

роги пристроился на окраине»⁴³. Изображение провинции в творчестве писателя носило двойственный характер. Подчеркивая, с одной стороны, ее бедность и невежество, косность и отсталость, с другой, «в простоте и безыскусности нравов, в хлебосольстве и домовитости, в патриархальных обычаях, сохранившихся в губернской и уездной глуши, поэт интуитивно угадывал некий нравственный оплот, который еще как-то противостоит нашествию цивилизации»⁴⁴. Все эти характеристики вполне применимы и к Гоголю.

В чем-то сходным оказывается и отношение двух писателей к Петербургу. Если Аверченко не принимает Питер большевистский, то для Саша Черного, как и для Гоголя, Петербург — город, порочный изначально (стихотворения «Окраина Петербурга» (1908), «Санкт-Петербург» (1910), «В Пассаже» (1910), «Вид из окна» (1910), «На Невском ночью» (1911) и др.). Но если Гоголь мифологизировал Петербург, заставляя «самого демона» зажигать лампы на Невском проспекте, то поэт-сатириконец не принимал город на Неве как средоточие пошлости, глупости, стадности, обывательской морали, как воплощение характерных черт западной цивилизации. Мистически-религиозный подтекст практически отсутствует у обоих сатириков, и в этом их существенное отличие от Гоголя.

Гоголь сопровождал Сашу Черного на протяжении всего его творческого пути. Аллюзии на гоголевские произведения — прежде всего «Ревизора», «Мертвые души», «Тараса Бульбу», «Вия» — постоянно присутствуют в его текстах⁴⁵. Гоголь мыслится как непревзойденная вершина русской литературы, великий реалист и в то же время абсурдист: «Состоялось публичное заседание Академии наук под председательством Петра Зудотешина»⁴⁶, на каком заседании

⁴³ Саша Черный. Собр. соч. Т. 4. С. 49.

⁴⁴ Иванов А. Оскорбленная любовь. С. 20.

⁴⁵ Многие из этих отсылок отмечены А. Ивановым в его комментариях к пятитомному собранию сочинений Саша Черного.

⁴⁶ Имя Петра Зудотешина восходит к повести Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850).

академик Поприщин прочитал отчет о 19-м присуждении премий имени Пушкина» («Присуждение пушкинских премий в 1911 г.» (1909))⁴⁷.

Подводя итог, можно предположить, что перед нами два в чем-то очень сходных типа личности и художника. В частности, объединяет двух писателей подозрительное отношение к женщинам, определенного рода мисогиния и безразличие к половой природе человека в целом⁴⁸. Оба — признанные мастера перевоплощений, искусно прячущиеся то за одной, то за другой маской. Здесь уже встает проблема соотношения маски с подлинной личностью художника, по-своему актуальная и для Саши Черного, и для его знаменитого предшественника.

⁴⁷ Саша Черный. Собр. соч. Т. 3. С. 80.

⁴⁸ О мисогинии Саши Черного см., например: Приходько В. Что осчастливит паяца. С. 15–19.

О. Р. Демидова
(Санкт-Петербург)

«ГОГОЛЕВСКИЙ ТЕКСТ» БОРИСА ЗАЙЦЕВА

«Гоголя след с детских лет прочертил в сердце. Жуковский пришел позднее. Обоих очень люблю, хотя и силы их разные», — писал Зайцев в дневнике 4 февраля 1942 года, обдумывая будущую книгу о Жуковском, вспоминая прошлое и пытаясь предугадать судьбу России. «...Что была за Россия! От нее остались пожара, пепелища, все равно, дух вечен. Вечные голоса дойдут из-под ужаса, мрака. <...> Гоголи и Жуковские за нас заступники»¹. И тремя годами ранее, в статье «О Лермонтове»: «Лермонтов является человеку рано, вероятно, раньше всех русских поэтов — с ним рядом Гоголь молодой части писания своего» (З IX, 150). В завершенной в 1944 году третьей части «Путешествия Глеба» автобиографический герой, начинающий писатель, приехав из Москвы к родителям в имение, производит своеобразный смотр книгам своего детства и юности: «Книг много! Вот классики, с детства знакомый Толстой <...>, Тургенев, тихонравовский Гоголь <...> по этим именно книгам отец вслух читал в Устах “Тараса Бульбу”. Пушкин — менее значивший. Там дальше Тютчев и Фет, Лесков, все свои, все отцы» (З IV, 438).

Размышления о Гоголе, о его месте в русской литературе и о ее «гоголевском пути» сопровождали Зайцева до последнего периода жизни, находя отражение в художественной, (авто)биографической,

¹ Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 5 т. (т. 6–11 доп.). М., 1999–2001. Т. 9. С. 194; далее тексты Зайцева цитируются по этому изданию с литерой «З» и указанием номера тома и страниц в скобках.

мемуарной прозе, публицистике и эпистолярной². Литературный итог подведен в письме В. А. Мануйлову от 8 сентября 1962 года: Зайцев говорит о Гоголе как о писателе, которого «в молодости <...> не столько как читатель, а как ученик-писатель упорно читал» и от которого к старости «неск<олько> <...> отошел — чертовщина его далека, но конечно необычайное существо. И художник первостатейный» (З XI, 200). Итог метафизический — в одной из дневниковых записей ноября 1964 года: «Гоголь когда-то говорил, что истинная слава — посмертная. Разумеется, это верно» (З IX, 403). А за двадцать лет до этого Глеб в предощущении первого литературного успеха размышляет о своей писательской судьбе: «Ведь это о жутом, о тайном, от чего холодок пробегает по спине. “Тебя позже оценят”. — Боже, какая же тайна, все тайна и загадка, и ночь эта, и он <...> ничтожество перед Богом и все-таки — целый мир и сейчас весь дрожит, напряжен молодостью, творчеством, силой» (З IV, 443).

Первое читательское знакомство Зайцева с Гоголем состоялось довольно рано и вполне традиционно: Гоголь был одним из любимых авторов отца Зайцева и входил в обязательный круг вечернего семейного чтения вслух. Впоследствии один из эпизодов такого рода был воссоздан в первой части «Путешествия Глеба»: «После вечернего чая — со сливками, горячим хлебом, ледяным маслом, в

² Гоголевские аллюзии, реминисценции и прямые цитации весьма многочисленны в текстах Зайцева. Так, в «Путешествии Глеба» не раз цитируется «любимое отцово место из того же Гоголя»: «При чем нос его звучал как труба»; ход жизни и происходящие события актуализируют гоголевский текст, ср.: «Из двери флигеля выскочил улыбающийся человек в жилетке, с лоснящимися щеками и носом, как у Гоголя...» (З IV, 71), «И может быть, было смешно, что большеголовый мальчик часами сидит над носом гоголевского уroda» (З IV, 118). В очерке «Латинское небо» («К Риму») квартирными хозяевами эмигрантов Зайцевых оказываются итальянские «старосветские помещики» (З VI, 262). Имена Гоголя или его персонажей нередки в письмах к И. А. Бунину, см., например, последнее письмо к нему от 9 октября 1953 г.: «“Праведность, мир и радость в св. Духе” — это и есть самое главное, а все остальное: раздоры, “вражда”, Иван Иваныч и Иван Никифорович — это все *пустяки*» (З XI, 174).

промежутке до ужина, под висевшей над столом лампой отец действительно читал Гоголя. Мать шила. <...> Глеб сидел рядом с отцом и благоговейно смотрел ему в рот» (З IV, 53). Гоголь оказывается неотъемлемой частью привычного, размеренного и казавшегося незыблемым жизненного уклада, русского усадебного быта, счастливого детства и первой встречи с прекрасным. «Был этот вечер для Глеба полон сильных и высоких чувств. Впервые он переживал поэзию, касался *мира выше обыденного*. Эта поэзия была и в окружающем, не только в книге. <...> Лампа над столом, Гоголь, близкие вокруг, большой уютный дом, поля, леса России — счастья этого он не мог еще понять, но и забыть такого вечера уже не мог» (З IV, 54; курсив мой. — О. Д.). Неслучайно самые светлые и запомнившиеся на всю жизнь моменты встреч с Гоголем связаны с детством и с жизнью в имении³ — и с Гоголем же было связано первое прикосновение к творчеству: к Рождеству Зайцев получил в подарок альбом гоголевских типов Боклевского «и с упорством, вниманием, внутренним волнением стал копировать разных Чичиковых, Петухов, Ноздревых», «художеством» закрепляя «часть бытия своего» (З V, 118). Гоголевские персонажи, вошедшие в жизнь и сознание Зайцева в ранние годы, остались с ним навсегда, как навсегда осталось связанное с «детским» Гоголем представление о творчестве, придающем смысл бытию, хотя впоследствии гоголевские тексты подлежали перечитыванию и переоценке.

В целом российский период жизни Зайцева был периодом последовательных встреч с Гоголем, происходивших не только на собственно литературном уровне — их пути не раз пересекались на уровне бытийном: Гоголь словно сопровождал мальчика-

³ Показательно, что в жизни за пределами усадьбы в гимназические годы Гоголю и связанному с ним «художеству» не остается места, ср.: «...Калуга, дом Тарховой, гимназия, Красавец оказались неприятным сном, тотчас и сгинувшим. Наоборот, здесь сидеть, в светлой комнате второго этажа, с окном в заснеженный сад, срисовывать Коробочку из альбома Боклевского <...> — это и есть жизнь» (З IV, 142).

гимназиста, юношу, начинающего писателя, который на разных этапах своего становления оказывался в местах, тем или иным образом связанных с именем Гоголя. Сначала — в Калуге, где прошли гимназические годы Зайцева и где задолго до этого в «огромном губернаторском доме» «некогда Смирнова принимала Гоголя», а в торговых рядах «во времена Гоголя купцы играли <...> в шашки у дверей своих лавок» и «Гоголь тоже иной раз сражался» (З IV, 161, 272). Затем — в Москве, где студентом Зайцев обитал на Арбате и нередко по пути в Румянцевский музей проходил мимо Арбатской площади и Пречистенского бульвара, недалеко от дома Талызина на Никитском, в котором жил и умер Гоголь. В 1909 году, в связи со столетием со дня рождения, на Пречистенском открыли памятник Гоголю — Зайцев присутствовал на церемонии открытия, а затем участвовал в торжествах, организованных Обществом любителей российской словесности, членом которого он тогда уже состоял. Летом 1916 года, не желая идти на войну солдатом, Зайцев поступил в Александровское военное училище, против стены тира которого стоял памятник. Впоследствии о гоголевских торжествах, истории создания памятника и о своем пребывании в Александровском училище «рядом с Гоголем» он вспоминал в мемуарной книге «Москва» (1939) и в очерке «Былое» (1959). В 1908 году Зайцев совершил первое путешествие в Италию, «беззаботно, беспечно» жил в Риме, посещая, среди прочих достопримечательностей, гоголевские места (З VI, 258), а в 1919 году воспоминания об итальянском путешествии нашли отражение в книге лирических очерков «Италия», работа над которой (и над переводом дантовского «Ада»!) поддерживала писателя в этот самый страшный, по его признанию, пореволюционный год⁴. Наконец, в 1922 году, соби-

⁴ В поздней книге «Латинское небо» (очерк «К Риму») Зайцев рассказал о приезде в Рим в 1923 г., ставшем важной вехой на его эмигрантском пути из Берлина в Париж, и о встрече с римскими «старосветскими помещиками»: «От судьбы не уйдешь. Мы подымались на седьмой этаж, оказались в большой затхлои квартире римских Афанасия Иваныча и Пульхерии Ивановны. <...>

раясь покинуть Россию, Зайцев отправился в Китай-город, чтобы выполнить последнюю из связанных с отъездом формальностей — обмен денег, — и эта вынужденная малоприятной необходимостью прогулка стала его прощанием с Москвой, с молодостью, с Россией: «Я шел по Арбату мимо “Праги”, где когда-то мы веселились. Сперва Арбатская площадь с памятником Гоголя. Против Гоголя стена Александровского училища. Памятник при мне открывали, форму училища я одно время носил» (3 VI, 156).

В эмиграции началось осознание Гоголя, происходившее в рамках открытой Зайцевым для себя после 1917 года темы «Святой Руси»; причем, в силу специфики эмигрантского положения, осознание становилось результатом воспоминания как переживания (проживания заново) предшествующего опыта и осмысления гоголевского наследия на его фоне. Первое вполне естественным образом эксплицировалось преимущественно (хотя и не исключительно) в прозе художественной и автодокументальной, второе — в публицистике и литературной критике.

В 1931 году в парижском «Возрождении» был опубликован мемуарный очерк «Гоголь на Пречистенском», посвященный истории создания известного памятника и юбилейным торжествам 1909 года в целом (впоследствии, как уже говорилось, вошедший в книгу «Москва»). В очерке намечена та тема, которую Зайцев в последующие десятилетия более детально разработал в посвященных Гоголю аналитических статьях, — тема нового понимания Гоголя, привнесенного литературой и философией Серебряного века, — и тот ряд имен, с которым это понимание ассоциировалось в восприятии людей его поколения. Скульптор, Николай Андреевич Андреев, «сам был крепкий человек, мещански-купецкого происхождения <...> сильный, телесный, очень плотский. Гоголь мало подходил к его складу. Но вращался он в наших кругах, литературно-артистических. Розанова,

Пульхерия Ивановна, полная старушка, Афанасием Иванычем и тут управляла. Он жался в сторонке, распорядилась она» (3 VI, 262).

Мережковского, Брюсова читал. <...> замыслил и сделал Гоголя не “творцом реалистической школы”, а в духе современного ему взгляда: Гоголь измученный, согбенный, Гоголь, видящий и страшщийся черта...» (3 VI, 66).

В этом же очерке представлено, вероятно, самое развернутое у Зайцева описание знаменитой гоголевской речи Брюсова и произведенного ею впечатления: «Гоголя считал “испеленным” тайными бурями и страстями, художником-гиперболистом, далеким от меры Пушкина. Сравнивал выдержки из него с Пушкиным и как бы побивал его им. Все это очень хорошо, одного не было: капли преклонения, любви. Речь не для юбилея». Чтение вызвало «скандальчик» в духе праздника в пользу гувернанток в «Бесах»; Брюсов «наспех сократил, пропускал целые страницы» и завершил «под свист и жидкие демонстративные аплодисменты» (3 VI, 68, 69). В написанной через три года программной «Жизни с Гоголем» Зайцев вновь упоминает Брюсова и дает предельно краткую и как будто подчеркнута объективированную характеристику его пониманию феномена Гоголя, ср.: «Брюсов брал Гоголя как сожженного страстями, не нашедшими выхода» (3 IX, 133).

«Жизнь с Гоголем» (1934) можно считать едва ли не первым в эмигрантский период собственно гоголевским текстом аналитического характера. Поводом для его написания явился приближавшийся гоголевский юбилей (125-летие со дня рождения), который предполагалось достаточно широко отметить в эмиграции. Поначалу Зайцев намеревался подготовить некий текст для устного выступления — «чтения» на различных вечерах, см. его письмо к Бунину от 17 августа 1934 года: «В прочее время читаю Гоголя. Думаю зимой на нем подработать...» (3 XI, 88). Однако по ходу работы первоначальный замысел значительно расширился и вылился в большую статью программного характера, см. письмо В. А. Зайцевой к В. Н. Буниной от 16/29 декабря 1934 года: «Борух пишет большую вещь... но печатать нигде» (3 VI, 457). Последняя фраза — отголосок конфликта с «Современными записками», для которых статья предназначалась, но

направлению которых не вполне соответствовала, в результате чего была опубликована лишь в последнем номере журнала за 1935 год. Готовя письма жены к публикации в конце 1960-х, Зайцев так прокомментировал этот пассаж: «Намек на статью о Гоголе? Из-за нее вышла размолвка с “С. З.”. Но статья все же была напечатана, правда, позже» (З VI, 457). Последняя аналитическая статья «Гоголь» появилась в 1952 году в юбилейном номере парижской «Русской мысли», посвященном столетию со дня смерти писателя⁵ (№ 429, 5 марта). Кроме того, о судьбе Гоголя и о «гоголевском пути» русской литературы Зайцев размышлял в книге «Жуковский», сопоставляя и отчасти противопоставляя двух писателей. Вероятно, названные тексты могут рассматриваться как единое пространство, в котором Зайцев последовательно создавал образ «своего» Гоголя.

Собственно говоря, этих образов несколько, так как «окончательный» Гоголь у Зайцева есть результат накладывающихся друг на друга представлений о Гоголе, типичных для того или иного возраста — этапа жизненного пути; иными словами, гоголевский образ представляет собою некий палимпсест, складывающийся из разных «портретов», последовательно наложенных друг на друга и просвечивающих друг сквозь друга. Самому раннему бытийному этапу соответствует «Гоголь семьи и детства» как «часть поэтического мира, окружающего ребенка», и «часть семьи». Встреча с ним делает читателя «верноподданным поэта, но показывает лишь часть Гоголя: часть живописнейшую, ярчайшую, природно-малороссийскую, с чертовщиною еще полусказочной, где все тонет в южном великолепии». По мнению Зайцева, детское восприятие Гоголя существенно отличается от восприятия взрослых: ребенку Гоголь никогда не предстает юмористом — все «смешное» пропускается мимо ушей, все комические сцены ребенку «вовсе <...> не интересны». «Не вижу ребенка, вдруг вспомнившего что-нибудь смешное из Гоголя и по-

⁵ Зайцев входил в состав юбилейного комитета (вместе с С. М. Лифарем, В. И. Полем и Е. Н. Рощиной-Инсаровой).

мирающего со смеху. Гоголь юной душе предстоит <...> героическо-поэтической своей стороной» (З IX, 132).

Следующий этап — гимназия, которому соответствует «казенный», мертвый, скучный «Гоголь для юношества». Корпус текстов дополняется «Ревизором» и «Мертвыми душами», читанными, к счастью, «летом, на вакациях». Гимназическое восприятие Гоголя не окрашено любовью и не свободно, то есть лишено тех необходимых спутников, без которых невозможно непосредственное впечатление и радость от встречи с искусством. В полном соответствии с гимназической программой Гоголь воспринимается как основатель русского реализма и творец отечественного романа, художественный предшественник Толстого. В студенческие годы Гоголь окончательно переходит в разряд «классиков», произведения которых принято считать великими, но не хочется перечитывать.

Новое прочтение Гоголя и новое понимание его обусловлены («вдохновлены») эпохой символизма с ее обостренным интересом к слову и к внутреннему миру писателя. Увиденный с этой точки зрения, Гоголь поворачивается совершенно новой стороной — «стилистической, музыкальной и лирико-философской». Кроме того, второе прочтение объясняется и сугубо профессиональным интересом: начинающий писатель должен изучать Гоголя «лабораторно», учась у него тому, «как должен над словом работать художник». Наконец, возникает желание «проникнуть за ограду Гоголя *канонизированного* и школьного, кончающегося первым томом “Мертвых душ”» (З IX, 134, 136; курсив мой. — О. Д.): впервые читаются «Выбранные места из переписки с друзьями», критические статьи, письма. И все же это — период «*только* эстетического» отношения к Гоголю, без обращения к его духовной жизни; соответственно, Гоголь все еще предстает в классических, хотя уже и не школьных, очертаниях; расширенных, но тем не менее сугубо литературных. Разумеется, не реалистом и основателем русского романа и не юмористом-сатириком, а скорее «писателем фантастическим, населявшим действительность своими чудищами» (З IX, 135).

Это «общее ощущение Гоголя» сохраняется надолго и начинает претерпевать изменения лишь при следующем обращении к нему, после гибели «прежней России, Гоголя породившей»; в изгнании, ощущая свое одиночество и мысленно возвращаясь «к вечному и духовному в России», Зайцев вновь открывает для себя Гоголя (там же).

Прежде всего, еще раз корректируется корпус значимых гоголевских текстов, «поверенных» временем и экзистенциальной катастрофой. Из малороссийского цикла выдерживают испытание «Старосветские помещики», «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; более того, с детства знакомые тексты предстают новой стороной: впервые словно «прорастает» из текста «облик скуки, ничтожества, глубокой горести от жалкого вида жизни». Из петербургских повестей — «Нос» и «Портрет»; что же до «прославленной» «Шинели», она представляется «в “гуманитарной” своей части слащавой, а в фантастической не весьма убедительной» (3 IX, 136, 137).

Итогом всей жизни Гоголя-художника на этот раз предстают «Ревизор» и «Мертвые души», составляющие «третий и высший круг гоголевского писания художнического» («одна комедия и начало некоего большого произведения» — 3 IX, 137). Понять и по достоинству оценить этот итог невозможно без обращения к трагедии Гоголя-человека: «Чтобы дать его образ, надо написать его жизнь — постараться пройти за ним внешний и внутренний его путь». Соответственно расширяется «круг проникновения в Гоголя»: вновь появляются «Переписка с друзьями», эпистолярный, впервые — «Авторская исповедь» и «раньше совсем незамеченные» «Размышления о Божественной литургии» (3 IX, 144, 138. 139).

Развернутые в обеих статьях размышления Зайцева о Гоголе-художнике и человеке представляют собой явную переключку-полемику с известными текстами Брюсова и Мережковского. «Символизм понял Гоголя несколько по-новому, это бесспорно. Но сейчас есть и некое внутреннее противление этому пониманию. Гоголь и черт! Остро, но схематично. А не из схем состоит человек. И вовсе не обяза-

тельно похож Гоголь на какого-то нетопыря Пречистенского бульвара. <...> Символисты <...> не пытались жизненное в нем *восчувствовать*. Не выудишь из Валерия Брюсова, что Гоголь любил детей <...> ...с ямщиками, слугами острил и хохотал напрапалу. <...> ...играл в шашки с купцами в торговых рядах, <...> смиренно беседовал со старцами <...>. Любил бедных, нищих...» «Нельзя упрощать, как делали наши символисты (впервые, однако, правильно подошедшие к Гоголю) — нельзя говорить *только*: “Гоголь и черт”. Был ведь “Гоголь и Бог”. К Богу влекся не только христианин в Гоголе, но и художник» (3 IX, 145, 305).

По мнению Зайцева, «дары и свойства разнообразные, иногда противоречивые» определили путь Гоголя в искусстве — но они же явились причиной его художественной и человеческой трагедии: способность видеть смешное, убогое, безобразное и ощущать их «как родное»⁶; волшебный изобразительный дар, обусловивший всю *удавшуюся, видимую* часть его писаний; «страх Божий», доходящий «до болезненного, чувство великой ответственности за свою жизнь, ощущение полученного задания, которое надо выполнить»; наконец, «дар прекрасный, но не дающий покоя: стремление стать лучше» (3 IX, 139)⁷. Путь Гоголя есть путь от «чистой поэзии» раннего периода через преодоление пошлости жизни и собственных «гадостей», «проветривание души»⁸ к просветлению себя, созданию «*из себя самого* некоего лучшего произведения»⁹ (3 IX, 140) в последнее десятилетие жизни, десятилетие второго тома «Мерт-

⁶ «Он первый по времени русский писатель с подпольем» (3 IX, 139).

⁷ В этом Зайцев усматривает близость Гоголя и Жуковского; см., например, о Жуковском: «И на самое звание писателя взгляд соответственный: “Любить истинное и прекрасное, наслаждаясь ими, уметь их изображать, стремиться к ним самому и силою красноречия увлекать за собою других — вот благородное назначение писателя”. Непременно стремиться самому к истинному и прекрасному! Задача роста, самовоспитания, самоусовершенствования. Путь в сущности религиозный. Зачаток линии Гоголя, не Пушкина» (3 V, 213).

⁸ «...Написав <...> и пустив гулять по свету» Хлестакова и Чичикова, Гоголь «от них и освободился. Он изжил их и шел уже иным путем» (3 IX, 142).

⁹ «...И сама жизнь его, и его судьба входят в его творение: он *нечто написал самим собой*» (3 IX, 144).

вых душ», «Переписки», «Исповеди» и «Божественной литургии». Это десятилетие имело «громчайшие последствия» не только для Гоголя, но для всей русской литературы, «свернув» ее с пушкинского пути¹⁰.

Однако Гоголю не удалось обрести искомой духовной гармонии. «Переписка», «книга героического духа», в то же время являет образец внутренней дисгармонии: «Рядом с крайним смирением, публичным покаянием крайняя гордыня. Рядом с истинно-пророческим тоном некая заносчивость, сухое проповедничество. В ней тоска и восторг, глубина и наивность, великая вера в человека и великое ощущение силы зла» (3 IX, 141)¹¹. Неуспех «Переписки» Зайцев объясняет «дьявольскими кознями»: «Если считать, что Гоголь боролся с дьяволом, то приходится допустить, что тут вечный его противник напустил тумана в глаза и навел марево даже на людей, казалось бы, *обязанных* Гоголя понять» (там же). Неудачу со вторым томом — тем, что Гоголь пытался применить свое новое душевное состояние к «произведению, зачатому совсем в другом воздухе — и отчасти даже другим человеком». Возможно, оставив прежние литературные формы и «для нового своего духовного содержания» обратившись к новому писанию, не имеющему отношения к Чичиковым, но и свободному от дидактизма, Гоголь сумел бы обрести духовный покой. Весь «внутренний ритм», «все теперешние качества как писателя» Гоголя последних десяти лет жизни подошли не для того, чтобы «упростовать с “Мертвыми душами” и “оправданием” России», а, «может быть, для создания акафистов, религиозных гимнов, для житий свя-

¹⁰ «Мертвые души» задуманы как бы по плану «Божественной комедии» <...>: описание странствия через ад в миры высшие. В самом намерении этом есть уже некое сверхискусство, не пушкинский аполлонизм, а дело жизни, служение людям в области морально-религиозной и собственное спасение — в очищении» (3 IX, 307).

¹¹ Ср. в статье «Гоголь» о «Переписке», «где рядом с гордыней, учительством, наивностями (даже почти нелепостями), есть гениальное — между прочим, впервые в литературе русской прямо указано открытое вхождение в мир зла. <...> “Бесы” Достоевского и страшная тьма современности в этой “Переписке” предчувствованы» (3 IX, 308).

тых или повестей, вдохновенных первохристианством» (З IX, 143, 309) — свидетельство этому Зайцев усматривает в «Размышлениях о Божественной литургии». Но трагизм гоголевской судьбы «в плане земной жизни» в том и состоял, что ему уготовано было «все биться вокруг “Мертвых душ”», мучась тем, что они не удаются, и страшись, не написал ли он «чего-нибудь вредного», за что непременно придется дать ответ (З IX, 143)¹². «Мертвые души», вершина искусства Гоголя, сделались одновременно и его могилой.

В отличие от Данте, замыслу которого Гоголь намеревался следовать, русскому писателю не удалось осуществить странствие по трем царствам: он не сумел создать ни «Рая», ни даже «Чистилища». У Гоголя не было ни Вергилия, ни Беатриче: вместо разума и любви им двигал страх («Одно из слабейших мест Гоголя: страх, а должна бы быть — любовь» — З IX, 141), и, в полном одиночестве борясь «за свое совершенствование», он потерпел «явную неудачу» на «пути художественном». Он умер одиноким и как будто побежденным дьяволом, по Мережковскому¹³ («испепеленным», по Брюсову). Однако это поражение кажущееся — на самом деле, как глубоко убежден Зайцев, последние годы жизни Гоголя были подвигом, и Гоголь «подвижником входит в духовную нашу культуру», увенчанный терновым венцом — «высшим знамением великих жизней, пусть и кажущихся неудачами» (З IX, 144, 309).

¹² Ср. в статье «Гоголь»: «Он выпустил в мир некие страшилища и несет за это ответ. Если не создаст светлого противовеса, то осужден»; «Неудача с “Мертвыми душами” все сильнее убеждала его, что он осужден и погибает» (З X, 308, 309).

¹³ Ср. в исследовании «Гоголь и черт»: «Когда Гоголь, не умея отделить святое от грешного в своем искусстве, в своей плоти, от *всего* отрекся, проклял *все*, сжег *все*, тогда вдруг почувствовал, что исполнил волю не Божью, совершил преступление, кощунство, которому нет имени, — похулил в святой плоти Дух Святой <...>. Борьба была окончена, совершилась “Страшная месть”: не-человек победил человека, посмеялся над тем, кто думал над ним посмеяться» (Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 301).

Н. А. Гуськов
(Санкт-Петербург)

СМЕРТЬ ГОГОЛЯ И РАННЯЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1920-е годы, когда в модернистской культуре возникает тенденция к нормативности, трансформируются и принципы жизнетворчества: зарождается система образцов литературного поведения.

В период расцвета символизма писатели обращаются к поведению своих предшественников для установления самого факта существования жизнетворчества, для оправдания художником собственной жизнестроительной модели. Воспроизведение чужого поведения казалось неприемлемым, противоречило индивидуалистическому пониманию природы искусства. В революционный период отчетливее ощущаются переключки разных эпох, толкуемые как предвестия современности. Расхожим становится убеждение, что факты прошлого могут послужить образцовой моделью для нынешней жизни. При этом для поздних модернистов, причастных к формированию советской культуры, образец — еще не сознательно избранный объект для подражания, а неизбежный сценарий, навязываемый объективным ходом истории. Принятие его — исполнение неизбежного долга, своей исторической миссии, отказ следовать образцу не избавляет от самого процесса воспроизведения модели, только делает его более мучительным и катастрофическим. Отсюда категорическая жесткость нормативности 1920–1930-х годов и массовое ее принятие, шедшее не только извне под влиянием страха, пропаганды или приспособленческих инстинктов, но и изнутри, опираясь на идеологические убеждения.

Предлагаемая статья намечает возможный подход к изучению литературных интерпретаций танатологического и мемориального аспектов жизнестроительства — отношения писателя со смертью и памятью. Эти аспекты имеют несколько планов: творческая интерпретация темы смерти, а соотносительно с ней — и жизни, реакция в повседневном поведении на смерть, особенно на собственное к ней приближение; склонность к творческим кризисам и средства их преодоления, отношение к творческой смерти, посмертной репутации и славе.

Все эти вопросы, занимавшие увлеченных жизнестроительством модернистов, по мере формирования литературного канона требовали четких осмысления и оценки. Из русских писателей наибольший интерес как предшествующие образцы вызывали в этом плане Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, Л. Толстой и Гоголь.

И творчество Гоголя, и его судьба давали обильнейшую пищу для ассоциаций. Неприятие писателем современной ему жизни и страстное желание обрести идеал; готовность подчиниться высшим объективным законам и стремление преобразить творческим усилием не только себя, но и весь мир; колебание между чистым искусством и тенденциозной проповедью; синтетический стиль, чередующий патетику с иронией, гротесковую фантастику с реалистической достоверностью, — подобные антиномии актуализировались в искусстве революционной эпохи и позднее учитывались при формировании нормативного жизнестроительства. Гоголевское отношение к жизни и смерти, поведение, в том числе накануне кончины, не просто казались знаковыми, но примеривались на себя и собратьев по перу (это хорошо видно из приведенного ниже рассуждения К. А. Федина о М. Зощенко).

Влияние Гоголя на словесность 1920-х годов едва ли не превзошло влияние кого-либо из классиков. Приведем лишь два примера из десятков возможных: «... вот сравнение, которое не могло бы никогда обидеть Зощенку, — Гоголь, — вспоминал Федин. — Не потому только, что “Сентиментальные повести” — в очевидном род-

стве с “Миргородом” и “Петербуржскими повестями”. Не потому, что, написав “Ревизора”, Гоголь терзается судьбою своего создания, подслушивает разговоры театральной публики, полемизирует, оброняется, спорит, а Зощенко своими прологами, комментариями, пародиями обнажает всю боль за свое призвание и борется с критикой. И даже не потому, что Гоголь, чем дальше, тем меньше смеется, посвящая свое перо проповеди и нравственному служению, а Зощенко, вместо сатиры, отдается потребности поучительства. Нет, Гоголь создал помимо сочинений, книгу своей жизни, писательскую судьбу, и вот взгляните в эту судьбу и спросите себя: не кажется ли вам, что когда Зощенко убеждает вас в своем полнейшем исцелении от болезни, он как бы торжествует, что ушел от той неминуемой судьбы, которая стала трагедией Гоголя. Конечно, конечно, это только сравнение, а не тождество, но — повторяю — единственное сравнение, которое никогда не могло бы обидеть Зощенку»¹. Существенно, что оговорки Федина — дань более осторожному времени, 1940-м годам, когда писалась книга «Горький среди нас». В революционную эпоху никого не смутила бы и более прямая аналогия. Для самого Федина, на первый взгляд далекого от Гоголя, этот автор тоже был одним из главных авторитетов. Советский романист вспоминал, что именно гоголевские образы были первыми, самыми сильными литературными впечатлениями отрочества, толкнувшими его на писательское поприще². С горькой иронией Федин подробно описывает в дневнике случай, произошедший с ним в юности, но оставивший отпечаток непоправимо упущенного счастливого мгновения и неизжитого стыда: в 1909 году он должен был на вечере петь в хоре коммерческого училища кантату в честь столетия Гоголя, но от волнения и перевозбуждения перед этим выпил лишнего, был остановлен учителем, не принял участия в празднике, а затем не был даже наказан

¹ Федин К. А. Горький среди нас // Федин К. А. Собр. соч.: В 12 т. М., 1985. Т. 9. С. 151.

² См.: Там же. Т. 11. С. 272 (письмо к Б. Я. Брайниной, середина 1947 г.).

и получил юбилейный томик повестей³. В 1931 году, когда, как будет показано ниже, особенно высок был интерес к личности Гоголя, Федин собирался написать о нем книгу или статью⁴. Трудно сказать, почему замысел не был осуществлен; возможно, кто-то из современников успел высказать сходные ощущения раньше и эффективнее.

В. П. Катаев в романе «Алмазный мой венец» так вспоминает об общении с М. А. Булгаковым: «Несмотря на все несходство наших взглядов на жизнь, нас сблизила <...> страстная любовь к Гоголю, которого мы, как южане, считали своим, полтавским, даже как бы отчасти родственником, а также повальное увлечение Гофманом. Эти два магических Г — Гофман и Гоголь — стали нашими кумирами. Все явления действительности предстали перед нами как бы сквозь магический кристалл гоголевско-гофманской фантазии. А мир, в котором мы тогда жили, как нельзя более подходил для этого. Мы жили в весьма странном, я бы даже сказал — противоестественном, мире нэпа, населенном призраками. Только вооружившись сатирой Гоголя и фантазией Гофмана, можно было изобразить то, что тогда называлось “гримасами нэпа”»⁵.

Писателями революционной эпохи Гоголь осмыслялся в духе мифа, в формирование которого внесли вклад на рубеже XIX и XX веков почти все основоположники модернистского движения. В 1920–1930-х годах наследники символизма художественно обработали теоретически описанную до них модель гоголевского житнетворчества (включающую и танатологический аспект) как явление злободневное, уподобили Гоголя определенному типу литератора-модерниста.

«...Символисты выросли из нескольких мотивов, рожденных Гоголем. Только сформулировать, расчленив, убедить Гоголь не

³ См.: Там же. Т. 12. С. 241–242 (дневниковая запись от 3 марта 1952 г.).

⁴ См.: Там же. С. 54–55 (дневниковые записи от 11 марта и 23 апреля 1931 г.).

⁵ Катаев В. П. Алмазный мой венец // Катаев В. П. Собр. соч.: В 10 т. М., 1984. Т. 7. С. 67–68.

мог, — они же сумели прекрасно, правда, утратив всю силу гоголевского чувства в обмен на свободу расширенного восприятия <...>

И какая издевка, что катастрофическая проблема, занимавшая Гоголя — можно ли человеку быть творцом-художником, не будучи святым — вместо неумного попа Матфея, разрешена была все в том же зале с фривольными амурами и венками по стенам (зале Религиозно-философских собраний. — *Н. Г.*) <...> В творчестве гений жертвует собою. Этим гений оправдан.

А Гоголь погиб оттого, что известное рядовому члену религиозно-философского общества было ему неизвестно. Он не знал, что его гений — единственный его путь. Он не посмел это знать, и за ним не только русская литература, вышедшая из его “Шинели”, — несколько поколений не посмели верить самим себе. Слишком умные, чтобы поверить вековому, готовому, — они уже не верили ничему и гибли от бесплодия»⁶.

Такая концепция выстроена близким автору персонажем романа О. Д. Форш «Символисты» («Ворон»). В ее книгах «Современники» (1926) и «Ворон» (1933–1935) содержится, пожалуй, самое глубокое художественное воплощение модернистского мифа о Гоголе, синтезировавшее наиболее актуальные в революционную эпоху тенденции в восприятии гоголевского житнетворчества. Оно требует особого рассмотрения, не вмещающегося в пределы этой статьи.

Неоднозначность отношения отдельных авторов и литературных групп к символистскому наследию отразилась и на различиях в художественной интерпретации символистского мифа о Гоголе. Объединяло их странное стремление к воспроизведению жизненно-го процесса Гоголя (как и еще нескольких авторов) и приобщение к этому процессу.

Возможность для этого предоставляла наука. В 1920-е годы заметно оживление историко-филологического изучения Гоголя в противовес философско-эстетическим интерпретациям предшествующих

⁶ Форш О. Д. Ворон // Форш О. Д. Летошний снег. М., 1990. С. 354–355.

лет. В 1924 году вышла монография В. В. Гиппиуса, близкого к символистским кругам, но пытающегося объективировать модернистский миф о Гоголе. В 1929 году Гиппиус составил и через два года опубликовал, уже устранив от субъективной интерпретации жизненного пути писателя, подборку писем Гоголя и воспоминаний о нем. Появление этой книги совпало с нашумевшим перезахоронением Гоголя, заметно усилившим интерес публики к писателю. На волне этого внимания не как специальные исследования, а как важные факты современной литературы были восприняты книга В. В. Вересаева «Гоголь в жизни» (1933), выдержанная в том же духе, что и сборник, составленный Гиппиусом, и «Мастерство Гоголя» (1934) А. Белого. Знаменательно, что судьба Гоголя одновременно привлекла не ученых, а литераторов, причем абсолютно противоположных, — видного натуралиста и радикального символиста.

Не менее богатые реконструктивные возможности, порождающие психологический отклик, предоставлял театр, поэтому гоголевское житнетворчество получило освещение в драматургии, например, в комедии С. Антимона «Гоголь» (1925) и драматической «повести» С. Сергеева-Ценского «Гоголь уходит в ночь» (1928, издана через пять лет), написание и публикация которых почти совпадает с выходом биографических исследований. Перекликаясь между собой в попытке представить жизнь Гоголя и его последние дни как спектакль, пьесы Антимона и Сергеева-Ценского противостоят друг другу примерно как книги Белого и Вересаева.

Антимонов, активный участник «Кривого зеркала», на основе отдельных достоверных фактов создал фантазмагорическую комедию в четырех действиях, где Гоголь — жертва своей судьбы, творчества и призвания. Он обитает в мире, населенном как реальными его современниками, так и персонажами его произведений, и оказывается крайне пассивен и немногословен. Однако вызванные его авторской волей лица, прекрасно уживающиеся с исторически достоверными, разыгрывают жуткий спектакль, к которому и сведена жизнь писателя. Сначала в бедной комнате юный Гоголь мечтает о творческой са-

морализации и клянется в том, что добьется своего. Стены комнаты исчезают, появляется двойник писателя — малороссийский парубок на берегу Днепра, искушаемый дьяволом, который открывает место, где спрятан клад, но не получает, однако, душу юноши и подписи под договором. Двойник Гоголя, подобно кузнецу Вакуле, ловит дьявола, закрепощивает его и велит нести себя в царский дворец. Во втором действии комедии писатель читает императору, Бенкендорфу, Пушкину, Жуковскому и другим «Ревизора» и получает разрешение на постановку. Далее действие переносится в приемную Третьего отделения, куда явились Кочкарев и Подколесин, разыскивая утраченное последним мнение по поводу увиденного накануне представления «Ревизора». Туда же приходят разные литераторы, включая самого Гоголя, и разыгрывается нечто вроде «Театрального разъезда», пересмысленного в духе дискуссий и агитсудов 1920-х годов. Далее воспроизводится подобный эпизод, совершенно условный, с большим числом участников: на театральной сцене выступает Гоголь, провозглашающий цитаты из своих поздних сочинений, а публика разного толка то поощряет, то порицает его. Заканчивается этот спектакль столь всеобщим гонением на писателя, что сам Подколесин отваживается в него плюнуть. Наконец, в финале пьесы обессиленный Гоголь оказывается сначала во власти отца Матфея, который провозирует своими проклятиями сожжение «Мертвых душ», а затем во власти докторов, которые истязают умирающее тело. Это облегченный, приспособленный ко вкусам массовой публики вариант житнетворческого модернистского мифа о Гоголе. Правда, здесь мы наблюдаем довольно редкий извод данного сюжета: пассивную форму житнетворчества, состоящую в убежденном и беспрекословном следовании всем объективным велениям своей судьбы, ибо в таком подчинении высшей воле и усматриваются житнетворчество и самореализация.

Далекий от театра Сергеев-Ценский пытался детально воспроизвести ход ключевых событий последнего месяца жизни Гоголя. Это эксперимент, проведенный писателем-натуралистом, но описанный

с использованием символистской терминологии. Пьеса может восприниматься и как своеобразная репетиция предсмертного пути для современного русского писателя.

Гоголь казался предвестником эпохи модерна не только в связи с тематикой и стилистикой его сочинений, но и потому, что ряд его поступков воспринимался как жизнестроительные жесты. Так, и Сергеев-Ценский, и Форш в таком духе истолковывают определяющие, с их точки зрения, эпизоды: поведение при одре умирающей Хомяковой, отказ писателя от пищи, посещение сумасшедшего дома, сожжение рукописей... Последнее, вопреки, например, объяснениям В. В. Гиппиуса⁷, предстает как сознательная, многозначная акция в духе эпатурирующих выходов модернистов. Она не лишается при этом трагизма. Эффектно это подано у Форш, где, поддавшись на провокацию своего демонического двойника, вымышленного персонажа, Гоголь после неудачного посещения сумасшедшего дома сжигает поэму, совершая сам провокацию:

«— Иван Яковлевич меня принять не изволил, — сказал с грустью Гоголь.

— Да не у Корейши ответ вам искать! — закричал Багрецов. — Он зря пряник даст, зря к черту пошлет, не он вам ответит...

— Тогда вы? — медленно внятно, как часовой бой, сказал Гоголь. — Ах, ответьте! Ведь больше в поле нет никого. А голос был мне: в поле ответ. Отец Матвей приказал мне совсем не писать. Я спротивился. И вот... Дальше противиться нет сил: перо как колода... Мысли все вихрем. О, как же мне быть? <...>

— Хуже писать вам нельзя, чем писали, сами знаете. <...> Мне жаль вас, — сказал Багрецов, — и вот слушайте: я предлагаю <...> Николай Васильич, я вам предлагаю все ваши писания сжечь.

— Мне, сжечь? — Гоголь вцепился в шинель, где под ней билось сердце.

⁷ Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 170–172, 186–187.

— Все сжечь, — пролаяло из угла.

— Натурально, — качнулся Багрецов, — жечь, так уж все. Да ведь лучшее вами читано: Шевыреву, Смирновой. И одобрено. И известно... хе-хе <...>. Это прямой вам расчет, Николай Васильич, чисто все сжечь. Задним числом, что не читано, пуще расхвалят. А учителей-то словесности, пачкунов, изыскателей — вот обложите! Века спорить будут. Века... ах-ха...

— Ах-ха-ха!

Забился в хохоте Гоголь, клюя носом над чуть видными в шарфе усами.

Метель рвала, ухала. Метель хотела скрутить в смерч этот дом»⁸.

Смерть творений и самого автора выступает не как пресечение жизни, а как ее жизнестроительный итог, а то и одна из ступеней становления, преодоление творческого кризиса и безмолвия, что было важно как образец для советского писателя. «Нет, ни один мой лист не сверстан, / Том не дописан ни один, / Ищи их по летящим верстам / В сырье несущихся годин. / И то, что я сжигал когда-то, / Моя болезнь, а не венец. / И если есть на камне дата, / Она ступень, а не конец»⁹, — устами Гоголя заявил П. Г. Антокольский.

Наконец, знаменательны и непосредственно ритуально-магические жесты писателей революционной эпохи, связанные с Гоголем. Почтительное посещение его могилы и ироническое обыгрывание его памятника (в фельетонах, городском фольклоре и т. д.¹⁰) встречалось еще на рубеже XIX–XX веков в культурной среде, оказавшей воздействие на сознание ранних советских писателей. О регулярном паломничестве в юношеские годы на могилу Гоголя упоминает в дневнике Федин¹¹. Комическую выходку нетрезвого Есенина, од-

⁸ Форш О. Д. Современники // Форш О. Д. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 238–240.

⁹ Антокольский П. Г. Памятник Гоголю // Антокольский П. Г. Избр. произведения: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 376.

¹⁰ См., например: Молок Ю. А. Пушкин в 1937 году. М., 2000. С. 71, 189–203.

¹¹ Федин К. А. Собр. соч. Т. 12. С. 51 (дневниковая запись от 12 октября. 1930 г.).

нако, вписывающуюся в ряд имажинистских жизнетворческих демонстраций, изобразил Катаев: «...он (королевич, то есть Есенин. — Н. Г.) как некое величайшее открытие сообщил мне, что он недавно перечитывал “Мертвые души” и понял, что Гоголь гений. “Ты понимаешь, что он там написал? Он написал, что в дождливой темноте России дороги расплзлись, как раки. Ты понимаешь, что так сказать мог только гений! Перед Гоголем надо стать на колени. <...>” И королевич действительно стал на колени, обратился в ту сторону, где, по его мнению, находилась Арбатская площадь с памятником Гоголю, перекрестился как перед иконой и стукнулся головой об пол. Я не захотел уступить ему первенство открытия, что Гоголь гений, и напомнил, что у Гоголя есть “природа как бы спала с открытыми глазами” и также “графинчик, покрытый пылью, как бы в фуфайке” в чулане Плюшкина, похожего на бабу. “Неужели он это написал?” — почти с суеверным ужасом воскликнул королевич. — “А ты не врешь?” — прибавил он, подозрительно глядя на меня. <...> Страстная любовь к Гоголю как бы еще теснее соединила нас, и мы сидели молча рядом, подавленные гением Гоголя и в то же время чувствуя себя детьми великой русской литературы, правда, еще не вполне выросшими, созревшими»¹².

Не случайно перезахоронение Гоголя в 1931 году, о котором последнее время много говорят, превратилось в факт советской литературы и дало импульс для жизнетворческих акций его участников. Многие писатели не просто провели целый день на кладбище, но и унесли с собой вещественные реликвии. Вне зависимости от достоверности сведений о порядке перезахоронения, противоречий в воспоминаниях участников, сам тот факт, что Лидин, Катаев и прочие открыто хвалились присвоением частей одежды Гоголя, истинным или мнимым, показывает, насколько важен был для их писательского самоутверждения этот процесс. Не аллюзия ли на это событие, например, появившиеся в редакции 1935 года строки «Книжки про

¹² Катаев В. П. Алмазный мой венец. С. 123.

книжки» С. Я. Маршака: «Горько жаловался Гоголь: / Был он в молодости щеголь, / А теперь, на склоне лет, / Он растрепан и раздет»¹³. Подобные иронические обыгрывания посмертных страданий Гоголя вошли в оборот в связи с мейерхольдовской постановкой «Ревизора», когда появились карикатуры: писатель, перевернувшийся в гробу после спектакля.

Аллюзией на перезахоронение Гоголя звучит и фантазмагорический финал в целом вполне реалистической пьесы Сергеева-Ценского, созданной до, но изданной после вскрытия могилы великого писателя. Вокруг умирающего Гоголя начинается дирижируемый его двойником бредовый парад и бал персонажей, «мертвых душ», которые стремятся подойти к своему создателю поближе: «...входит двойник Гоголя, но не того, который умирает, а молодого, веселого Гоголя, с коком надо лбом, с лицом настолько жизнерадостным, что его можно назвать красивым. Так кажется тому Гоголю, который умирает. <...> Он бесшумно проходит по всей комнате <...> кивает, казалось бы, удрученно, головою и, отходя, отворяет настежь дверь, из которой вышел, и комната умирающего наполняется нелепыми гостями. <...> Чичиков, придвинувшись к самому дивану и наклоняясь к лицу Гоголя, спрашивает тихо, но слышно, обращаясь к двойнику Гоголя:

— Скажите, здесь, кажется, скоро будет еще одна мертвая душа? Не могу ли ее приоб...

Ему не дают договорить и оттирают, так как всем хочется поглядеть на умирающего.

Но вот двойник Гоголя взмахивает руками, точно дирижирует оркестром, и проворно начинают строиться пары для танца. <...> Чичиков, танцую с Коробочкой, не забывает о мертвой душе, которая вот-вот должна явиться, и, крутясь около самого дивана, задевает Гоголя развевающимися фалдами своего знаменитого фрака. <...>

¹³ Маршак С. Я. Книжка про книжки // Маршак С. Я. Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 1. С. 234.

Выйдя из предсмертного забытия, Гоголь отшатывается в ужасе, чуть приподымаясь на руках, и кричит вверх:

— Лестницу!.. Давайте же скорее лестницу!..

Потом он падает навзничь и умирает»¹⁴.

Визуально сходный ряд представлен в финале кинокартины Г. В. Козинцева и Л. И. Трауберга «Шинель» (1926) по сценарию Ю. Н. Тынянова. Отмеченная мемуарами предсмертная реплика Гоголя фигурирует уже в комедии Антимонова, где мольба о лестнице возникает закономерно. Размышляя о своей судьбе перед сожжением «Мертвых душ», писатель восклицает: «Бог вещь, может быть, за одно желание любви воскрешающей готова сброситься с небес нам лестница и стянуться рука, помогающая взлететь по ней»¹⁵. В кинокартине и пьесе Сергеева-Ценского символический смысл лестницы лишь подразумевается, но прямо не декларирован. Уже у Антимонова появляется в предсмертном бреде Гоголя и Чичиков, приценивающийся к душе писателя: «Так что же, папаша, по рукам, что ли? Не то чтобы для прибытку, а больше вроде сувенира о знаменитом родителе прошу. <...> Эх, какие Вы, папаша!.. Вы загляните к себе в душу: она давно мертвенькая. На что она вам?»¹⁶ Интересно, что еще до вскрытия могилы Гоголя здесь возникает мотив сувенира. Идея словно витала в воздухе.

Трудно сказать, знал ли Сергеев-Ценский, безвыездно живший тогда в Крыму, только что вышедшую в Ленинграде и первоначально сильно раскритикованную кинокартину, а также неопубликованную комедию Антимонова (история ее постановок не изучена; машинопись, явно находившаяся в работе в театре, имеется в Санкт-Петербурге в Театральной библиотеке). О последней пьесе, конечно, мог не знать и Тынянов. Тем знаменательнее переключки.

¹⁴ Сергеев-Ценский С. Н. Гоголь уходит в ночь. М., 1934. С. 123–126.

¹⁵ Антимонов С. Гоголь. [Б.м.]. 1925. С. 50 (машинопись; Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека).

¹⁶ Там же. С. 55.

Возвращаясь к перенесению могилы Гоголя, отметим, что это событие явилось не просто спасением праха от уничтожения, но актом принятия властью под контроль жизнетворческих экспериментов, связанных с Гоголем.

Ту же цель преследовала и перемена памятника в Москве. Конкурс объявили еще в 1936 году, тогда же издан сборник материалов, ориентирующий на переосмысление модернистского мифа о Гоголе в официальном духе. В предисловии указано, что памятник работы Андреева искаженно — декадентски — трактует облик писателя, а это неприемлемо в советскую эпоху. Литераторы, связанные с символизмом и одновременно преодолевающие его, живо изобразили антиномичность статуи классика, заострили до предела мистическую ее вознесенность и бытовую комичность. Воспринимая Гоголя во многом именно таким, каков он на памятнике, они продемонстрировали фатальную неуместность этого монумента. Такой намек, например, содержит стихотворение П. Г. Антокольского «Памятник Гоголю»: «... Вот он на камне, школьный классик, / Весь в комментариях дождя, / Сам фонари под утро гасит, / Безлюдьем кратким дорожа. / Вот он, продрогшей птицей сторбясь, / Не обреченный ли на снос? — / Сей монумент гражданской скорби / Втыкает в плащ поникший нос»¹⁷.

Сложнее тема разработана Форш. В «Современниках» Гоголь нередко уподобляется своему будущему памятнику, ведет себя как живая статуя, и это показывает достоверность скульптурного облика писателя: «Темным монументом сидел на скамье Гоголь. Складки длинной шинели лубом спадали на землю, скрывая ноги. Из поднятого воротника далеко вперед выключуло носатое лицо. Глаза как уперлись, не двигались. И будто он весь не дышал.

Ударили ко всеобщей. Гоголь не сразу услышал, а услышав, без раскачки встал вдруг, как поднятый пружиной, и тяжело пошел»; «В памяти осталось одно: раскрытая дверь храма, охваченная пламенем несметных свечей кровавыми пятнами лампад, и — Гоголь в

¹⁷ Антокольский П. Г. Памятник Гоголю. С. 376.

темной шинели, отлитый из чугуна, с головой непокрытой, далеко выключнув из воротника длинным носом»¹⁸. Интересно, что здесь Гоголь, похожий на свою статую, находится около дома на Никитском бульваре, куда перенесли монумент через 30 лет после написания «Современников». В романе «Ворон», однако, дана сцена пародийного развенчания монумента самим Гоголем в духе жизнетворческих карнавальных жестов модернистов, причем в основе сцены — мемуарное свидетельство о Гоголе: «Много раз, проходя мимо памятника в сумерки, представлял себе Лагода человека сутулого, долгоносого, в такой же шинели, как у отлитого из чугуна, с такими же волосами, упавшими стеной на упрямый подбородок. Избоченясь, он поптичь, как ворон, круглыми глазами высматривал что-то и шептал:

— Ну-те, посадили! Скажите, пожалуйста, и на преходком месте.

И вдруг, как написано у друзей, выхватит из-под шинели свой зонт, распустит над головой и пойдет откалывать вокруг памятника трепака...»¹⁹

Трактовка личности Гоголя, его поведения и знаков его памяти в ранней советской литературе неоднозначна, поскольку сама фигура писателя осознавалась как воплощенная антиномия, а то и как бесконечно меняющееся, неуловимое явление.

Образу писателя в художественных текстах свойствен мистический отсвет, явно идущий от символистских трактовок, хотя постепенно инфернальность и таинственность просто сводятся к психологическому и даже социальному подтексту. Так, в подавляющем большинстве сцен у разных авторов Гоголь выведен ночью, на закате или в сумерках. Показательно название пьесы Сергеева-Ценского. Однако если у Форш символистская мифология ночи еще чувствуется в гоголевских эпизодах, то Сергеев-Ценский превращает время суток в эффектную реалистическую деталь, усиливающую настроение, подчеркивающую безысходность и т. д. В предисловии ко второ-

¹⁸ Форш О. Д. Современники. С. 227, 229–230.

¹⁹ Форш О. Д. Ворон. С. 200.

му изданию писатель, вероятно, желая себя оправдать и обезопасить от критиков и цензоров, утверждает даже, что данное произведение — завершение некой задуманной им трилогии «Гоголь бежит от ночи», «Ночь настагает Гоголя», «Гоголь уходит в ночь», где под ночью подразумевается николаевская Россия²⁰. Достаточно прочесть пьесу, чтобы увидеть маскировочность предисловия (символично датированного 31 декабря 1933 г. — едва ли не новогодней ночью): никакой политической критики у Сергеева-Ценского нет. Драма Гоголя разворачивается прежде всего как драма личная.

В большинстве произведений о Гоголе его сопровождают фантастические двойники (см. выше примеры из пьес Антимона и Сергеева-Ценского). В романах Форш тоже есть двойники, более реальные, воплощенные в конкретных существ (хотя и не только в людей, двойником оказывается также ворон). Зато здесь сам Гоголь предстает мерцающим персонажем. Окружающим все время открывается внезапно какая-то новая ипостась его натуры. Главным показателем противоположных граней личности писателя выступают его глаза. «И вдруг Гоголь устремил на Багрецова взор, такой, какого тот никогда у него не видал. Не сверло прозорливца, не мощь гения — глаза женщины — матери, без конца доброй и бережной»; «Гоголь остановился, подозрительно, впервые во все глаза глянул на Багрецова, и тот увидел, что не те у него глаза. Не как в погодинском саду, острые, вбиравшие подноготную, чтобы тут же сплюнуть, как шелуху; не играющие хмелем и жизнью, как тогда в Риме, когда подбивал нагрянуть на виллу Волконской “гуртом без никакого зова”... не те, незабвенные, в Сольфатаро, — глаза матери нежной и бережной. Сейчас глаза смотрели и, конечно, все видели, но сами для зрителя были так: зрачок черный, больше обычного в сумерках, голубоватая радужная оболочка и белок. Глаз из любой анатомической книжки, не глаз Гоголя, просто “глаз человека”»²¹. К этим, пред-

²⁰ Сергеев-Ценский С. Н. Гоголь уходит в ночь. С. 5.

²¹ Форш О. Д. Современники. С. 198, 228–229.

ставленным в «Современниках» ипостасям: лукавого искусителя и злого насмешника, веселого жизнелюбца и добродушного озорника, гениального художника, мудрого прозорливца, женственной, матерински любящей натуры и человека вообще — следует причислить и еще одну. В новом романе Форш Гоголь явился вороном, вещей и зловещей птицей, напоминающей о таинственной балладе Э. По (поминаемой в тексте)²². Эта птица не только вмешивается в судьбу героев произведения, но свидетельствует об истинном смысле и ходе русской культуры, опосредованно, конечно, но вполне внятно. Многоликость Гоголя делала его особенно привлекательным в качестве образца жизнестроения, поскольку в качестве авторитетной модели могли быть избраны и весь комплекс отдельных обликов писателя, и любой из них сам по себе.

Популярностью и многоликостью Гоголя умело воспользовалась и официальная идеология в своих целях. Ею была избрана и возведена в канон одна из ипостасей личности писателя. Однако переосмысление жизненного пути Гоголя, его последних дней и знаков его памяти шло очень медленно и потребовало неоднократного вмешательства правительства, вплоть до известной реплики Г. М. Маленкова на XIX съезде партии²³. В 1920–1930-е годы этот процесс лишь начинался.

²² Впрочем, в роман ворон введен не только из-за пристрастия к Э. По, но и благодаря реальному появлению ворона во время одной из бесед Форш с Н. С. Тихоновым. Этот случай и описан в произведении.

²³ «Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед» (Правда. 1952. 4 марта).

Ю. Я. Барабаш

(Москва)

**«ГОГОЛЕВСКОЕ ЭХО» В ТВОРЧЕСТВЕ
УКРАИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
«РАССТРЕЛЯННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ»
(1920–1930-е годы)**

Сначала — о том, что такое «Расстрелянное возрождение»; боюсь, не все читатели имеют о нем достаточно ясное представление. Метафора «Расстрелянное возрождение» вошла в историко-литературный дискурс в конце 50-х годов прошлого века после того, как в Париже известное польское эмигрантское издательство «Культура» выпустило в свет под таким названием антологию «репрессированной» украинской литературы 1917–1933 гг.¹, подготовленную эмигрантом «второй (военной) волны» литературоведом Юрием Лавриненко. Позднее метафора утвердилась как термин, определяющий феномен пассионарного взлета украинской литературы (или, во всяком случае, значительной ее части) 20-х – начала 30-х годов XX века, — взлета, трагически прерванного сталинскими репрессиями.

«Расстрелянное возрождение» как литературно-идеологическое явление (впрочем, не оформленное организационно) охватывает представителей разных поколений и творческих течений (П. Тычина,

¹ Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія — проза — драма — есей // Biblioteka «Kulturuy». Париж, 1959. Т. 37.

М. Рыльский, Микола Бажан, Микола Хвylёвой, В. Сосюра, Микола Кулиш, Ю. Яновский, В. Пидмогильный, Б. Антоненко-Давидович, Е. Плужник, В. Свидзинский, М. Ивченко, М. Йогансен, Г. Косынка, Остап Вышня, А. Любченко, М. Семенко и др.). К этому же направлению примыкали и наиболее талантливые представители искусства — кинорежиссер А. Довженко, театральный режиссер Лесь Курбас, художники М. Бойчук, А. Петрицкий и др. Ядро «Расстрелянного возрождения» составляла харьковская группа членов ВАПЛИТЕ (Всеукраинская академия пролетарской литературы) во главе с Миколой Хвylёвым.

Что их, таких разных: коммунистов и бывших сторонников Центральной Рады, солдат армии Украинской Народной Республики, литераторов старшего поколения, начинавших еще в начале века, и молодых, недавно пришедших с фронтов Гражданской войны, потомственных интеллигентов и выходцев из села, — что их объединяло? *Идеологически* (осознанно ли, подспудно ли) — дух национального пробуждения, независимости, самоидентичности; в *творческом* плане, эстетически, интеллектуально — чуждость насаждаемым сверху «пролетарскости», «массовизму», плоскому реализмоцентризму и, вместе с тем, решительный разрыв с этнографическим «хуторянством», псевдонациональным традиционализмом, ориентация на новейшие философские и эстетические идеи (как тогда говорили, на «психологическую Европу»); духовная и творческая раскованность, смелый социальный и формальный эксперимент. И общее для «Расстрелянного возрождения» — иногда глухое, закамуфлированное, иногда почти открыто декларируемое неприятие централизованного идеологического диктата Кремля, его имперской национальной и культурной политики. (Вот где впервые вспоминается — правда, в данном случае как антипод «возрожденцев» — Гоголь с его апологией «полномощного монарха».) Неприятие, выразившееся в дерзкой формуле Хвylёвого «Прочь от Москвы!»

Реакция не заставила себя ждать. Сталин счел необходимым вмешаться. В письме «Тов. Кагановичу и другим членам ЦК КП(б) У»

он подверг критике неформального лидера «Расстрелянного возрождения» М. Хвylёвого². Хвylёвой покончил с собой в 1933 году. На этом, в сущности, недолгая история «Расстрелянного возрождения» завершилась, точнее сказать — оборвалась: сразу же после самоубийства Хвylёвого последовали репрессии, Соловки, гибель или «укрощение» (кого методом запугивания, кого — «прикармливания») целого слоя национальной творческой интеллигенции. (Ю. Лавриненко во введении к антологии пишет, что если «в 1930 году печаталось 259 украинских писателей», то «после 1938 года из них печатались только 36»³.)

Перейдем, однако, к Гоголю и непосредственно заявленной проблеме — «гоголевское эхо» в творчестве писателей «Расстрелянного возрождения».

Насколько эта проблема обоснована и актуальна ли она? Киевский гоголевед В. Звiняцьковський полагает, что у деятелей «Расстрелянного возрождения» «руки не дошли до Гоголя»⁴. То есть, получается, здесь как будто и говорить-то не о чем... Но что значит «руки не дошли»? В *исследовательском* смысле — да, гоголеведения как специальной научной дисциплины в рамках «Расстрелянного возрождения» действительно не было; если же иметь в виду влияние, импульсы, постоянное присутствие в творческом сознании («эхо»), то тут, скорее, у нас, современных литературоведов, «руки не дошли»... Чаще всего дело ограничивается беглыми замечаниями, пусть и справедливыми, но именно беглыми. Из работ об эпохе и писателях «Расстрелянного возрождения», где гоголевской теме уделено значительное внимание, назову посвященные М. Хвylё-

² Сталин И. Соч. М., 1952. Т. 8. С. 152–153.

³ Лавриненко Ю. Розстріляне відродження. С. 12. Приводимые Ю. Лавриненко цифры впоследствии уточнялись, причем в более трагическую сторону, но, согласимся, что и они впечатляют.

⁴ Звiняцьковський В. Справжній Гоголь: який він і хто він? // Гоголь М. Вечори на хуторі біля Диканьки. Миргород. Київ, 2008. С. 453.

вому монографію харьківського літературоведа Ю. Бесхутрого⁵ і книгу живущого во Франції українського дослідника Л. Плюща⁶. Правда, хоча автор останньої книги і говорить, що для нього майже всі твори Хвильового «пахнуть» Гоголем⁷, в тексті його помітно заслоняють Андрей Бєлий, Рудольф Штейнер, проблематика антропософії, гностицизму і масонства, які служать, по мненню Л. Плюща, ключом до розуміння суті світогляду і творчості лідера «Розстріляного відродження», так і Гоголя. Врешт, ця книга і цей погляд заслуговують окремого розгляду.

Без невеликого відхилення знову не обійтись.

Як «гоголівське ехо» віддавалось в українській літературі до «Розстріляного відродження»?

Після Т. Шевченка і П. Куліша в українській літературній свідомості інтерес до Гоголя, його вплив на літературний процес помітно ослабли. Саме Куліш, так багато зробив для вивчення біографії Гоголя і видання його творів, вніс скептичний ноту в оцінку його спадщини, зокрема «українських» повістей, відзначив їх вразливість з точки зору етнографії, що, врешт, викликало заперечення з боку М. Максимовича⁸. Во другій половині ХІХ століття, в умовах панування в українській літературі позитивістського, народническо-етнографічного напрямку (Марко Вовчок, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький і др.), нетривіальний художній досвід Гоголя, його духовно-релігійні пошуки, містичні прозріння не були востребовані. Знаки «повернення до Гоголя» проявляються на межі століть, в творчості і в критиці ряду представителів українського модернізму, згодом, в зв'язку зі столітнім ювілеєм письменника, в ак-

⁵ Бєхутрий Ю. Хвильовий: Проблеми інтерпретації. Харків, 2003.

⁶ Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. Київ, 2006.

⁷ Там же. С. 794.

⁸ См. об этом: Барабаш Ю. «Уроки етнографії» для Гоголя: Давні дискусії в сучасній рецепції // Київська Русь. 7515 рік. Кн. 7 (16). С. 102–124.

тивизации на Украине гоголеведческих исследований. В середине прошлого века, в специфических условиях эмиграции, затем уже и в наши дни «проблема Гоголя» (в ее, так сказать, национально-идеологическом преломлении) обострилась, стала одной из ключевых в украинском литературном сознании, предметом острой идеологической полемики на тему «наш — не наш».

В позднем украинском модернизме «Расстрелянного возрождения» «гоголевское эхо» нашло совсем иной отзвук — без навязчивой идеологизации. Удивительно: в тогдашних условиях тотальной идеологизации всех сфер жизни страны, в том числе отношения к литературной классике и ее интерпретации, идеологические аспекты творчества Гоголя, его имперские увлечения, монархические и религиозные взгляды не привлекали внимания писателей «Расстрелянного возрождения». Созвучным их умонастроениям и эстетике оказалось другое. «Неевклидов» характер мировосприятия Гоголя, его прорывы в глубины трансцендентального и экзистенциального, синтез «смеха» и «горечи», романтики и сатиры, причем все это в сочетании с национальной составляющей, впитавшей ментальную и культурную национальную традицию, — вот что прежде всего резонировало в их сознании и творчестве.

Формы проявления этой созвучности, естественно, многообразны; если обобщенно — можно вычленить три основных уровня (наиболее отчетливо они вырисовываются у Хвylёвого, хотя не только у него).

Уровень первый — *эмпирика*. Имеется в виду высокая степень насыщенности текстов прямыми и интертекстуальными вкраплениями гоголевского происхождения: это эпиграф, прямая ссылка на то либо иное произведение (чаще всего — на «Сорочинскую ярмарку» и «Ревизора»), упоминание персонажа, самого имени писателя, цитата, иногда скрытая (незакавыченная), реминисценция, параллелизм образов, ситуаций, жанров («Арабески» Хвylёвого); знаковые гоголевские топонимы («миргородская страна», Диканька) и т. п.

Остановимся на одном из перечисленных случаев — использовании имен гоголевских персонажей (Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович, Тарас Бульба, Остап и Андрий). Здесь семантический ключ обычно кроется в подтексте, смысл упоминания имени может меняться в зависимости от его семантико-стилистической функции, от авторского замысла. Так происходит, например, с Пульхерией Ивановной у Хвылёвого. В рассказе «На озера» ее образ (вместе с Афанасием Ивановичем) дает толчок лирико-ностальгической медитации повествователя о старосветской «уходящей натуре» — человеческой и социальной, — вытесняемой из жизни жесткими реалиями революционной действительности. Иная интонация в «Арабесках» того же автора. Персонаж по имени Пульхерия Ивановна, заведующая редотделом какого-то советского издательства, наделена «говорящей» фамилией Жюха и символизирует рожденный той же революционной действительностью тип «нового человека» — носителя массового сознания, при этом некомпетентного в деле, которым он занимается (этакий мелкий советский чиновник-бюрократ в юбке).

В еще более сложной интерпретации предстает система гоголевских имен и их носителей в новелле Хвылёвого «Мать», очевидно (не будет ошибкой сказать — нарочито) корреспондирующей с «Тарасом Бульбой» и столь же очевидно и нарочито трансформирующей суть гоголевской повести. История Андрия и Остапа, сыновей некоего, не известного читателю, Тараса, перенесена в условия Гражданской войны на Украине, при этом взаимоотношения братьев, их ролевые функции перераспределены, «перевернуты», по сравнению с повестью Гоголя: Остап — белый офицер, Андрий — большевик, что, казалось бы, должно было, в духе времени, заранее предопределить классовые и социально-нравственные (отнюдь не гоголевские) оценки того и другого. Писатель, однако, уклоняется от стереотипного критерия, акцентируя не классовый, а трагический характер конфликта: жертвой слепой братской вражды (мотив, распространенный в украинской литературе послереволюционной эпохи, — см., например, роман Ю. Яновского «Всадники») оказывается *мать*, чей

образ символизирует Украину; в ее смерти повинны, в сущности, *оба* ослепленных классово враждой сына. При этом непосредственным (хотя в чисто ситуативном смысле — невольным) убийцей становится большевик Андрий, образ которого должен был бы, если следовать классовой схеме, воплощать идеалы исторической правоты и гуманизма. (Интересно в этой связи обратить внимание на семиотику цвета у Хвильёвого: братоубийственную войну он называет — в другом произведении, во «Вступительной новелле» — «синей бурей гражданской баталии». Синий цвет — вообще любимый цвет Хвильёвого, но в данном случае он несет знаковый смысл: вдумчивый интерпретатор расценивает — и, надо признать, не без оснований — использование эпитета «синяя» применительно к братоубийственной Гражданской войне как «явную антитезу “краснофильству” тогдашних “пролетарских” писателей, превративших красный цвет в <...> идеологическую индульгенцию»⁹.)

Нетрудно заметить, что рассмотренный пример из сферы гоголевской ономастики перерастает рамки эмпирики, выводит тему на следующий, более высокий уровень — уровень *типологии*. Здесь отмеченный выше прием трансформации сюжета и образа выступает не как частный случай, а как главный структурно-семантический принцип, по которому «гоголевское эхо» резонирует в творчестве писателей «Расстрелянного возрождения». Вырисовывается разветвленная система типологически близких гоголевским (или, по крайней мере, схожих с ними) мотивов, сюжетных ситуаций, конфликтов, которые трансформируются (либо структурно, либо семантически, либо, чаще всего, в обоих планах одновременно) в контексте революционной и послереволюционной украинской действительности, новых социальных обстоятельств, рожденных временем идейно-нравственных представлений и критериев. В подобном процессе нарратологи, в частности Мишель Риффатер¹⁰, вычленяют две раз-

⁹ Безхутрий Ю. Хвильовий: Проблеми інтерпретації. С. 14.

¹⁰ См.: Riffaterre M. Semiotics of Poetry. Bloomington, 1978.

новекторных, но взаимосвязанных операции: «развертывание» и «преобразование», «превращение». Речь идет о том, что в условиях интертекстуального контакта знакомая, узнаваемая литературная структура одновременно и подтверждается, и отрицается.

В новелле Хвылёвого «Мать» мы встречаемся с характерным примером трансформации гоголевских мотивов, в данном случае — мотива *святотатственного убийства*. К уже сказанному об этой новелле добавлю, что в ней происходит *двойная*, или даже *тройная*, трансформация гоголевского сюжета. Сначала вводится отсутствующий у Гоголя мотив вражды между братьями Бульбенками. Далее вражда трансформируется в *братоубийство*. Наконец, этот последний мотив вытесняется мотивом убийства *матери*. Момент весьма существенный. В отличие от библейского сюжета «Каин — Авель», мотив *матереубийства* не может считаться архетипом украинского сознания, для которого архетипичен сам образ *Матери* — образ сакральный, знак основы основ бытия, символизирующий Украину. Трансформация гоголевского мотива «страшной мести» — как метафоры святотатственного убийства — нарочито проводится Хвылёвым *вопреки* укорененной в национальном сознании и литературе традиции, чем особо акцентируется антигуманная, антинациональная природа революции и Гражданской войны (парадокс в том, что автор был коммунистом и в молодости сам принимал участие в Гражданской войне).

Своей кульминации мотив святотатственных убийств — от гоголевских брато- и сыноубийств (в «Страшной мести» и в «Тарасе Бульбе») к убийству Матери у Хвылёвого — достигает в новелле последнего «Я (Романтика)». Ее герой (он же повествователь), «коммунар»-чекист, «главоверх черного трибунала коммун», в порыве революционного фанатизма расстреливает свою мать, подозреваемую им в пособничестве врагам революции. «Эхо» гоголевской метафизики «страшной мести», зла, упоения насилием, доходящим до, позволю себе сказать, какого-то оргазма, до, по выражению Бунина, «сладкого ужаса» и «злорадного восторга» (вспомним картины

чудовищных мучений, на которые в «Страшной мести» обрекаются потомки братоубийцы, вспомним учиняемые Тарасом Бульбой кровавые «поминки» по Остапу), — это страшное «эхо» резонирует в новелле Хвylёвого.

Так же резонирует в новелле «Я (Романтика)» и гоголевский мотив *черта, бесовщины*, воплощенный Хвylёвым в образе чекистского Мефистофеля, доктора Тагабата, фантазмагорически сочетающем inferнальное начало с типичным для эпохи обликом интеллектуала-революционера, с узнаваемыми портретными чертами (лысина и «слишком высокий лоб»). Почти буквально тот же набор физиономических признаков («высокий лоб» и «белая, как мел, лысина»), к тому же дополненный хорошо известной нам по советской киномифологии картавостью, использован в характеристике другого inferнального (хотя и закамуфлированного под рядового пролетария) персонажа Хвylёвого — метранпажа Карно из «Повести о санаторной зоне».

В этой повести «гоголевское эхо» звучит скрытым экзистенциальным мотивом «замкнутого пространства», безумия как ощущения «себя-в-мире», актуализирующим параллель (разумеется, как и в предыдущих случаях, трансформированную) с «Записками сумасшедшего». Само оксюморонное сочетание понятий «санаторий» и «зона» изначально указывает на аномальность ситуации, с предельной остротой — через самоубийство двух персонажей, Хлони и Анарха, — обнаруживающей несовместимость идеала с реальными условиями существования в «зоне».

У другого яркого представителя «Расстрелянного возрождения», драматурга Миколы Кулиша, духовно и творчески близкого Хвylёвому, в пьесе «Народный Малахий» «санаторная зона» обретает конкретные признаки психлечебницы — известной в Харькове Сабуровой дачи, или «Сабурки» (через которую, кстати, в советские годы прошел не один из деятелей культуры, не вписывавшихся в систему, от Велимира Хлебникова до Владимира Сосюры и Эдуарда Лимонова). Именно на «Сабурку» препровождается герой пьесы М. Кулиша

«реформатор» Малахий Стаканчик за свои безумные и небезопасные попытки внушить «социальным отцам» (Совнаркому, «Вецека», «Капеу») идею «немедленной реформы человека». Наряду с библейской параллелью (Малахия — имя ветхозаветного пророка) возникает очевидная параллель с Поприщиным, ведь, в сущности, нет принципиальной разницы между испано-монархическим бредом Поприщина и «социалистическим» полубезумным, полупародийным «малахианством» гражданина Стаканчика, проживавшего до психолечебницы на улице Мещанской, в доме под зловещим номером 37...

Примеры подобного (и иного) рода типологических сближений с Гоголем, прямых либо опосредованных отголосков «гоголевского эха» в творчестве писателей «Расстрелянного возрождения» можно было бы умножить. Здесь ограничимся назывной формой: мотив ярмарки («Арабески» М. Хвylёвого, юмористическая зарисовка Остапа Вышни); урбанистические мотивы (параллель «Сонгород — Миргород» в рассказе Хвylёвого «Лилюли», тема города в одноименном романе В. Пидмогильного, в повести-эссе А. Любченко «Вертеп»); архетип украинской степи (Хвylёвой, Г. Косынка, Ю. Яновский); сатира на советское чиновничество («Ревизор» и «Иван Иванович» Хвylёвого, «Из записок Холуя» И. Сенченко).

Развернутого рассмотрения заслуживает третий уровень проблемы «гоголевского эха» в литературе «Расстрелянного возрождения» — уровень *поэтики*, что, увы, приходит в противоречие с заданным объемом текста. И в этом случае придется ограничиться пунктирным обозначением нескольких моментов. Это:

а) поэтика «Расстрелянного возрождения» как поэтика позднего украинского модернизма в свете обозначенной выше проблемы «возвращения к Гоголю»;

б) сходство и различия с Гоголем в использовании романтических и готических элементов в изображении трагического, антигуманного; «поэтика ужасов»;

в) барочные черты гоголевской поэтики и стиль писателей «Расстрелянного возрождения», определяемый как «необарокко»;

г) жанр «арабесок» у Гоголя и Хвылёвого;

д) наконец, «зеркальная» языковая параллель: стилистическая функция и смыслообразующая роль украинизмов у Гоголя и русизмов, точнее — «слобожанского» (еще точнее — харьковского) суржика у Хвылёвого¹¹. На этом пункте стоит задержаться. Тут интересно не «эхо», а различие, и весьма существенное. У Гоголя украинизмы — и, заметим, отнюдь не только в ранних, «украинских» повестях, эпистолярии, но и в комедиях (например, в ранних редакциях «Ревизора» и «Женитьбы»), и даже в «Мертвых душах» — составляют основу языковой дихотомии, процесса взаимодействия и взаимообогащения русского и украинского начал, что определило уникальное место писателя в русской литературе, инспирирующую роль его неповторимого «идиолекта» в развитии русского литературного языка. О Хвылёвом этого не скажешь. Довольно широко используемые писателем элементы «харьковского суржика» выполняют существенную эстетическую функцию, придают его прозе яркий местный колорит, но вряд ли можно говорить об обогащении за их счет украинского литературного языка.

На этом пока поставим точку с надеждой, что до этой темы еще «дойдут руки» и ее удастся рассмотреть в более широком формате и более углубленно.

¹¹ «Харьковский суржик» — причудливая смесь испорченного, в немалой степени вульгаризованного русского языкового субстрата, элементов украинских лексических, синтаксических форм и фонетических особенностей с типично местными словечками и речениями. Язык межнационального и социального перекрестка, своего рода языковая «визитная карточка» города. В отличие от функции украинизмов в русском языке Гоголя, у Хвылёвого элементы местного харьковского сленга хотя и перемежаются с русизмами, однако субстрат его языка — чисто украинский. Ныне все поменялось — время, индустриализация, национальная и языковая политика КПСС сделали свое дело...

Рита Джулиани

(Рим, Италия)

«РИМ, ЧЕЛОВЕК, БУМАГА»: ГОГОЛЬ И БРОДСКИЙ

Влияние гоголевской традиции ощущается на всем пространстве русской словесности: не только в прозе и драматургии, но и в поэзии. На первый взгляд, ставить в один ряд Гоголя и Бродского как-то странно, если принять во внимание разделяющие их десятилетия, культурную почву, на которой они выросли, пройденный путь, взгляды на искусство. Тем не менее их сближают как «внешние» обстоятельства, заданные историей и биографией, так и обстоятельства «внутренние», своеобразие мировосприятия и поэтики¹.

Прежде всего их сближает особая связь с Римом. В духовной топографии обоих Вечный город занимает важнейшее место. Оба они были, как говорил о себе Бродский, «путешественниками, жертвами географии»², обоим Рим подарил вдохновение, стал городом, где им было дано погрузиться в созерцание, испытать восторг.

Оба подолгу жили в Риме: Гоголь четыре с половиной года — с перерывами с 1837 по 1847 год. Бродский — точно неизвестно, но свыше двух лет: в 1985 году он уже провел в Риме чуть больше года³.

¹ См.: *Баткин Л.* Парапародия как способ выжить: Наблюдения над поэмой Иосифа Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 199–213.

² *Бродский И.* Путешествие в Стамбул // Бродский И. Соч.: В 6 т. СПб., 1999. Т. 5. С. 313.

³ См.: Там же. С. 282.

По биографии, воссозданной В. Полухиной⁴, поэт был в Риме в 1973, 1975–1976, 1981, 1983–1984, 1986, 1988–1989⁵, 1991–1992 и 1995 годах. Сюда надо добавить 1990 год: в ноябре Бродский выступил в Риме по приглашению «Поэтической кафедры» Международного центра «Эудженио Монтале», а также 1994-й, когда он приехал в Рим по приглашению Американской академии на празднование ее столетия⁶.

Говоря словами Вайля и Гениса, Бродский возвращался в Рим с точностью маятника. На Рождество поэт обычно совмещал поездку в Рим и в Венецию. В Риме он задерживался недели на две, а то и больше. Чтобы погрузиться в жизнь города, в котором он гостил, ему нужно было время: «в Европе — в той же Италии, к примеру, — я, когда там оказываюсь, пытаюсь жить, быть, а не дефилировать как турист»⁷.

Со свойственной ему манерой емко выражать мысль, Гоголь писал А. С. Данилевскому в апреле 1837 года: «Словом, вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить» (XI, 95). В черновике сначала стояло не «Италия» — «Рим».

Он любил и увековечил в своих произведениях три земли: Украину, Россию и Италию. О его привязанности к Италии и особенно к Риму хорошо известно, нет нужды приводить тому доказательства.

Говоря о важнейших точках пространства в поэзии Бродского, также называют три земли: Америку, Европу (без Италии) и Италию⁸. В эмиграции именно Италия станет местом, куда тянуло поэта. Он признавался: «Но я полагаю, что можно говорить о верности, если возвращаешься в место любви, год за годом, в несезон, без всяких гаран-

⁴ См.: Полухина В. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008.

⁵ В декабре 1988 г. Бродский жил на вилле Аурелиа, у Американской академии, а не в гостинице, как указано В. Полухиной (там же, с. 355).

⁶ См.: Джулиани Р. Иосиф Бродский в Риме // Русские в Италии: Культурное наследие эмиграции. М., 2006. С. 320–334.

⁷ Цит. по: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2002. С. 289.

⁸ См.: Вайль П. Пространство как время // Бродский И. Пересеченная местность: Путешествия с комментариями. М., 1995. С. 186.

тий ответной любви»⁹. В этом смысле любовь Бродского к Риму была верной. О ней знают меньше, чем о любви к Венеции, однако любовь поэта к Риму была неизменной и с годами становилась все сильнее.

Оба писателя заплатили дань Риму. Гоголь назвал именем города отрывок «Рим» (1842); Бродский оставил стихи и эссе о великих людях и памятниках Вечного города: «Овидий» (1962), «Торс» (1973)¹⁰, «Дань Марку Аврелию» (1994), «Письмо Горацию» (1995), в его честь назван поэтический цикл «Римские элегии», здесь разворачивается действие многих стихотворений¹¹. Он даже собирался написать книгу о римских императорах¹².

Что же до чувств, связывавших Гоголя с Римом, сам писатель все объясняет в упомянутом выше письме Данилевскому: «Когда въехал в Рим, я в первый раз не мог дать себе ясного отчета. Он показался маленьк<им>. Но чем далее, он мне кажется бóльшим и бóльшим, строения огромнее, виды красивее, небо лучше, а картин, развалин и антиков смотреть на всю жизнь станет. Влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу — и уж на всю жизнь» (XI, 95).

Когда Гоголь вернется в Рим по второй раз, осенью 1837 года, влюбленность перерастет в страсть: «И когда я увидел наконец во второй раз Рим, о, как он мне показался лучше прежнего! Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет, это всё не то, не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила

⁹ Бродский И. Набережная неисцелимых / Пер. Г. Дашевского. М., 1992. С. 249–250.

¹⁰ Стихотворение датируется то 1972 г. (см.: Бродский И. Соч. Т. 3. С. 36), то январем 1973 г. (см.: Полухина В. Иосиф Бродский. С. 215). Бродский приехал в Рим во время рождественских каникул 1972 г., в канун Нового года.

¹¹ «Гладиаторы» (1958), «Пьяцца Маттеи» (1981), «Бюст Тиберия» (1985), «Элегия» (1986), «На виа Джулиа» (1987), «Пчелы не улетели, всадник не ускакал. В кофейне...» (1989), «Посвящается Пиранези» (1993–1995), «На виа Фунари» и «Корнелию Долабелле» (1995).

¹² См.: Бродский И. Пересеченная местность. С. 178.

еще прежде меня, прежде чем я родился на свет» (письмо М. П. Балабиной, апрель 1838 г. — XI, 141).

Поэт-изгнанник, напротив, не распространялся о своей любви к Риму в письмах, зато эта любовь раскрылась в его стихах и интервью. К тому же он писал все больше стихов, сюжет которых связан с Римом: первое («Торс») создано в 1973 году, затем до 1981 года следует долгое молчание, а позже, в 1985–1987, 1989–1990, 1993–1995 годах создаются все новые и новые стихи. Венеция околдовала его с самой первой встречи, Риму, чтобы завоевать его сердце, потребовалось больше времени, но в конце концов Вечный город взял его в плен.

Однако нужно подчеркнуть существенное различие в отношениях Гоголя и Бродского с Римом. Для Гоголя это был прежде всего город его души, место, где произошло его «второе рождение». В Риме писатель нашел воплощенными два своих идеала. Первый — «просветительский идеал свободной, полнокровной, характеристичной (то есть избавленной от насильственной нивелировки) личности. Такая личность не противостоит народу, а сливается с ним»¹³. Второй — идеал патриархального, демократическо-анархического общества, состоящего из сильных личностей. Гоголь искал в Риме формулу общественного устройства, соединяющую в себе непосредственность, личность, народ и историю¹⁴.

Кроме того, Рим дарил писателю, любившему вкусно поесть, наслаждение, радовал глаз своими красотами, ласкал его чувства — обоняние, зрение, вкус.

Для Бродского Рим — город разума, здесь он перечитывает книгу рождения и истории западной культуры. Он пишет о римском пейзаже: «Пейзаж есть прошлое в чистом виде»¹⁵. Для него Рим — в первую очередь колыбель западной цивилизации. Связь с культурой, историей и литературой Древнего Рима необычайно глубока. По мнению

¹³ Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 69–70.

¹⁴ Там же. С. 75.

¹⁵ Бродский И. Посвящается Пиранези // Бродский И. Соч. Т. 4. С. 146.

Ж. Нива, Рим дарил поэту «путешествие в античность», помогавшее ему «понять *конечное* и вставить его в рамки *бесконечного*»¹⁶.

Рим для поэта — город чувств и чувственности: не только отменной кухни, как для целомудренного Гоголя, но и могучего Эроса — «джулий, октавий, ливий» («На виа Джулия»), где поэта встречают нежные «Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина» («Римские элегии»). У Бродского очарование города связано с его художественным наследием, с тем, что Рим выступает запечатленной в камне историей: его прогулки по Риму — путешествие в пространстве и одновременно путешествие в классический Рим, на родину дорогих ему поэтов — Овидия, Горация, Тибулла, Вергилия, которых он сравнивал с «квartetом» великих русских поэтов XX века — Пастернаком, Ахматовой, Мандельштамом и Цветаевой¹⁷.

Гоголя и Бродского сближало то, что Бродский удачно выразил тремя словами: «Рим, человек, бумага» («Римские элегии»). Рим давал мощный толчок творчеству, здесь охватывало непреодолимое желание писать. Творческий подъем, продуктивность римских дней были одной из важнейших составляющих того римского «счастья», которое их переполняло, хотя и у того и у другого характер был непростой, замкнутый, темперамент меланхолический.

Римские годы для Гоголя были крайне плодотворными: между 1837 и 1842 годом в Риме была закончена первая часть «Мертвых душ», написаны вторая редакция «Ревизора», «Портрета», «Тараса Бульбы», «Женитьбы», отрывок «Ночи на вилле», «Театральный разъезд», набросок «Аннунциата». Здесь же Гоголь работал

¹⁶ Нива Ж. Путь к Риму: «Римские элегии» Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С. 92. Об отношении Бродского к Древнему Риму см.: Иосиф Бродский: Указатель литературы на русском языке за 1962–1995 гг. 2-е изд. СПб., 1999. Среди последних работ см. сборник «Иосиф Бродский и мир»; см. также: Степанов А., Ахапкин Д. Поэтика Бродского: Материалы к библиографии // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. М., 2005. С. 482–521; там же (с. 294–327) см. раздел «Античный Бродский».

¹⁷ Brodskij J. Da Properzio a Mandel'stam // L'Espresso. 1996.04.07. P. 105.

над «Шинелью», «Игроками», «Тяжбой», «Лакейской», а позднее написал отрывки из второй части «Мертвых душ» и «Выбранных мест».

И Гоголю, и Бродскому Рим давал мощный стимул искать новые пути, например, предпринимать попытки циклизации. Там Гоголь решил, что у «Мертвых душ» должно быть продолжение, что поэма станет дантовской по размаху трилогией — своего рода Адом, Чистилищем и Раем. У Бродского в Риме также рождается замысел написать «Римские элегии», построенные именно как цикл, а не просто сборник стихотворений¹⁸.

Кроме того, их сближал всепоглощающий характер любви к Риму: они любили и Древний, и современный Рим — город остерий, баров, прогулок по Трастевере.

В то же время их объединяла неприязнь к Парижу, который они воспринимали как антипод Рима¹⁹.

И Гоголь, и Бродский смогли почувствовать характер городского пространства Рима, его *Stimmung* — ощущение, что, выходя на улицу, оказываешься не «снаружи», а «внутри». Бродский говорил об этом в стихах («На виа Фунари», «На виа Джулиа», «Пьяцца Маттеи»), Гоголь — в восторженных описаниях города в «Риме». В Вечном городе Гоголь чувствовал себя, как дома, своим, называл его «родиной души своей» и проявил редкую прощительность, сумев описать в «Риме» идиллическую ипостась римского гения места. По мнению рассказчика и самого автора, в этом городе еще возможна *идиллия*: «Ему нравилась самая невзрачность улиц темных, неприбранных, отсутствие желтых и светленьких красок на домах, идиллия среди города...» (III, 234).

¹⁸ См.: Дарвин М. «Римские элегии» И. Бродского как цикл: (Заметки и наблюдения) // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. С. 235.

¹⁹ Гоголь прожил в Париже несколько месяцев, но город оставил плохое впечатление: см. его переписку (XI, 78 и след.) и «парижскую» часть «Рима». О восприятии Парижа Бродским см.: Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 227.

Об идиллической ипостаси римского гения места специалисты по урбанистике напишут только в XX веке²⁰.

Уже в первые приезды в Рим Бродский также сумел прочувствовать дух города, природу «городского интерьера» его исторического центра: «В Риме, выходя в город, идешь домой. Город есть продолжение гостиной, спальни. То есть, выходя на улицу, ты опять оказываешься дома»²¹. Он скажет о римской волчице — символе Вечного города: «И в логове ее я — дома!» («Пьяцца Маттеи»).

Для поэта «из городов первенство делят Рим и Венеция. <...> Уютнее всего Бродский чувствует себя “в центре мироздания и циферблата” — в Риме. Сюда-то, как положено, и ведут, здесь-то и скрепляются если не все, то многие дороги его стихов»²².

Оба писателя переживают в Риме настоящий подъем, им кажется, что они попали в рай. Гоголь в письмах часто обыгрывает сочетание «Рим — рай», «Рим — земля обетованная»²³, Бродский также чувствует себя здесь воодушевленным и счастливым. Чрезвычайно важной для поэта была идея возвращения из странствия. Именно таким был приезд в 1981 году, о котором говорится в программном стихотворении «Пьяцца Маттеи», где радость возвращения к прежней жизни переходит в настоящий восторг²⁴. В 1994 году он назовет свой первый приезд в Американскую академию «короткой дорогой в Рай»²⁵ и «луч-

²⁰ См.: *Norberg-Schulz C. Genius loci: Paesaggio. Ambiente. Architettura. Milano, 1979. P. 140–146. См. также Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. М., 2009. С. 119–135.*

²¹ Цит. по: *Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 269. См. также: Бродский И. Большая книга интервью. С. 420–421.*

²² *Вайль П. Пространство как время. С. 186.*

²³ См.: *Серман И. Римские письма Гоголя // Гоголь и Италия / Сост. М. Вайскопф, Р. Джулиани. М., 2004. С. 170–181; Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя. С. 119–125, 217–221.*

²⁴ См.: *Вайль П. Пространство как время. С. 194.*

²⁵ Цит. по: *Malaga G. L'Accademia, Nerone ed io // L'Espresso. 1994.24.06. P. 110.*

шим временем в моей жизни»²⁶. Про пьядца Маттеи он пишет: «На площади — один из самых очаровательных фонтанов в мире: молодые люди с черепахами, Fontana delle Tartarughe, — то, от чего становишься физически счастлив»²⁷.

Современный Рим очаровывает его контрастами, ищет путь к его сердцу через желудок, потекает его лени в часы, которые он просиживал за столиками баров и кофеен («я там бывал счастлив»)²⁸. В 1981 году он разрешает сфотографировать себя во время игры в волейбол²⁹, разрушая образ сурового величественного поэта. Этот эпизод составляет параллель к воспоминанию о Гоголе, который в 1841 году на одной из улочек Рима от радости стал петь и танцевать, да так размахивал зонтиком, что сломал его³⁰.

Ощущение счастья наполняет многие «римские» стихи Бродского:

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой,
приемыш гордый, —
я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций,

— пишет он в «Пьяцца Маттеи»³¹.

Гоголя и Бродского сближало и понимание того, что для них лично и для России опыт римской жизни имел решающее значение.

²⁶ Цит. по: *Malaga G. L'Accademia, Nerone ed io*. P. 110.

²⁷ *Бродский И.* Пересеченная местность. С. 175–176.

²⁸ Там же. С. 179.

²⁹ Фотография напечатана в: AMACADMY: The Newsletter of the American Academy in Rome. 1981. Vol. 4. № 1.

³⁰ См.: *Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 76.

³¹ *Бродский И.* Соч. Т. 3. С. 209.

Опыт римской жизни, значение которого для Гоголя трудно переоценить, должен был, по его мнению, стать таковым для всякого русского. Рим примирял писателя с жизнью, дарил надежду на то, что жить можно и в России. В Риме Гоголь лелеял мечту о том, что русский человек сумеет превратиться в «прекрасного человека», эту утопию он изложит в «Риме»: «И самое это чудное собрание отживших миров, и прелесть соединенья их с вечно-цветущей природой — всё существует для того, чтобы будить мир, чтоб жителю севера, как сквозь сон, представлялся иногда этот юг, чтоб мечта о нем вырывала его из среды хладной жизни, преданной занятиям, очерствляющим душу, — вырывала бы его оттуда, блеснув ему неожиданно уносящую в даль перспективой, колизейскую ночью при луне, прекрасно умирающей Венецией, невидимым небесным блеском и теплыми поцелуями чудесного воздуха, — чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком...» (III, 242–243).

Бродский, со своей стороны, в «Римских элегиях» утверждает:

Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок!
На сетчатке моей — золотой пятак.
Хватит на всю длину потемок³².

Гоголь и Бродский, каждый в свое время, задумались об учреждении в Риме Русской академии и приняли в этом проекте живое участие. Весной 1840 года Гоголь лелеял надежду получить должность секретаря в создававшейся Академии. Речь шла не о настоящей академии, а об органе надзора за работой русских художников — «Дирекции русских художников» под руководством П. И. Кривцова. Гоголь просил Жуковского поддержать его кандидатуру на пост «конференц-секретаря» и с этой целью написал статью о собрании эскизов князя Долгорукого (найти ее не удалось), но все его усилия оказались тщетными.

³² Там же. Т. 3. С. 232.

Бродский также поверил в возможность создания в Риме академии, которая помогала бы молодым русским талантам приезжать в Рим учиться и оттачивать мастерство. Опыт пребывания в Американской академии убедил его в том, что такая академия имела бы для России огромное значение. Он назвал ее «окном в цивилизацию»³³. Ему хотелось, чтобы Русская академия была похожа на Американскую, не зависела от финансовой помощи российского правительства, поддерживала лучшие таланты, свободу самовыражения, обмен мнениями. Он принялся искать спонсоров и присматривать помещение, оставил мэру Рима Ф. Рутелли меморандум, в котором говорится, что Италия для русских «всегда была откровением, сейчас она может стать источником их собственного *духовного возрождения*»³⁴.

Конечно, во взгляде Гоголя и Бродского на Рим, в том, как они любили город, как жили в нем, многое не похоже. У Гоголя привязанность к Риму ослабевает во второй половине 1840-х годов, у Бродского она сохраняется до самого предчувствия смерти («и мрамор сужает мою аорту...»³⁵), застигнувшей его в январе 1996 года. До последних дней он занимался проектом Русской академии.

Говоря о своих учителях в литературе, Бродский называл только поэтов³⁶, Гоголя среди них не было. Тем не менее у них немало точек соприкосновения, причем очень важных, — в том, что касается и отдельных формальных приемов, и поэтики в целом.

Начнем с интертекстуальности. Как истинное «дитя цивилизации», Бродский не мог писать о Риме, не оглядываясь на предшествующую традицию — и западную, и российскую. В «Римских элегиях»

³³ Цит. по: *Malaga G. L'Accademia, Nerone ed io*. P. 111.

³⁴ Цит. по: *Гордович К. Италия в жизни и творчестве Иосифа Бродского // Россия и Италия: Русская эмиграция в Италии в XX веке*. М., 2003. Вып. 5. С. 282. Курсив мой. — *Р. Д.*

³⁵ *Бродский И. Корнелию Долабелле // Бродский И. Соч. Т. 4. С. 199.*

³⁶ См.: *Мейлах М. Разговор с Иосифом Бродским летом 1991 года // Иосиф Бродский: Стратегии чтения*. С. 383.

интертекстуальная связь с Гете очевидна и подчеркивается самим автором, но кажется, что одна из строф стихотворения «Пьяцца Маттеи» отсылает к финалу гоголевского «Рима», к знаменитому описанию панорамы города, открывающейся с Яникула: «Но здесь князь взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город. Вся светлая груда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена была блеском понизившегося солнца. Группами и поодиночке один из-за другого выходили дома, крыши, статуи, воздушные террасы и галереи; там пестрела и разыгрывалась масса тонкими верхушками колоколен и куполов с узорною капризностью фонарей; там выходил целиком темный дворец; там плоский купол Пантеона; там убранная верхушка Антониновской колонны с капителью и статуей апостола Павла; еще правее возносили верхи каптолийские здания с конями, статуями; еще правее над блещущей толпой домов и крыш величественно и строго подымалась темная ширина Колизейской громады...» (III, 258).

Сам Гоголь любит Рим с Яникула: среди памятников Вечно-го города, к которым он испытывал особую приязнь, был монастырь св. Онуфрия на Яникуле.

Бродскому тоже нравилось смотреть на Рим с Яникула. Он неоднократно жил на этом холме: «В Риме я жил четыре месяца как стипендиат Американской академии. У меня был двухэтажный флигель, на отшибе, с огромным садом. Панорама оттуда открывалась совершенно замечательная: справа Рим дохристианский, языческий, то есть Колизей и прочее. Слева христианский — св. Петр, все эти купола. А в центре — Пантеон»³⁷.

Лирический герой в «Пьяцца Маттеи» также любит Рим с Яникула, но он рисует панораму немногочисленными, скучными мазками:

С холма, где говорил октавой
порой иною
Тасс, созерцаю величавый

³⁷ Цит. по: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 268–269.

вид. Предо мною —
 не купола, не черепица
 со Св. Отцами:
 то — мир вскормившая волчица
 спит вверх сосцами!³⁸

И Гоголь, и Бродский любили употреблять в своих римских текстах итальянские слова, называющие местные реалии. Примеров такого рода в «Риме» великое множество. Не задумываясь о том, каково будет читателю, не знающему языка, Гоголь редко объясняет эти слова и выражения, но обычно оставляет их как есть, причем чаще всего написанными латинскими буквами («dio, che cosa divina!», «diavolo, che divina cosa!», «olio di ricino», «maestro di casa», «Ma quest'è una cosa divina» и т. п. — III, 219, 220, 232, 223) и с ошибками³⁹.

Бродский вообще любил использовать в своих текстах местные реалии, в римских текстах их тоже много, например, в «Пьяцца Маттеи» — «трамонтана», «чоколатта кон панна» (вместо «чokolата»), «виа дельи Фунари» (вместо «дей Фунари»). В стихотворении «На виа Джулия» упоминается «мраморная пиш. машинка»: «пишущей машинкой» римляне называют Алтарь Отечества на площади Венеции.

И Гоголь, и Бродский нередко начинали фразу с глагола в форме второго лица единственного числа повелительного наклонения. Например, в первой строке гоголевского «Рима»: «Попробуй взглянуть на молнию, когда...» (III, 217). В римских стихах Бродского часто можно встретить императив в маркированной позиции начала строфы. К примеру, в «Римских элегиях»: «Обними чистый воздух...», «Бейся, свечной язычок, над пустой страницей...», «Наклонись, я шепну Тебе...»⁴⁰ И в финале «Пьяцца Маттеи»: «Скрипи, перо. Черней, бумага. / Лети, минута»⁴¹.

³⁸ Бродский И. Соч. Т. 3. С. 210–211.

³⁹ См.: Романо А. Итальянские детали в повести Н. В. Гоголя «Рим» // *Russia Romana*. 1999. Т. 6. С. 99–124.

⁴⁰ Бродский И. Соч. Т. 3. С. 229, 230, 232.

⁴¹ Там же. С. 212.

И Гоголь, и Бродский позволяют себе глядеть на Россию глазами южанина — с иронией, приняв «латинскую» точку зрения.

Так, в «Риме» сказано: «О других землях и государствах аббат намекнул в каких-то неясных и нетвердых чертах: что есть земля Франция, богатая земля, что англичане — хорошие купцы и любят ездить, что немцы — пьяницы, и что на севере есть варварская земля Московия, где бывают такие жестокие морозы, от которых может лопнуть мозг человеческий» (III, 220).

Вставая на место римлянина эпохи империи, в эссе «Письмо Горацию» Бродский называет русских «кочевниками», «скифами», а свою страну — «северной Скифией — Гипербореей по-вашему»⁴². В «Пьяцца Маттеи» он рассказывает о себе с точки зрения римлянина, называет «кочевником», «усталым рабом», человеком в кафтане, подчеркивая положение русского — варвара, чужого в латинской среде.

И Гоголь, и Бродский испытывали к архитектуре нечто большее, чем простой интерес: они «переживали» архитектуру и, опираясь на интуицию, безошибочно улавливали ее местные особенности. Для них архитектура была важнейшей составной частью среды обитания. Отсюда привязанность к улочкам и площадям центра Рима и к некоторым памятникам.

Один из любимцев Гоголя — Колизей. Он был так ему дорог, что в письме к Балабиной (1838) Колизей оживает и обретает дар речи: «Был у Колисея, и мне казалось, что он меня узнал, потому что он, по своему обыкновению, был величественно мил и на этот раз особенно разговорчив...» (XI, 141). Со своей стороны, в 1993 году Бродский выразит близкую мысль: «Что может быть красноречивей, / чем неодушевленность?»⁴³

В стихах Бродского также часто возникает Колизей («Римские элегии», «Пьяцца Маттеи», «Гладиаторы», «Моллюск»). Поэт даже

⁴² Бродский И. Письмо Горацию // Бродский И. Соч. Т. 6. С. 362–363, 365 (пер. Е. Касаткиной).

⁴³ Бродский И. Архитектура // Бродский И. Соч. Т. 4. С. 99.

превращает его имя в нарицательное: «...на облигации, траченной колизеями / ноликов»⁴⁴; «Не то — лунный кратер, не то — колizeй; не то — / где-то в горах...»⁴⁵

А вот к собору Св. Петра они относились по-разному. Бродский сетовал: «Нет большего противоречия, чем торжествующая Церковь, — и нет большей безвкусицы. От этого страдает и Св. Петр в Риме»⁴⁶. Гоголь очень любил этот собор. А. О. Смирнова писала о маршрутах прогулок по Риму, которые готовил для нее Гоголь: «...он меня возил целую неделю и направлял всегда так прогулки, что кончалось все Петром, “это так следует: на Петра никогда не наглядисься, хотя фасад у него *комодом*”, — говорил он»⁴⁷.

В римском пейзаже и Гоголю, и Бродскому больше всего нравились фонтаны, купола и пинии.

Оба они проявили редкое художественное чутье, верно определив цветовую палитру Рима: белизну мрамора, зелень пиний, синеву неба, пламенные краски заката — кстати, и тот и другой больше всего любили закатный час, любили как художники, за его краски. Незабываемы картины с изображением городского пейзажа и римской Кампаньи на закате, которые Гоголь написал в «Риме».

Тот же час, та же цветовая гамма возникнут у Бродского («Римские элегии», «На виа Джулия»), а в «Дани Марку Аврелию» он напишет о площади Капитолия: «Возьмите белый, охру и голубой; добавьте к этому немного зеленого и массу геометрии. Вы получите формулу, которую время выбрало в этих краях для своей декорации, ибо оно не лишено тщеславия, особенно когда принимает форму истории или индивидуума. <...> Поэтому не следует удивляться — особенно если вы родились здесь, — оказавшись однажды окружен-

⁴⁴ Бродский И. Надпись на книге // Там же. С. 109.

⁴⁵ Бродский И. Посвящается Пиранези // Там же. С. 145.

⁴⁶ Бродский И. Путешествие в Стамбул. С. 306.

⁴⁷ Смирнова-Россет А. О. Воспоминания о Гоголе // Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 31 (сер. «Литературные памятники»).

ным бело-охристой площадью в форме трапеции с бело-голубой трапецией над головой»⁴⁸.

В Риме оба они проникнутся очарованием строений и статуй, изваянных из мрамора. Этот типично римский строительный материал ассоциируется у них с вечным, стабильным. Мрамор — одно из самых часто употребляющихся слов в гоголевском «Риме», где упоминаются разные сорта мрамора и других пород. «Вечность» и «стабильность» города проявляются в грандиозности памятников и зданий.

Эта «стабильность», найденная Гоголем в Риме, позволяет ему обрести мир в душе, со спокойным сердцем взяться за работу. «Стабильность» Рима сыграла главную роль в окончательном формировании его суждения о России и обо всем мире⁴⁹.

В мраморном городе Гоголь совершает побег из своего времени, которое он всем сердцем презирал. Анненков писал: «Взлелеянный уединением Рима, Гоголь весь предался творчеству и перестал читать и заботиться о том, что делается в остальной Европе. <...> Это было совершенно вровень, так сказать, с городом, который, под управлением папы Григория XVI, обращен был официально и формально только к прошлому»⁵⁰.

Для Бродского Рим тоже был городом мрамора⁵¹, массивным, залитым светом. Мрамор его очаровывал, поэт рассматривал его как форму материализации истории. В «Дани Марку Аврелию» сказано: «Мрамору, конечно же, суждено быть неизменным строительным материалом как античности, так и утопии. Вообще, белый цвет пронизывает наше воображение до его крайних пределов, когда версия прошлого или грядущего принимает метафизический или религиозный характер. Рай — бел; таковы же древняя Греция и Рим»⁵².

⁴⁸ Бродский И. Дань Марку Аврелию // Бродский И. Соч. Т. 6. С. 238.

⁴⁹ См.: Абрам Терц. В тени Гоголя. Париж, 1981. С. 394.

⁵⁰ Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 77.

⁵¹ В 1984 г. Бродский написал пьесу «Мрамор».

⁵² Бродский И. Соч. Т. 6. С. 223. См. также: Степанян Е. «Скульптурность» и «мраморность» в поэзии Бродского // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. С. 252–255.

По мнению Ж. Нива, идея мрамора связана у поэта с совершенством формы и утратой индивидуальности. От счастья поэту хотелось бы превратиться в статую, торс: «Мрамор делает возможным сосуществование исторического и личного, времени и живого <...>. Действует Рим, и человек каменеет»⁵³. Лирический герой проживает миги: Рим истории, Рим быта, Рим камня... И эти миги «каменеют», «затвердевают в вечности». Личное, хрупкое, становится мрамором, превращается в скульптуру. В Риме отсутствие психологизма, потеря индивидуальности достигаются благодаря эросу и окаменению, превращению в статую, торс. Герой Бродского пытается стать анонимным, свестись к самой сути, к белизне чистой формы и чистого мрамора. Урок, который преподает Рим, состоит в том, чтобы быть анонимными, но живыми фрагментами, мыслящими торсами⁵⁴.

Гоголь, глядя на Рим, делает выбор в пользу такого литературного жанра, как отрывок: пожалуй, он дает «Риму» этот подзаголовок, признавая невозможность описать то вечное и бесконечное, что есть в этом городе, в рамках канонической и конечной литературной формы. Герой «Рима» — и это в творчестве Гоголя случай уникальный — не имеет имени; он уже достиг той анонимности, к которой в конце XX века будет стремиться Бродский. В «Риме» присутствие скульптуры необычайно важно: ведь Аннунциата — не что другое, как мраморная статуя («Всё напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор...» — III, 217), бессловесная, неподвижная. В свою очередь князь — «прекрасный человек», которого жаждал увидеть Гоголь, наконец-то обретший плоть литературного героя. После шатания по городу в конце отрывка рассказчик оставляет его неподвижно любоваться панорамой Рима на закате: теперь и он превращается в статую. Повествование начинается с описания статуи-Аннунциаты и завершается фигурой статуи-князя — с наблюдением строго «классической» симметрии.

⁵³ Нива Ж. Путь к Риму. С. 89–90.

⁵⁴ Там же. С. 93.

В заключение можно сказать, что особо чуткое восприятие, вкус не позволили великому русскому писателю и великому русскому поэту ограничиться банальным взглядом на Рим: Вечный город так глубоко проник и в их повседневную, и в их внутреннюю жизнь, что не мог не пустить там корни. И Гоголь, и Бродский отличаются от своих современников тем, что сумели разглядеть в Риме — за завесой повседневной суеты, за всем, что может вызвать неприязнь, — мощный двигатель культуры, продолжающий, как и прежде, свою работу.

Для обоих римский опыт оказался бесценным в профессиональном плане: он дал мощный толчок творчеству, здесь были задуманы и обрели форму великие шедевры.

Рим стал для них местом, в котором их культурные корни превратились в камень, стали ощутимы, здесь они узрели порядок, противопоставленный хаосу⁵⁵, и одновременно Рим стал местом, где прошлое настолько живо, что позволяет строить планы (утопические у Гоголя, конкретные у Бродского), надеяться, что Россию ожидает лучшее будущее.

Кроме того, Рим явился для них альтернативой их собственной эпохе, которую они считали хаотичной и, по сути, пустой. Паломничество в античность позволяло Бродскому находить форму, которая объединяла бы все, открыть секрет римского торса: поэт «рано устал от нашего времени и от бесформенности. Рим помогал ему преодолеть наше время и жить *post aetatem nostram*»⁵⁶. Гоголь также презирал свое время, в Риме он нашел способ убежать из своей эпохи и жить, перефразируя название стихотворения Бродского, *ante aetatem nostram*.

Пер. с итальянского Анны Ямпольской

⁵⁵ См.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 283.

⁵⁶ Нива Ж. Путь к Риму. С. 92.

Клод де Грев

(Париж, Франция /Брюссель, Бельгия)

ВОСПРИЯТИЕ ГОГОЛЯ ВО ФРАНЦИИ НА РУБЕЖЕ XX И XXI ВЕКОВ (1980–2009)

В 1984 году, собирая материалы для диссертации «Гоголь в России и Франции. Опыт сравнительного анализа»¹, посвященной вопросам восприятия Гоголя в период, охватывающий 1836–1984 годы, я убедилась, что знакомство Франции с этим писателем происходило медленнее, чем, например, с Тургеневым, Толстым и Достоевским. Критик Эжен Мельхиор де Воюэ объяснял это слишком местным, «локальным», слишком «русским» характером гоголевского текста. Вплоть до революции 1917 года Гоголь оставался для большей части французской публики автором «Тараса Бульбы», причем «Тараса Бульбы», адаптированного для юношества. Лишь в 1925 году появляется полный перевод «Мертвых душ», выполненный Анри Монго². «Ревизор» адекватно и в полном объеме был переведен лишь в 1948 году Андре Барсаком³ после нескольких более или менее удачных попыток (среди них — перевод комедии, сделанный Мериме). Украинские и петербургские повести были переведены лишь в 1920–1930-х годах Анри Монго и Борисом Шлэцером⁴.

¹ *De Grève C. Gogol en Russie et en France: Essai de réception comparée. Paris: Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 1984.*

² *Gogol N. Les Aventures de Tchitchikov ou Les Âmes mortes / Trad. par H. Mongault. Paris, 1925.*

³ *Gogol N. Le Révizor / Texte français d'A. Barsacq. Paris, 1948.*

⁴ См.: *Gogol N. Récits de Pétersbourg / Trad. par B. de Schloezer. Paris: Pléiade, 1925; Gogol N. Un Ménage d'autrefois // De Pouchkine à Tolstoï / Trad. par*

Разумеется, язык Гоголя более труден для перевода, чем язык Толстого или Достоевского. Дабы не вдаваться в подробности, скажу лишь, что при ближайшем рассмотрении все, считавшееся *слишком* местным, *слишком* национальным у Гоголя, оказывается производным от устойчивой традиции русского прочтения Гоголя — традиции, принятой во Франции безоговорочно и сформировавшей представление о нем как художнике-реалисте, описывающем *русское* общество, а также моралисте, стремящемся бичевать злоупотребления своих *соотечественников*. Другая причина замедленной рецепции Гоголя во Франции заключалась, по моему мнению, в особенностях, действительно свойственных его творчеству, но не отвечавших читательским ожиданиям французской публики. Так, отсутствие логически выстроенного повествования в некоторых его произведениях сбивало с толку. Но еще более значимым было отсутствие убедительной любовной интриги. Оно ставило Гоголя в менее выгодную позицию по сравнению с его «конкурентами»: любовь Сони и Раскольникова, Наташи Ростовой, Анны Карениной сильнее трогали французского читателя, чем приключения Чичикова!

Подобные «недостачи» не компенсировались, как это было в России, включенностью Гоголя в школьные программы. Именно потому новые трактовки Гоголя, которые проникали из России во Францию в период между 1920 и 1980 годом, равно как и те, что возникали на Западе, во многом способствовали его славе, во всяком случае, среди образованной публики, разрушив привычный стереотип восприятия Гоголя как автора «Тараса Бульбы». Гоголь предстал как поэт, чье внимание приковано к Дьяволу и проблеме Зла (такой взгляд получил распространение в 1939 г., когда была переведена известная книга Д. С. Мережковского), как художник гротеска и фантастики (эта репутация начала складываться в 1930-е гг.), наконец, как певец

H. Mongault. Paris: Pléiade, 1930. *Gogol N. Nouvelles* / Trad. par H. Mongault. Paris: Gallimard, 1938.

абсурда (такое восприятие Гоголя возникло во Франции в 1950-е гг. вместе с модой на Кафку).

Все это заставляло задуматься над вопросами формы и языка гоголевских произведений, над своеобразием его личности и мирозерцания. Издательства заинтересовались «петербургскими повестями». В 1960-е годы вновь пробудившийся интерес к подсознанию, сновидениям, фольклору и фантастике поддерживает особый интерес к этим, а также и более ранним произведениям, вошедшим в циклы «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». В 1966 году Гоголь, наконец, попадает в пантеон классических авторов: полное собрание его сочинений выходит в серии «Библиотека Плектра», и с этого момента начинается его «беспримерный успех» во Франции. Это в свою очередь способствует возникшему в 1970-е годы небывалому интересу к нему режиссеров и постановщиков (так, Жан Космос, Роже Планшон, Антуан Витез ставят «Ревизора», Кожьо — «Записки сумасшедшего», Артюр Адамов инсценирует «Мертвые души»).

В 1970-е годы открываются и новые горизонты в интерпретации Гоголя, она выходит из-под идеологического и политического давления. Я имею в виду Антуана Витеза, в символистских постановках которого при создании декораций нередко использовались множасьиися и отражающиися друг в друге зеркала, а также литературоведческие труды Анри Труйя⁵, Бориса Шлёцера⁶, Жана Бонамура⁷, Гюстава Окутюрье⁸, Жоржа Нива⁹. На место одномерного прочтения Гоголя приходят его *поливалентные прочтения*, принимающие во внимание множественность смыслов его произведений. Во Франции, ориентируясь на работы

⁵ Troyat H. Gogol. Paris: Flammarion, 1971.

⁶ Schloezer B. de. Nicolas Gogol. Paris: L'Herne, 1972.

⁷ Bonamour J. Le Roman russe. Presses Universitaires de France, 1978.

⁸ Aucouturier G. L'Ascension de Nicolas Gogol [Préface] // Gogol N. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1966 («Bibliothèque de la Pléiade»).

⁹ Nivat G. Préface // Gogol N. Nouvelles de Pétersbourg. Paris: Gallimard, 1979 («Folio»).

Юрия Манна, публикуемые в России, приходят к пониманию, что само творчество Гоголя, все его тексты «открыты», построены в соответствии с эстетикой двойственности, парадокса, обманки, смысл обычно оказывается спрятанным или завуалированным. Именно этот процесс нового прочтения Гоголя и обуславливает его постепенный выход на первый план среди русских писателей.

Каков же вклад последних лет в изучение творчества Гоголя во Франции? В этой статье будут рассмотрены три вопроса: 1) интерес к Гоголю на рубеже XX и XXI веков; 2) интерпретация его произведений в литературоведении; 3) 200-летие со дня рождения Гоголя как событие, стимулирующее рост его популярности.

Интерес к Гоголю

В 1980-е годы наметился определенный спад популярности Гоголя. Тем не менее в этот период переиздаются собрания сочинений писателя в серии «Плеяда» (1981 и 1985 гг.), перевод «Ревизора», сделанный Артюром Адамовым¹⁰, а также впервые издается перевод «Вечеров» Мишеля Окутюрье предваренный его предисловием¹¹. Но особенно продуктивными в отношении изданий и переизданий гоголевских произведений, постановок и новых переводов оказались 1990-е и 2000-е годы. Можно задаться вопросом: не вызван ли этот расцвет демократическими реформами в России?

Разумеется, популярность «Тараса Бульбы» как самого известного произведения Гоголя, в том числе и среди широкой публики, сохранялась. В 1990 году издательство «Ж/Ф» издает повесть в старом переводе Жарль-Приеля¹², исправленном и отредактированном авто-

¹⁰ *Gogol N. Le Réviseur / Trad. par A. Adamov; Introduction par C. De Grève. Paris: Garnier-Flammmarion, 1988.*

¹¹ *Gogol N. Les Soirées du Hameau / Préface et traduction de M. Aucouturier. Paris: Gallimard, 1989 («Folio»).*

¹² *Gogol N. Tarass Boulba / Trad. par Jarl-Priel [Charles Trémel]; Introduction par C. De Grève. Paris: G/F, 1990.*

ром данной статьи и снабженном моим предисловием. Издательство «Галлимар» переиздает перевод Мишеля Окутюрье в серии «Фолио» с новым, написанным им предисловием¹³. Даже очень старый перевод Луи Виардо издается в это время в серии «Книга месяца» (1994) и в издательском доме «Booking International» в серии зарубежных классиков («Максипош», 1996). В 2003 году «Тарас Бульба» издается для юношества в хотя и старом, но серьезно переработанном переводе в серии «Эколь де луазир» («Школа досуга»). В 2008 году выходит в свет очень «цветистая» переделка повести, на этот раз превращенной в комикс¹⁴, где на первый план вышла тема насилия, а сам Бульба представлен как атлет и дикарь. Но теперь с «Тарасом Бульбой» начинают соперничать «Вечера на хуторе близ Диканьки» в переводе Мишеля Окутюрье, а также «петербургские повести». Многочисленные издания и переиздания этих повестей, публикуемых как цикл (или же отдельно)¹⁵, достигают своего апогея в 1998 году, что имеет вполне простое объяснение: в 1999 году они вошли в программу экзаменов на степень бакалавра во французских лицеях. И это демонстрирует, насколько важными в вопросе рецепции того или иного писателя могут оказаться личные вкусы генерального инспектора Министерства национального образования. Итак, в 1998 году появляются полные издания «петербургских повестей»: в издательстве «Ж/Ф» в переводе Б. Шлёцера, с добавлением второй части «Портрета», впервые переведенной Дебойрой Леви-Бертерá¹⁶; в «Либрери Женераль» в серии «Классик де пош»

¹³ *Gogol N. Tarass Boulba / Trad. et préface par M. Aucouturier. Paris: Gallimard, 1990 («Folio»).*

¹⁴ *Morvan J.-D., Voulizé F. Tarass Boulba, d'après Nicolas Gogol. Paris: Paul Delcourt, 2008.*

¹⁵ См., например, переиздание переводов Б. Шлёцера в издательствах «Folio bilingue» (1990), «Flammarion» в учебной серии «Удивительные классики» («Étonnants classiques») (1995; 2006), «Librio» (1996) и некоторые новые издания отдельных повестей, как, например, перевод «Портрета», выполненный в 1993 г. В. Береловичем.

¹⁶ *Gogol N. Nouvelles de Pétersbourg / Trad. par B. de Schloezer; préface et traduction du «Portrait» par D. Lévy-Bertherat. Paris: G/F, 1998.*

(«Карманная классика») в новом переводе Жан-Луи Бакеса, Бернара Крейзе и Владимира Волкова¹⁷; в издательстве «Галлимар» в переводе Гюстава Окутюрье, Сильвии Люно и Анри Монго (том же самым, что был использован и в «Библиотеке Плеяды»)¹⁸; наконец, в издательстве «Эллипс» в серии «Возвращение к тексту» в новых переводах Анни Денизо, Мириам Дезер, Надин Фавр¹⁹.

В последующие годы публикуются и отдельные повести, например «Нос» и «Шинель» в переводе Монго в серии «Фолио юниор» (2004) и в издательстве «Либрио» в новом переводе Анн Кольдефи-Фокар²⁰. В 2007 году Андре Маркович предлагает издательству «Акт Сюд» новый «полный» перевод «петербургских повестей» «в не известной во Франции редакции» (произведения располагались в последовательности, принятой в издании в 1842 г.; в их число входила повесть «Рим», которую Жан-Филипп Жаккар, автор послесловия к новому изданию, назвал «самым удивительным заключением» петербургского цикла)²¹. Добавим также, что в 1998 году особое внимание как парижских, так и провинциальных театральных режиссеров привлекли к себе «Записки сумасшедшего» (постановки в Театр де Сонж и в Эспас Севен). В 2007 году повесть в переводе Владимира Волкова была поставлена также и в Аньере.

Для театра большим открытием последних десятилетий стали новые переводы драматических произведений Гоголя, выполненные Андре Марковичем. Они вызвали к жизни новые театральные по-

¹⁷ *Gogol N. Nouvelles de Pétersbourg* / Trad. par J.-L. Backès, B. Kreise, V. Volkoff; préface par S. Thorel-Cailleteau. Paris: Librairie générale, 1998.

¹⁸ *Gogol N. Nouvelles de Pétersbourg* / Trad. par G. Aucouturier, S. Luneau, H. Mongault. Paris: Gallimard, 1998 («Folio classique»).

¹⁹ *Gogol N. Nouvelles de Pétersbourg* / Trad. par A. Denizot, M. Désert, N. Favre et alii. Paris: Ellipse, 1998 («Retour au texte»).

²⁰ *Gogol N. Le Manteau; Le Nez* / Trad. par A. Coldefy-Faucard. Paris: Librio, 2004.

²¹ *Gogol N. Les Nouvelles de Pétersbourg* / Trad. par A. Markowicz; postface de J.-Ph. Jaccard. Arles: Actes Sud, 2007.

становки, пользовавшиеся невиданным успехом. В издательстве «Акт Сюд» появляются один за другим переводы «Женитьбы», «Ревизора» (1992), «Игроков» (1993), которые в 2006 году в отредактированном виде вошли в том Полного собрания театральных сочинений Гоголя²².

С просьбой сделать новый перевод «Ревизора» обратился к Андре Марковичу Антуан Витез, и только его преждевременная смерть не позволила осуществить постановку пьесы. В изданном томе впервые были представлены переводы двух редакций «Ревизора» (1836 и 1842): в этих модернизированных переводах, где особенное внимание уделялось устному звучанию текста, была предпринята смелая попытка передать различные стилистические нюансы языка. В редакции 1842 года «Ревизор» был оригинально поставлен Жаном-Луи Бенуа в Комеди Франсез в 1999 году и возобновлен в 2007-м. Спектакль игрался также на театральном фестивале в Авиньоне (2000) и в г. Бюссанж (Вогезы) (2005). «Женитьба» была поставлена в г. Ренн (1992) и в Ла Рошели (2001). Это послужило стимулом для других переводчиков, предложивших новые переводы, такие, как перевод «Женитьбы» Жоржа Даныеля, поставленный в Страсбурге.

«Мертвые души» — произведение, публикация которого всегда была связана с определенным финансовым риском для французских издателей в силу своей незавершенности, жанровой и смысловой неясности (роман? поэма?), — не получили такого большого количества переизданий, как другие гоголевские сочинения. В 1990 году издательство «Фламарион» опубликовало «Мертвые души» параллельно с изданием «Тараса Бульбы», рассчитывая, что успех повести поддержит издание поэмы. В основу лег старый перевод Марка Семенова, отредактированный и прокомментированный автором этих строк²³.

²² *Gogol N. Théâtre complet / Trad. par A. Markowicz. Arles: Actes Sud, 2006.*

²³ *Gogol N. Les Âmes mortes / Trad. par M. Sémenoff; préface par C. De Grève. Paris: G/F. 1990.*

В 1992 году издательство «Ле Сёй» опубликовало поэму в старом переводе Мадлен Эристов (серия «Эколь де луазир»)²⁴. И лишь в 2005-м, через восемьдесят лет после выхода элегантного, чуть слащавого и ставшего классическим перевода Анри Монго (1926), издатели осмелились предложить читателю новый перевод первого тома, выполненный Анн Кольдефи-Фокар и вышедший в свет с иллюстрациями Марка Шагала²⁵. По сравнению с работой Монго новый перевод гораздо ближе к тексту Гоголя: переводчица попыталась передать все особенности его барочного стиля. Новшеством было и интересное, хотя спорное решение давать имена собственные не в транслитерированном виде, а в непосредственном переводе на французский язык. В результате Манилов превратился в Аппатова, а Коробочка — в Мадам Кассолет.

Интерпретация Гоголя в литературоведении

После блистательного для гоголеведения периода 1970-х годов, когда одно за другим появились фундаментальные исследования о Гоголе, принадлежавшие перу Анри Труайя, Бориса Шлёцера, Андрея Синявского, издатели начали с осторожностью относиться к идее публикации книг, посвященных одному только Гоголю. По сути, за последующие два десятилетия вышло всего три книги: Жоржа Даньеля — о театре Гоголя (1982)²⁶, Раймонда де Понфийи — об истории взаимоотношений Гоголя с А. О. Смирновой-Россет (1995)²⁷ и Марианны Гург в соавторстве со мной — о «петербург-

²⁴ *Gogol N. Les Âmes mortes / Trad. par M. Eristov; postface de W. Bannour. Paris: Le Seuil, 1992.*

²⁵ *Gogol N. Les Âmes mortes / Trad. par A. Coldefy-Faucard. Paris: Le Cherche-Midi, 2005.*

²⁶ *Daniel G. Gogol et le théâtre. Troyes: Centre culturel Thibaud de Champagne, 1982.*

²⁷ *Ponfilly R. de. Alexandra Smirnova Rosset: Le «cher ami» de Gogol. Paris: Ymca-Press, 1995.*

ских повестях» Гоголя (1998)²⁸. При этом книга де Понфийи не посвящена исключительно Гоголю, хотя в ней и содержатся ценные сведения, касающиеся пребывания писателя в Париже и Риме. В труде Жоржа Даньеля исследуется эволюция драматургии Гоголя: каждой его пьесе, включая незавершенные, посвящена отдельная глава. Книга представляет собой серьезные и вместе с тем сдержанные размышления режиссера, актера, переводчика, деятеля культуры о существовании драматических произведений Гоголя и завершается раздумьями об «одной из самых странных и загадочных личностей всех времен и народов». Несмотря на ее несомненные достоинства, эта книга практически не получила признания и плохо распродалась.

Задача нашей с Марианной Гург монографии была более чем скромной: помочь тем, кто готовится к экзамену на степень бакалавра. Отсюда — ее жесткое регламентирование издателем, предписанные объем и способ изложения материала. Важные аспекты «петербургских повестей» рассматриваются в ней с опорой на документы и вместе с тем под нашим собственным углом зрения. Речь идет о природе гоголевской детали, гоголевской вещи, об особенностях его реализма, специфике сатиры, фантастики, гротеска, абсурда, а также о проблеме поэтики цикла как целого.

Франкоязычный читатель, интересующийся Гоголем, может познакомиться и с книгой румынского исследователя Луциана Райку «С Гоголем: Размышления о несостоятельности», опубликованной во французском переводе в 1992 году²⁹. В ней подчеркнута отсутствие у Гоголя радикальных различий между жизнью и смертью, вещью и человеком, а «петербургские повести», равно как и «Мертвые души» проанализированы с применением имманентных им категорий: не-существования (*non-existence*) и несостоятельности (*l'inconsistance*).

²⁸ De Grève C., Gourg M. *Nouvelles de Pétersbourg*. Gogol. Paris: Hatier, 1998.

²⁹ Raïcu L. *Avec Gogol: Essai sur l'inconsistance*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992.

Наиболее доступный и наиболее востребованный критический и литературоведческий материал о Гоголе содержится в исследованиях общего характера по истории русской литературы, а также в научном аппарате, сопровождающем издания произведений Гоголя.

Роль основоположника русской прозы отводится Гоголю в книге Жоржа Нива «Завершение русского мифа» (1988)³⁰ и в монументальной многотомной «Истории русской литературы», выходявшей в издательстве «Файард» в 1987–1996 годах³¹. В книге Ж. Нива, опубликованной в Лозанне, но известной также и во Франции, значение Гоголя подчеркивается уже в самом ее названии, равно как и в предисловии, где творческий метод Гоголя осмыслен как свойственный вообще всей русской литературе способ особого обращения со временем (во всей его незаконченности, незавершенности), как выражение номадизма (странничества), ставшего «великой темой русской литературы», а также подчеркнуто особое пристрастие писателя к «сокровищу» языка. Первая глава книги Нива целиком посвящена петербургскому мифу в том виде, в каком Гоголь его пересоздал и переосмыслил в «Портрете», «Записках сумасшедшего» и «Носе», непосредственных предвестниках «Мертвых душ», представивших читателю новый тип «обычного», не романтического героя, а также анализу «Шинели» и различных интерпретаций этой повести, в том числе и психоаналитическому прочтению Симона Карлинского. Наибольшее внимание Ж. Нива уделяет видению Гоголем Петербурга как «города русской нерусскости» («*cité russe de la non-russit  *»). Завершается же глава оптимистически: автор утверждает, что Гоголь, как кажется, только выигрывает с течением времени, и это — во многом благодаря тем, кто появился позже него: Кафке, Беккету, Солженицыну.

³⁰ *Nivat G. Vers la fin du mythe russe: Essai sur la culture russe de Gogol   nos jours. Lausanne: L'Age d'homme, 1988 (coll. «Slavica»).*

³¹ *Etkind E., Nivat G., Serman I., Strada V. Histoire de la littérature russe. Paris: Fayard, 1987–1996.*

Имя Гоголя фигурирует и на обложке 2-го тома «Истории русской литературы», изданной в 1992 году Ефимом Эткингом, Жоржем Нива, Ильей Серманом и Витторио Страда («Девятнадцатый век, эпоха Пушкина и Гоголя»). В предисловии к книге Гоголю отводится «планетарная роль» — как «создателю той русской прозы, которая должна была сыграть беспримерную роль в развитии мировой литературы», и того «типа социальной фантастики, которая воздействовала на все виды искусства и которая стала неотъемлемой составляющей европейского видения»³².

В книге помещены и три статьи «маститых» гоголеведов: Дональда Фангера, Юрия Манна и Жоржа Нива, которые основное внимание уделяют поэтике Гоголя во всем ее своеобразии. В статье Фангера особое внимание обращает на себя мысль о том, что Гоголь не вписывается в категории реализма и романтизма и что изучать его следует в свете «задач литературы» («fonction littéraire»), — того призвания, которым Гоголь наделяет *автора*, понимаемого сначала в узкой сфере его профессиональной деятельности, а затем, после скандального успеха «Ревизора», как миссионера. Отсюда и внимание исследователя к «металитературной заданности» гоголевских текстов, например, к размышлениям Гоголя о сущности искусства. В пространном анализе «Мертвых душ» Фангер останавливается на разных уровнях повествования, жанровом новаторстве поэмы и продолжении в ней традиций пушкинского «свободного романа», в котором автор создает персонажей, постоянно демонстрируя при этом их зависимость от авторского произвола. В заключении исследователь говорит о колоссальном воздействии Гоголя на русскую литературу и о загадке «жизненности и неисчерпаемой плодovitости» его текстов.

Ю. Манн особо акцентирует две черты поэтики Гоголя: всеохватность материала и концепцию ускользающего пространства. В тональности гоголевских текстов подчеркнуто амбивалентное сочетание апокалипсического ужаса и неподдельной веселости. Ана-

³² Etkind E., Nivat G., Serman I., Strada V. Histoire de la littérature russe. P. 7.

лизируя «Мертвые души», Ю. Манн выделяет два главенствующих в произведении нарративных принципа: один из них — ауторитальный, не зависимый от автора принцип повествования, который Гоголь заимствует у Вальтера Скотта, другой связан с появлением автора, создающего произведение по собственному произволу и по прихоти собственного воображения.

Для Ж. Нива существует «настоящий миф о Гоголе», и он подчеркивает основные — от Белинского до наших дней — этапы толкования творчества писателя, особо подчеркивая революционную значимость работ В. В. Розанова. Он также знакомит читателя с неизвестными во Франции материалами усвоения и освоения Гоголя (романы Марка Харитонов, Анатолия Королева), а также с исследованиями, посвященными связи Гоголя с масонскими идеями XVIII века (работы С. Гончарова и М. Вайскопфа).

Наряду с научными исследованиями хочется также упомянуть «Роман о необычной России» журналиста Владимира Федоровски. Опубликованный в 2004 году в Монако³³, роман пользовался большим успехом у широкой публики. Несколько страниц здесь посвящены Гоголю, которого автор пытается поднять на уровень Достоевского и Толстого. В остальном же Гоголь рисуется в соответствии с каноном интерпретации, заданным еще в начале XX века Д. Мережковским.

Научный аппарат названных выше изданий Гоголя содержит новые и интересные для французского читателя материалы. Так, в предисловии Мишеля Окутюрье к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» (1989) содержатся интересные размышления об источниках текстов Гоголя, о фольклоре и вертепном театре, а также анализируются примеры резких переходов Гоголя от трагического к комическому и наоборот. Примечательны и размышления Окутюрье о «лирическом реализме» Гоголя, порожденном праздничной и сказочной Украиной, о «празднестве слов», которое занимает центральное место в этом контексте.

³³ *Fedorovski V. Le Roman de la Russie insolite. Monaco: Editions du Rocher, 2004.*

Другого Гоголя, художника «исторической Украины», Окутюрье представляет в предисловии к изданию «Тараса Бульбы» (1991). Особого внимания здесь заслуживает рассмотрение «казацкого мифа», «мифа романтического», противопоставленного «индивидуалистическому обществу, порождению Французской революции».

В другом предисловии к французскому изданию «Тараса Бульбы», написанном автором настоящей статьи в 1990 году, внимание было сосредоточено на рецепции данной повести Гоголя как произведения для юношества, а также на анализе ее жанровых особенностей.

В серии «1001 ночь» издана повесть «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в переводе Владимира Береловича³⁴ и с его же предисловием, в котором моралистическое прочтение повести дано в противовес более традиционному реалистическому, а также обозначено отличие гоголевского смеха от мольеровского (в особенности в том, что касается абсурда).

Содержателен научный аппарат, сопровождающий «петербургские повести», опубликованные в издательствах «Ж/Ф» в 1998 году и «Акт Сюд» в 2007 году. Здесь анализируется связь между иронией и фантастикой у Гоголя (в аналитической традиции, заданной Эйхенбаумом и Набоковым). Впрочем, как мне кажется, клишированные выражения типа «мистический кризис» или «религиозное обращение», использованные в предисловии к первому изданию Сильвии Торель-Кайето, в настоящее время уже могут быть подвергнуты критике. Ценность этого издания повышает Приложение, подготовленное Деборой Леви-Бертера с использованием компаративистской методологии. Читателю предложен анализ фрагментов текстов Пушкина, Лермонтова, Стерна, Гофмана, которые могли оказать воздействие на Гоголя, выявляется близость этих фрагментов к собственно гоголевскому письму. Интересны и разнообразные определения фантастического, среди которых составитель Прило-

³⁴ *Gogol N. La Brouille des deux Ivan / Trad. et préface de V. Berelowitch. Paris: Edition des 1001 nuits, 1999.*

жения на первое место явно ставит определение Жана-Луи Бакеса, отталкивающегося от понятия «фантазия».

Само название послесловия Жана-Филиппа Жаккара к «петербургским повестям» издания 2007 года отражает новизну его подхода к Гоголю: «От петербургских туманов к римскому свету: Урбанистическая поэма Гоголя». Жаккар исследует характер пародирования Гоголем принципов романтического повествования, «зеркальный принцип» композиции книги, где бегство из Петербурга в Рим оказывается единственным спасением от безумия, а также три случая появления в книге мотива Мадонны, указывающие на поиски в Риме сущности искусства, носящего религиозный характер.

Что касается издания «Ревизора», то здесь можно упомянуть лишь два комментаторских текста: мое предисловие в издании «Ж/Ф» и послесловие Ванды Баннур в издании «Эколь де луазир», опубликовавшем перевод Мериме³⁵. В моем предисловии центральное внимание уделяется теме Петербурга, подспудно присутствующей в комедии, а также принципиальной возможности ее множественной (в том числе и реалистической) интерпретации. В послесловии Баннур речь идет о реализме «Ревизора». Новой для французской филологической мысли 1990-х годов является характеристика Гоголя как «революционного писателя», который в своем творчестве предсказал последствия Октябрьской революции.

В кратком предисловии к «Ревизору», предворяющем его новый перевод комедии, Андре Маркович усматривает в позднем творчестве Гоголя «панроссийский мистицизм» («mysticisme panrusse») — это утверждение кажется весьма спорным.

В моем предисловии к «Мертвым душам» (1990) я следовала тем же принципам, что и в предисловии к «Ревизору», то есть стремилась избегать всяческого догматизма. Этим определяется и тематика предисловия: генезис поэмы, ее жанровые особенности, Чичиков

³⁵ Gogol N. Le Révizor / Trad. par P. Mérimée; postface de W. Bannour. Paris: Le Seuil, 1994.

как персонаж, наконец, возможность множественных прочтений произведения.

Баннур в предисловии к «Мертвым душам» (1992) приходит к тем же выводам, что и в своем послесловии к «Ревизору», но при этом развивает в большей степени тезисы психоаналитического характера (о выражении орального и анального комплекса в поэме).

К этим разнообразным комментариям следует также добавить «Предисловие переводчицы» Анн Кольдефи-Фокар к «Мертвым душам». Она поясняет, что ограничилась первым томом потому, что второй, в отличие от этого «истинного шедевра», не отвечает ожиданиям ни читателей, ни самого Гоголя. Заслуга Кольдефи-Фокар как переводчицы в первую очередь заключается в ее повышенном внимании к языку Гоголя, «языку удивительно вкусному, сочному, питательному», откуда и оценка Гоголя как «всемирного писателя, писателя XXI века».

Юбилей Гоголя

Во Франции 200-летие со дня рождения Гоголя пробудило (пусть не в такой мере, как в России) оживление интереса к писателю. Во-первых, были вновь переизданы с необходимыми исправлениями переводы его произведений. Так, в издательстве «Гарнье-Фламарион» вышли «Тарас Бульба», «Ревизор», «петербургские повести» и «Мертвые души», в издательстве «Вердье/пош» — поэма Гоголя в переводе А. Кольдефи-Фокар³⁶. С 31 марта по 3 апреля 2009 года в Париже проводился «Фестиваль Гоголя», организованный франко-русским комитетом по делам литературы и Посольством России во Франции. В фестивале, среди прочих, приняли участие Жорж Нива, Юрий Манн, Сергей Бочаров, Мишель Окутюрье (выступления участников будут опубликованы). По выражению Ж. Нива, фестиваль проходил

³⁶ *Gogol N. Les Âmes mortes / Trad. par A. Coldefy-Faucard. Paris: Verdier/poche, 2009.*

«под солнцем Гоголя» (перефразировка знаменитого названия книги А. Синявского «В тени Гоголя»). Мною был издан специальный номер журнала «Ревю де литератур компаре» («Revue de Littérature Comparée»), куда вошли статьи французских славистов и компаративистов: Мишеля Окутюрье, Мишеля Кадо, Деборы Леви-Бертера и Владимира Трубецкого, к сожалению, недавно скончавшегося³⁷.

Наконец, что весьма существенно, начиная с 2008 года гоголевские аллюзии и применения стали появляться даже в статьях, тематически ничего общего не имеющих с Россией. Так, в газете «Le Monde» от 16 февраля 2008 года Кристиан Сальмон, член Исследовательского центра в области искусства и языка и автор хроники, выходящей каждую субботу под названием «Storytelling», развивает неожиданную аналогию между Хлестаковым и... Николая Саркози, — чтобы объяснить механизм власти человека, которая сводится лишь к «той, которой наделили его его же избиратели». В хронике от 30 апреля 2008 года тот же журналист цитирует Гоголя, обращаясь к своим друзьям с просьбой присылать ему истории, характеризующие нынешнее время.

Незадолго до 200-летия со дня рождения писателя Мари Жего, политический обозреватель газеты «Le Monde» в России, также вспомнила Гоголя. В статье, опубликованной 27 февраля 2009 года и посвященной плану компьютеризации, предложенному президентом Медведевым в целях модернизации деятельности российской администрации, она ссылается на сатирическое описание Гоголем архаичной, мало действенной и бессмысленно запутанной российской бюрократии. А 17 апреля в статье с характерным названием «Гоголь — новый заложник русско-украинских конфликтов» Жего описывает «спор о родстве», то есть о принадлежности Гоголя к русской или украинской культуре (спор этот стал особенно актуальным именно в связи с гоголевским юбилеем).

³⁷ Revue de Littérature Comparée. 2009. № 3, juillet–septembre: Hommage à Gogol.

Будет ли пресса содействовать тому, что имя Гоголя войдет в повседневный и политический язык французов? Вопрос остается открытым. И все же надо сказать, что со времен Эжена Мельхиора де Вогюэ пройден большой путь.

Пер. с французского Екатерины Дмитриевой



Е. А. Шрага

(Санкт-Петербург)

ГОГОЛЬ В ПРОЧТЕНИИ ТЫНЯНОВА: научное описание и художественная практика

Гоголевский сюжет в творчестве Тынянова занимает, казалось бы, далеко не центральное место. Он представлен ранней статьей «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)», сценарием снятой с Г. Козинцевым и Л. Траубергом «киноповести в манере Гоголя» «Шинель» и упоминаниями Гоголя как примера, демонстрирующего невозможность чисто иллюстративного перевода литературного текста на язык визуальных образов (статьи «Иллюстрации», «О сюжете и фабуле в кино», «Об основах кино»). Между тем очевидна тенденция к экстенсивности, которую этот сюжет проявляет, реализуясь и в собственно научных текстах, и в поле художественного творчества, и в том переходном пространстве, которое образуется статьями о визуальных искусствах, выступающих теоретической мотивировкой собственного тыняновского обращения к кино. Явная диспропорция в соотношении столь широко очерченных границ и фактического объема сюжета не может не привлечь внимание.

Соположенность в его рамках теоретических работ и художественной практики не позволяет обойти уже не новый вопрос о Тынянове-исследователе и Тынянове-писателе. Представление о разноприродности, но смежности этих дарований и видов деятельности определяет и интерпретации их сосуществования: от идеи

гармонизирующей взаимодополнительности¹ на одном полюсе до идеи борьбы — на другом².

Со сценарием «Шинели» ситуация, казалось бы, даже прозрачнее, чем с романами. Характер текстов, объединенных гоголевским сюжетом, позволяет предположить, что киноповесть представляет собой непосредственное художественное воплощение тыняновских научных рассуждений о Гоголе, что перед нами, таким образом, очень последовательное разворачивание одних и тех же принципов — выведенных в тексте теоретическом, осмысленных как необходимая основа практики и примененных. Такое представление о месте «Шинели» в тыняновском творчестве изложено И. В. Сэпман: «Работая над сценарием будущего фильма, Тынянов опирался на обоснованное им ранее положение, что средством характеристики, описания персонажа у Гоголя является прием “маски” и что движение, “смещение” масок определяет динамику гоголевского сюжета. <...> Свой сценарий Тынянов создает в строгом соответствии со своей концепцией творчества Гоголя. Все то, что на первый взгляд кажется непростительной вольностью, при взгляде более глубоком оказывает совершенно закономерным»³. Этот взгляд находит подтверждение в декларациях автора. Тынянов так позиционирует свой сценарий «киноповести в манере Гоголя»: «Киноповесть “Шинель” не является киноиллюстрацией к знаменитой повести Гоголя. Иллюстрировать литературу для кино задача трудная и неблагоприятная, так как у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драма-

¹ Новиков В. И. Тайна таланта // Каверин В. А., Новиков В. И. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М., 1988. С. 65–86.

² Гаспаров М. Л. Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 12–20.

³ Сэпман И. В. Тынянов-сценарист // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы: 1920–1930-е годы. Л., 1973. Вып. 3. С. 54–55.

тизирован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя»⁴. Данное рассуждение находит прямые параллели в статьях Тынянова о кино, где задача экранизации видится не в том, чтобы передать фабулу исходного произведения, но в том, чтобы пересоздать его стиль в другом материале, «дать *аналогию* литературного стиля в своем плане»⁵.

Между тем, уклоняясь от прямой, последовательно идущей за автором (и, как следствие, дающей карикатуру) иллюстративности, сценарий приближается к другой крайности, которая в статье «Иллюстрации» была описана как равно неблагополучная: «...идя по следам Гоголя, художник даст карикатуру на текст, а идя другим путем, даст другую конкретность, которая будет теснить и темнить словесную конкретность Гоголя»⁶. Можно продемонстрировать это на самом заметном изменении, внесенном сценарием в гоголевский текст и вызывавшем досаду как у первых критиков⁷, так и у последующих исследователей⁸. Это его двучастность, вводящая предысторию Акакия Акакиевича, который у Гоголя персонаж необъясненный, без предысторий, словно уже родившийся «совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (III, 143). Вводя объяснение, Тынянов уничтожает ту прерывистость, разбитость, невозстановимость фабулы, которая и для него самого была принципиально важной характе-

⁴ Тынянов Ю. Н. Либретто кинофильма «Шинель» // Там же. С. 78.

⁵ Тынянов Ю. Н. О сценарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 324.

⁶ Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Там же. С. 312.

⁷ «Радостная травля ленинградской критики на этот раз превысила все, что может представить себе средний читатель. Один критик назвал меня безграмотным наглецом, а фэксов, если не ошибаюсь, предлагал вычистить железной метлой. <...> Другой рассуждал так: классики — народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классика — прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния» (Тынянов Ю. Н. О фэксах // Там же. С. 347).

⁸ См., например: Добин Е. Козинцев и Трауберг. Л.; М., 1963. С. 52.

ристической гоголевского текста (ср. его рассуждения о фабуле и сюжете «Носа»⁹).

Применительно к сценарию можно возразить, что эта вторая альтернатива здесь вполне приемлема, поскольку мотивирована совершенно иной природой вторичного текста: сценарий может претендовать на художественную самостоятельность — и в данном случае явным образом претендует. Но ситуация проблематизируется, поскольку этот текст, столь явно демонстрирующий свою отдельность от экранизируемого, одновременно и не менее отчетливо настаивает на своей связи с Гоголем. И дело тут не только в цитировавшихся декларациях, дело в том, что изменения, гоголевский текст искажающие, происходят в пределах отсылок к Гоголю.

Принцип совмещения источников в сценарии «Шинели» был описан Ю. Цивьяном следующим образом: «Отклонение от одного источника компенсируется введением в сценарий другого. Понятно, что при таком подходе источниковедческая структура сценария выказывает тенденцию к лавинообразному возрастанию»¹⁰. В результате отклонение от гоголевского текста означает дальнейшее умножение связей с ним. Если говорить о самом существенном, структурообразующем изменении — об уже упоминавшейся двучастности, то легко заметить, что предыстория Акакия Акакиевича выстроена на сюжетных вариациях истории Пискарева, к «Невскому проспекту» восходит и двучастная композиция, и отчетливая двугеройность получающегося текста: помимо линии Акакия Акакиевича с самого начала проследживается линия «значительного лица» (впрочем, в 1-й части — «незначительного лица»: «на такой же скамейке сидит спиной к зрителю точно такая же шинель»¹¹). Опрокинутость истории Пискарева в

⁹ Тынянов Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 324–325.

¹⁰ Цивьян Ю. Г. Палеограммы в фильме «Шинель» // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 26.

¹¹ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 2.

чиновничий мир мотивируется контекстом «Записок сумасшедшего». Соответствующим изменениям подвергается и сюжет искушения, принимая формы сюжета о подчистке. Служащая его завязкой тяжба двух приятелей восходит не только к «Повести о том, как поспорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (совпадает и повод для ссоры — несогласие пойти на предложенный обмен), но и к драматическому отрывку «Тяжба» (который в сценарии буквально процитирован: вместо фамилии Акакий Акакиевич пишет в бумаге «Обмокни») ¹², и отчасти к «Мертвым душам», а именно к Ноздреву, с его собаками и страстью к обменам.

Таким образом, тыняновский текст, искажая Гоголя до неузнаваемости, одновременно все-таки следует за ним. Как это возможно и зачем? Разобраться в таком парадоксе позволяет обращение к статье Тынянова о Гоголе и Достоевском, где пародия мыслится как одновременная отмена и утверждение пародируемого, причем представляется она едва ли не как единственная форма преемственности: «Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, оттачивание от известной точки — борьба. А по отношению к представителям другой ветви, другой традиции такой борьбы нет: их просто обходят, отрицая или преклоняясь, с ними борются одним фактом своего существования» ¹³.

Примечательно, что эта концепция, претендующая на общеприменимость, вырабатывается Тыняновым именно на примере Гоголя, поэтика которого описывается им исключительно отрицательно, как ускользающая, уходящая от фиксации: как нефабульная смена масок, не поддающаяся визуализации, как предельная реализация чисто словесного, стилистического бытия вещи. В общем, это поэтика, недоступная положительной фиксации, «отрицательная» поэтика.

¹² Цивьян Ю. Г. Палеограммы в фильме «Шинель». С. 22–23.

¹³ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 198.

Тот факт, что словесное бытие вещи воспринимается Тыняновым как свойство именно гоголевской поэтики, объясняет, почему так уверенно в «киноповесть», претендующую на то, чтобы быть проекцией гоголевского стиля и гоголевского мира, входят описки и подчистки, которых у Гоголя не было и которые у Тынянова играют сюжетообразующую роль. Этот мотив в сценарии еще заметнее, чем в фильме: «Мираж Акакия Акакиевича: вывески, которые он читает, кажутся ему подчищенными. За фамилиями лавочников чудятся ему другие. Он останавливается, дрожа, перед одной ветхой вывеской, на которой действительно из-под намалеванного: “Парикмахер Бубуницын” выглядывает старое: “Птицын”»¹⁴.

Описание «отрицательной» поэтики представляют собой и «предварительные замечания» к постановке сценария «Шинели»: «Сценарий рассчитан не на психологическую, а на гротескную постановку, где гротеск возникает из “передержки” натурализма. <...> Декорации вовсе не должны стремиться воспроизвести археологически точно “старый Петербург”, — здесь задача другая: путем смещения пространственных элементов, смещения контрастов (большой и маленький дом, высокие и низенькие люди) — дать гротескный “гоголевский Петербург”, показывая при этом всего какой-нибудь угол, какую-нибудь деталь перспективы. Самые наружности действующих лица в плане гоголевского стиля должны быть каждая с какой-либо подчеркнутой деталью (нос, усы и т. под.), — за исключением главного героя, имеющего у Гоголя наружность неопределенную. Жесты и мимика должны быть подчеркнуты»¹⁵. Гротескная подчеркнутость (заступающая место прямого воспроизведения) мыслится как *соотнесенность*, как свойство, только в соотнесенности возникающее.

Мотив словесного бытия станет сюжетообразующим и в сценарии «Поручика Кижее» (первичном по отношению к повести), тексте,

¹⁴ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 44.

¹⁵ Там же. Л. 53.

стилистически с Гоголем не связанном, но мотивной структурой своей недвусмысленно указывающем, к какому источнику восходит вся коллизия существования, порожденного опиской. М. Ямпольский, излагая творческую историю этого текста (сценарий — повесть — сценарий — фильм), указывает на то, что в наибольшей степени генетическая связь со сценарием «Шинели» сохраняется в первом сценарии, дальнейшая же работа ведется по линии сокрытия этой близости и включения в текст менее очевидных цитат из повести «Нос» и гофмановского «Крошки Цахеса»¹⁶. Этот набор претекстов свидетельствует о том, насколько тема ненадежной, зыблущейся реальности ощущается Тыняновым как гоголевская (привлечение «Крошки Цахеса» этой мысли не противоречит, поскольку гофмановский текст, в соответствии с представлениями формалистов о заимствовании и влиянии¹⁷, осмысливается не как элемент совершенно отдельный, а как усвоенный Гоголем и обретший у него новую функциональность, то есть как элемент в конечном счете гоголевский, актуализация которого была существенна и при написании сценария «Шинели»¹⁸).

Примечателен тот факт, что в обоих рассматриваемых случаях мы имеем дело со сценариями. Сценарий от любого другого ху-

¹⁶ См.: Ямпольский М. Б. 1) «Поручик Киж» как теоретический фильм // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. С. 37; 2) К творческой истории «Подпоручика Киж» // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. С. 24–25; 3) Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 335; 345–350; 352–354; 360–361.

¹⁷ «Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразуется и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он типичен в своей литературе, а то, чего от него требуют. <...> Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо заимствованием нужного материала» (Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 28).

¹⁸ Это остро ощущалось и первыми критиками фильма. Так, М. Блейман в рецензии на него писал: «Кроме того, спорным вопросом является — нужно ли сейчас выяснять гофмановские корни Гоголя» (Блейман М. «Шинель» // Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 62).

дожественного текста отличается своей несамодостаточностью. Сценарий — рабочий текст, который может осуществиться вполне, только если по нему будет снят фильм, иными словами — когда он будет отменен новым текстом. В связи с этим «переходным» статусом сценария особенное значение обретают воспоминания Л. З. Трауберга о том, как шла работа над фильмом и как Тынянов относился к режиссерским искажениям своего текста: «Все сделали Козинцев и я <...> чтобы превратить тыняновский сценарий в наш фэксовский фильм. Чего только мы туда не понатыкали. Другой сценарист, попросту, подал бы на нас в суд. Тынянов с неизменным благодушием следил за нашими манипуляциями. Если говорить правду: он и сам был злодеем. Соединил несоединимое. Повесть “Невский проспект” и повесть “Шинель”. Акакий Акакиевич Башмачкин, казалось, так и вылезший из чрева матери с морщинками на лбу и хохолком, обрел молодость, даже любовный роман. <...> А Тынянов сказал нам: “Это не то, что я написал, но то, за что я готов драться”»¹⁹.

В этом отрывке подчеркнуты два исключительно важных обстоятельства: во-первых, режиссеры осознают, что они делают со сценарием Тынянова ровно то же, что он сделал с текстом Гоголя («он и сам был злодеем»); во-вторых, получившийся результат устраивает Тынянова, поскольку это именно то, что нужно («за что я готов драться»). Таким образом, Тынянов создает текст, нуждающийся в пародийном искажении в той же мере, в которой сам это пародийное искажение осуществляет, и этот текст позиционируется автором как воспроизводящий в ином материале самую сущность поэтики Гоголя. Отсюда можно предположить, что «отрицательная» гоголевская поэтика мыслится как вполне осуществляющаяся только в пародии (в тыняновском смысле этого слова), то есть нуждающаяся в уничтожении для своего осуществления, по этой-то причине наи-

¹⁹ Трауберг Л. З. «Сам Юрий Николаевич!...» // Киноведческие записки. 1991. № 10. С. 7.

более подходящей (или очевидной) формой для ее воспроизведения оказывается именно сценарий.

Однако сам принцип потребности в переделке-пародии дает у Тынянова несколько очень далеко отстоящих друг от друга вариантов за пределами жанра сценария.

Ближайшая аналогия отношениям «сценарий–фильм» — превращение научной статьи («Безыменная любовь») в художественный текст (3-я часть романа «Пушкин»). Но при всем сходстве дело тут обстоит иначе хотя бы потому, что отменяющий, «пародирующий» текст Тынянов пишет сам и что научная статья, в отличие от сценария, не имеет того изначального статуса промежуточного, чернового текста, оправдывающего ее дальнейшую отмену. Да и следует ли в данном случае говорить о пародийном отрицании?

Видимо, следует. На эту мысль наводит соображение, высказанное Тыняновым в предисловии к книге «Архаисты и новаторы»: «Собственно говоря, всякая статья пишется для того, чтобы нечто выяснить; когда же нечто выяснено, статья отменяется этим самым и кажется неудовлетворительной»²⁰.

Таким образом, получается, что всякий вполне законченный текст для Тынянова оказывается кончившимся, больше не существующим, и единственный способ его возобновления — это пародийное, отменяющее продление, которое может реализоваться в том числе и в автопародировании.

Ту же динамику автоотрицания задает неизбежная соотнесенность тыняновских исторических романов и его научного творчества, возникающая и в тех случаях, когда речь не идет о прямом превращении научного текста в художественный. Предельный случай такого пародирующего взаимодействия — это очевидное уклонение от исторической правды, безусловно автору-ученому известной. Анализируя такого рода отступления от источников на примере романа «Смерть Вазир-Мухтара», Г. А. Левинтон дает им следующую

²⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 396.

интерпретацию: «С этим согласуется и самый принцип трансформации материала — <...> опора на “ненадежный” источник, на “гипотезу”, наконец, введение в роман заведомо недостоверных версий. Вся эта неопределенность представляется нам неотъемлемо связанной с “концепцией” романа, вернее, с ее декларативным отсутствием: роман не дает не только биографии, но и биографической разгадки. Ключевые слова “Вазир-Мухтара” “еще ничего не решено” исследователи романа стремились “опровергнуть”, понимая их как своего рода негативное указание на предрешенность судьбы героя. Однако их можно читать и как указание на отсутствие решения в исследовательском аспекте “Вазир-Мухтара”. На уровне мотивов этому соответствует мотив “шаткости”, “непрочности”, на других уровнях эта же “тема” <...> реализуется в двойственности, “неясности” статуса многих элементов, в частности цитат»²¹. Иными словами, сюжет с заранее известным концом и завершенным смыслом²² может вновь осуществиться за счет этого пародийного смещения готового знания, осуществляющегося на фоне научного творчества автора.

Итак, можно сказать, что в основание самых разнородных тыняновских текстов заложен существенный для него принцип, воспринимаемый им как гоголевский. Соответственно, гоголевский сюжет, несмотря на отсутствие стилистической преемственности, оказывается для Тынянова своего рода метасюжетом. В этом метасюжете не обнаруживается противопоставленности художественного творчества и научного, которое может вылиться во взаимодополнение или противостояние. Отношения эти могут

²¹ Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 10–11.

²² Так, формулировкой этого ожидаемого смысла начинает свои рассуждения о романе А. И. Солженицын: «Но узнаем ли мы тут того автора “Горя от ума”, который мог донести любовь к родине даже до замороженных школьников ранних советских лет, сквозь мертвенный вязг марксистской социологии? Нет» (Солженицын А. «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова: Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1997. № 4. С. 191).

быть описаны, скорее, как пародийные — в тыняновском смысле, подразумевающим взаимное отражение и отмену как единственное условие осуществления. Соотнесенность того и другого оказывается в конечном счете условием реализации этого метасюжета за пределами маргинальных жанров типа сценария и в пределах творчества самого автора.

А. Н. Неминущий

(Даугапилс, Латвия)

«ТЕЛЕСНАЯ ПОЭТИКА» ГОГОЛЯ В ИНТЕПРЕТАЦИИ Ю. Н. ТЫНЯНОВА

Впервые к проблемам телесного языка в поэтике Гоголя Ю. Н. Тынянов обратился в своей работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921), где достаточно обстоятельно рассмотрел функции мимических масок персонажей, хотя это по большей части относилось к описательной функции гоголевского повествования. В написанной позже статье «Иллюстрации» (1923) была высказана мысль о принципиальной невозможности адекватной перекодировки словесного, литературного текста в визуальный, причем в качестве одного из наиболее убедительных, по его мнению, примеров ученый приводит эпизод из второго тома «Мертвых душ». Это сцена общения Чичикова с генералом Бетрищевым, где охотник за неучтенными покойниками, почувствовав к своему визави одновременно уважение и робость, ведет себя подобающим образом: «Наклоня почтительно голову набок и расставив руки на отлет, как бы готовился приподнять ими поднос с чашками, он изумительно ловко нагнулся всем корпусом и сказал: “<...> счел долгом представиться лично вашему превосходительству”» (VII, 38–39).

Тынянов акцентирует внимание на процессуальности развернутого здесь автором жестово-мимического «балета», явно иронической оценке происходящего и одновременно констатирует, что в иллюстративной версии действие, несомненно, утратило бы очень важное для автора качество, поскольку «динамика слов, жестов, дей-

ствий не обвешана у Гоголя плотной массой»¹. Данное суждение в известном смысле перекликается с более ранней констатацией молодого формалиста Б. М. Эйхенбаума, который обнаружил в «Шинели» прежде всего словесную «мимику» и жестикуляцию². Вместе с тем, выделяя отмеченную особенность, Тынянов вовсе не отрицает присутствия в поэтике писателя такого важного характерологического компонента, как собственно телесная моторика персонажей, «язык» их тела, реализованный в многочисленных и разнообразных формах. Упомянутое качество гоголевского дискурса заметили и другие литературоведы. Так, например, современный исследователь В. А. Подорога рассуждает о специфической телесности гоголевских героев, сочетающей в себе фрагментарность и целостность, имитацию жизни и марионеточный, кукольный характер³.

Действительно, у раннего и не только раннего Гоголя телесная экзистенция героев нередко представлена как избыточно активная: встречаются упоминания, а также развернутые описания иногда вполне театральных поз и положений, динамичных (с разной семантикой) жестов рук, движений головы, касаний, похлопываний, мимических экзерсисов. В этом ряду совершенно очевидно преобладают объятия и поцелуи, демонстрирующие искреннюю приязнь, либо, напротив, обманные или чисто ритуальные устремления. Достаточно вспомнить в этой связи «челомкание» и объятия Тараса Бульбы после родственной потасовки со своим сыном и, по контрасту, те же, но уже приторно-фальшивые действия Манилова.

Свое место в приведенном перечне занимает почти не упоминаемая Тыняновым гримаса. В принципе это понятно, поскольку Гоголь использует данный знак чрезвычайно экономно, количество

¹ Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 311.

² Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 309.

³ Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М., 2006. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. С. 210–219.

номинаций такого проявления телесного существования человека явно уступает другим. Возможно, это связано с тем, что гримаса — выражение аффективного эмоционального состояния, намеренное или непроизвольное искажение лица, мотивированное сильным внутренним посылом в ответ на какое-то внешнее воздействие. Она прокламирует наиболее интенсивные, в каком-то смысле первородные, базовые эмоции: радость, страх, гнев, отвращение, удивление.

Воссоздание гримасы у Гоголя дифференцировано в текстах как минимум по двум признакам: она презентуется либо в персонально-объективном формате, когда фиксируется сознанием и словом повествователя, либо в персонально-субъективном варианте, проявляющем уже точку зрения персонажей, находящихся к тому же в позиции взаимного созерцания. Семантика гримасы может быть объективно комической, как, например, в повести «Шинель», где сообщается о том, что главный герой в ходе обряда крещения «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» (III, 142), хотя далеко не всегда комизм связан со смехом.

В смысловой оппозиции к приведенному примеру находятся такие проявления физиономической активности, которые демонстрируют, скажем, герои «Сорочинской ярмарки» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: «Кум с разинутым ртом превратился в камень. Глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались неподвижными на воздухе»⁴. Сходным образом реагирует кузнец Вакула из «Ночи перед Рождеством» на диковинный способ поедания вареников со сметаной колдуном Пацюком.

Чаще всего описание гримасы у Гоголя достаточно лаконично и не достигает уровня дискурса, уместаясь в рамках одного предложения. Такая специфика отличает презентацию данного компонента от иных феноменов телесного языка в поэтике Гоголя. Впрочем, на данном уровне есть свои исключения. Так, например, можно увидеть

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 90.

своеобразную рифмовку гримасничанья и паясничания персонажей в текстах, представляющих разные периоды гоголевского творчества. В первом случае это черт из «Ночи перед Рождеством», который, галантно общаясь с Солохой, «целовал ее руку с такими ужимками, как заседатель у поповны, брался за сердце, охал...»⁵ Второй образец — гримасы в ходе диалога ростовщика Янкеля с Тарасом Бульбой: «Здесь жид постарался, как только мог, выразить в лице своем красоту, расставив руки, прищулив глаз и покрививши на бок рот, как будто чего-нибудь отведавши» (II, 112). И, наконец, еще один, уже многосоставный мимический ряд, в эпизоде сборов Чичикова на губернаторский бал: «Целый час был посвящен только на одно рассматривание лица в зеркале. Пробовалось сообщить ему множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное <...> отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе. Он сделал даже самому себе множество приятных сюрпризов, подмигнул бровью и губами и сделал кое-что даже языком...» (VI, 161).

Все три случая объединяет установка на подражание, присвоение чужого лицевого, а отчасти и поведенческого образа, к тому же очевидно травестированного, в отношении же Чичикова имеет место своеобразный динамический калейдоскоп масок (гримас) — личин. В плане оценочном здесь присутствует опять-таки комическая, ироническая семантика, проявление которой инициирует повествователь. Кроме того, типологические переключки на данном уровне между столь разными персонажами (черт — Янкель — Чичиков) заставляют думать уже о специфике их авторского видения в целом. Такого рода синтагматические «цепочки» действительно невозможно перевести в формат пластических искусств, поскольку в повествовательном варианте определяющую роль играет динамика, на которую справедливо указывал Тынянов: не только то, *что* изображено, но и *каким способом* это сделано.

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 162.

Однако, как уже было сказано ранее, гримаса гоголевского персонажа куда чаще воспроизводится принципиально иначе. Минимальная процессуальность сохраняется, но она, как правило, имеет уже факультативный характер; на первый план выходит акцентированная, но в большей мере статичная экспрессия: «Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! <...> Это была необыкновенная минута! спектакль великолепный!» (II, 238).

Столь же очевидно наиболее характерные гримасы персонажей лишаются признаков комизма, по крайней мере на уровне субъекта. О куме с «разинутым ртом и выпученными глазами» речь уже шла. Очень похожая гримаса искажает лицо философа Хомя Брута, которого после созерцания летающей в гробу панночки находят в церкви с уставленными в одну точку выпученными глазами. Но не менее выразительное мимическое движение демонстрирует, скажем, и Манилов, услышавший от Чичикова предложение о выгодной сделке: «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол, и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля <...> остались недвижимы, вперя друг в друга глаза...» (VI, 34). В связи с присутствием таких и подобных им феноменов уже вряд ли можно полностью разделить мнение Тынянова по поводу того, что Гоголь «менее всего поддается переводу на живопись»⁶. Думается, уместнее говорить о неких попытках авторского экфрасиса, вполне поддающихся не только живописному, но и скульптурному, например, воплощению.

Разумеется, каждая из гримас обретает тот или иной смысл в контексте всего текста или в рамках конкретного эпизода. Тем не менее достаточно четко прослеживается и некая типология. Искажению лица гоголевского персонажа предшествует созерцание или узна-

⁶ Тынянов Ю. Н. Иллюстрации. С. 311.

вание чего-то неведомого, не уместяющегося в рамки его прежних представлений о мире, не постигаемого ни умом, ни доступными герою эмоциями. По этой причине среди всех гримас абсолютно доминирует гримаса изумления, по принципу «матрешки» содержащая в себе еще и мимическое обозначение страха, переходящего в ужас. Последнее из упомянутых ощущений не только манифестируется вовне (выпученные глаза и открытый рот), но и провоцирует состояние оцепенения, остолбенения, наконец, окаменения. Нетрудно увидеть при этом аналогии со знаменитой немой сценой в финале «Ревизора», где среди множества гримас в развернутой авторской ремарке особо выделены своего рода гримасы-маски, отражающие состояние запредельного ужаса оцепеневших от него персонажей. Следует отметить, что смысл физиономических эволюций у персонажей Гоголя «считывается» как относительно прозрачный, кроме, может быть, одного случая, заявленного в реплике городничего: «Да. Таков уже неизъяснимый закон судеб: умный человек или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси»⁷. В таком изложении остается только догадываться, что именно демонстрирует выражение искаженного лица темпераментного учителя истории.

Среди гоголеведов уже давно обсуждается неактуальная для преимущественно имманентного анализа Тынянова проблема происхождения подобных принципов воссоздания языка тела в гоголевском повествовании. Известный английский славист Ричард Пис склонен считать, что эстетика писателя во многом базируется на традициях фольклора и древнерусской литературы, избегавших психологизма в его традиционном понимании. Отсюда и происходит, по его мнению, стремление заменять анализ внутренних состояний героев манифестацией потаенного через внешнее, в том числе телесное начало⁸. Еще дальше идет в своих

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 4. С. 14.

⁸ Pease R. The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N. V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition. Cambridge, 2009. P. 89.

рассуждениях Е. В. Грекова, которая смогла увидеть в гримасах участников той же немой сцены из «Ревизора» некие аналогии с древнерусскими иконописными ликами, представленными отчасти в сценах Страшного суда⁹. Правда, исследовательница странным образом находит на лицах городничего и его окружения еще и гримасы скорби, что, по всей видимости, все же не укладывается в замысел автора комедии.

Думается, есть основания предположить опору Гоголя еще на один источник, который относится к сфере несомненно знакомых ему опытов итальянской барочной живописи и скульптуры¹⁰. В самом деле, сюжеты картин Караваджо и скульптурных композиций Бернини дают множество примеров телесной реакции их персонажей на самые разные неординарные внешние вызовы. При этом степень эмоционального потрясения реализуется художниками в том числе демонстрацией аффективных поз и выражений лиц. По точному замечанию С. М. Даниэля, в искусстве эпохи барокко «становится привычным уподоблять весь мир сцене, на которой каждый человек играет свою роль»¹¹. И действительно, театрализованные гримасы ослепленного и поверженного Савла у Караваджо или поднимающегося для схватки с Голиафом Давида Бернини несут в себе и семантику страха, и временного оцепенения, но и потенциал его возможного преодоления, преображения. Уместно привести здесь как параллель хотя бы упоминание об изумленной до предела физи-

⁹ Грекова Е. В. Два этюда о Гоголе // Изв. РАН. Сер. лит. и яз., 1994. Т. 53, № 1. С. 40.

¹⁰ Тема «Гоголь и барокко» поднималась в литературоведческих штудиях неоднократно и рассматривалась во многих аспектах. Одной из весьма успешных недавних попыток следует признать диссертацию Ю. В. Архиповой «Художественное сознание Н. В. Гоголя и эстетика барокко» на соискание степени кандидата филологических наук, защищенную в 2005 г. См. также ее статью: Архипова Ю. В. Художественная специфика немой сцены «Ревизора» // Изв. Уральского гос. ун-та. 2002. № 24. С. 143–152.

¹¹ Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л., 1990. С. 163.

ономии все того же Чичикова, остолбеневшего (но явно не от ужаса) перед неземной красотой губернаторской дочери.

Такая сложная двойственность интерпретации человека, по всей видимости, была близка и Гоголю, что отчасти реализовано в парадигме телесного языка и более всего гримасы, какими они заявлены в пределах художественного мира его прозы. Не последнюю роль сыграли в проявлении такой специфики не вполне учтенные в работах Ю. Н. Тынянова параллельные ряды как театральной практики писателя, так и его владение кодами пластических искусств.

М. К. Наенко

(Киев, Украина)

ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ РАБОТАХ ДМИТРИЯ ЧИЖЕВСКОГО

Дмитрий Чижевский (1894–1977) — известный украинский и российский славист, философ XX века. Значительную часть своих работ он создал и опубликовал за рубежом, на немецком языке. На этом основании некоторые слависты в Германии причисляют его к «своим» ученым, используя, правда, сравнительно мягкую формулировку: «Родина его выбора — Германия»¹. Эта формулировка принадлежит недавно ушедшему в мир иной Вернеру Кортгаазе, который пока что больше других сделал для изучения биографии Чижевского и для утверждения его имени в ряду таких значительных представителей европейской философии XX века, как Э. Гуссерль, М. Хайдеггер и Г. Гадамер². Для нас очень важны суждения о Гоголе Чижевского как современника, во многом соратника, а во многом и

¹ Кортгаазе В. Від Меланхтона до Коменського і Чижевського. Дрогобич; Київ, 2005. С. 238.

² О близости этих ученых свидетельствуют, например, следующие факты. Еще в 1929 году Чижевский писал: «В Париже он (Гуссерль. — М. Н.) кое что слышал о моих (российских) работах и теперь начал незаслуженно высоко оценивать их» (Там же. С. 289). В том же 1929 году Хайдеггер писал Чижевскому, чтобы тот из Праги приехал зимой на встречу с ним, а тесные контакты Чижевского и Гадамера длились около пятидесяти лет. Все письма Чижевского к Гадамеру начинались словами «Милейший Гадамер», сам Гадамер написал для сборника, посвященного 70-летию Д. Чижевского, статью «Человек и язык», а в последние годы жизни (точнее, в 1995 г.) передал Вернеру Кортгаазе очень теплое (пять страниц книжного текста) «Воспоминание о Дмитрие Чижевском» (Там же. С. 292 и след.).

оппонента выдающихся мыслителей XX века. Не случайно в Украине учреждена академическая премия имени Чижевского за выдающиеся достижения в области философии. Определенная часть немецкоязычных работ Чижевского в Киеве переведена и переиздана³.

В книге Чижевского «Нариси з історії філософії на Україні» (1931; 1992) Гоголю посвящен отдельный раздел, анализировать который здесь нет возможности (это, скорее, задача «чистых» философов), но о двух моментах следует все же сказать несколько слов.

Философы отмечают, что Чижевский усмотрел во взглядах Гоголя проявление таких важных черт украинского национального характера, как эмоциональность, чувственность и лиризм, а также — индивидуализм, устремленность к свободе и внутренний (психологический) тип взволнованности и постоянной тревоги⁴. Не менее интересным кажется суждение Чижевского о том, какие бездны открыл Гоголь в человеческих душах: «С неимоверной силой чувствуя красоту, он с такой же силой почувствовал мразь человеческой души. В чем она? Мертвые души, сонный характер, бесчувственный камень, деревянность, черствость, сухость, окаменелость, тошнота, неискренность, мерзость, высокомерие, равнодушие, вялость, безделье, темнота души, холодные уста, черствое сердце, душевная чернота, мертвый застой — таких определений в художественном словаре Н. Гоголя полно. И ведь не о преступниках-злодеях и душегубах идет речь, а о злодействе и душегубстве в собственных душах, которые не знают высоких целей, впадают в душевное запустение и способствуют обрастанию душ сорняками»⁵. Есть ли выход из такого состояния челове-

³ Изданы, например: *Чижевський Д.* 1) *Філософські твори*: В 4 т. Київ, 2005; 2) *Порівняльна історія слов'янських літератур*. / Науч. проект и предисл. М. К. Наенко, пер. с нем. О. Костюк, Н. Игнатенко. Київ, 2005; 3) *Історія російської літератури. Романтизм*. / Науч. проект и предисл. М. К. Наенко, пер. с нем. О. Костюк. Київ, 2009.

⁴ См.: *Горський В.* Дмитро Чижевський як історик філософії України // *Чижевський Д. Філософські твори*. Т. 1. С. XXXVI.

⁵ *Чижевський Д.* *Нариси з історії філософії на Україні*. Київ, 1992. С. 126.

ческой души, спрашивает Чижевский, и находит его в представлениях Гоголя о вере и божественном предназначении человека. Последний раздел о философии Гоголя у Чижевского имеет название «Гимн Красоте Небесной». Все слова — с большой буквы, так, как употребил их сам Гоголь. Красота Небесная для него — это служение Господу, необходимость постоянного стремления человека туда, вверх, к Верховной Вечной Красоте. Последнее его желание сводилось именно к тому, «чтобы быть хоть немного в состоянии пропеть Гимн Красоте Небесной»⁶.

Обо всем этом наша недавняя советская филология, конечно, умалчивала. Сказать, что автор «Мертвых душ» и «Выбранных мест...» глубоко верующий человек, что был он убежден в божественном призвании человека, было все равно, что решиться прыгнуть с самолета без парашюта. Кроме того, не дозволялось высказывать сомнения в принадлежности Гоголя к реалистическому направлению (вспомним известную книгу Г. Гуковского «Реализм Гоголя», 1959). Чижевский по этому поводу размышлял так: «С особым упорством свою генеалогию от Гоголя пытались вести реалисты. Но поэтика Гоголя отличается от реалистической тем, что Гоголь никогда не пытался изображенное им уподоблять действительности. Не только коричневая свинья, защищающая интересы своего хозяина, неимоверная; не реальны и помещик, который одет в коричневый костюм с голубыми рукавами, и дама, откусившая нос ассессору; также покупка мертвых душ изображена вряд ли реалистически. Гоголь сам приводит сомнения зрителя и читателя насчет созданных им типов и событий, говоря об отчаянном возгласе одного господина после просмотра “Ревизора”: “Даже взятку дают иначе!” Сам Гоголь между тем совершенно не интересовался, как дают или берут взятки. Его излюбленные художественные приемы — гипербола и оксюморон»⁷. Стиль Гоголя, считает Чижевский, является

⁶ Там же. С. 138.

⁷ *Tschizewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. München, 1964. Bd 1: Die Romantik. S. 111.*

наиболее «неправильным» среди созданного на русском языке профессиональными писателями во все времена. Гоголь не только употребляет слова, которых нет в словарях и которые не употребляются ни в каких диалектах; он даже использует формы, запрещенные в грамматиках и не существующие в живой речи. Чижевский приводит такие «не существующие» в русском языке, но употребляемые Гоголем слова и выражения, как «ребенки», «котенки», «воробьенки», «доски наклады», «бричка выкачана», «песни с деревни», «целуют где-где сумрачное море», «был узрет», «оглохлый», «стосковалый взор», «спокойся», «растоскует», «воздымилась», «розовая дальность», «меня предчувствие берет», «въехал во двор», «свет досягнул до забора», «на бюро» и даже «он меня понравил». Это не лексическая небрежность или результат влияния украинского языка; это дань ушедшему, казалось бы, с литературной арены стилю барокко, который существовал у Гоголя с самыми неожиданными формами романтизма. Практическое воплощение этих стилей — в удивительных гиперболах и невероятных оксюморонах. Вещи у писателя «огромные», «чудовищные», «страшилища», «невиданные», «небывалые»; Гоголь, пишет Чижевский, говорит об объектах, которые «нельзя описать», которых не увидишь даже «во сне», есть даже вещи, которые «ни на что не похожи». Все у него сияющее, «несносно светлое», из трубки одного курильщика идет такой дым, «как из трубы парохода»; один мужик смеется так громко, как будто одновременно режут два вола... Есть у Гоголя и рот такой ширины, как арка петербургского Главного штаба; эта арка, кстати, высотой в четыре этажа. Люди иногда изображены как «уроды», не имеющие ничего общего с человеческими качествами (что-то подобное, подчеркивает Чижевский, встречается лишь у Эдгара По). Иногда Гоголь наделяет изображаемое взаимоисключающими качествами: вино обладает свойствами и бургундского, и шампанского одновременно; Городничий дважды отмечает свои именины: его зовут Антон, но он именинник и на Онуфрия; молодой кобыле в серых яблоках — семнадцать лет; государственный чиновник появляет-

ся в виде фагота или носа, убежавшего от своего хозяина⁸. Подобные гиперболы и оксюмороны — лишь видимая часть сосуществования у Гоголя романтизма и барокко. Эти две литературные стихии усвоены писателем столь глубоко, что оказали влияние и на его личную жизнь. Человеческая драма Гоголя, в итоге приведшая его к преждевременной кончине, в значительной степени обусловлена борьбой в нем именно этих двух духовно-эстетических начал.

По-своему решает Чижевский и проблему пресловутой «натуральной школы». Советское литературоведение усматривало в ней едва ли не «чистый» реализм. Чижевский же говорит о ней только как о разновидности романтизма: «натуральная школа» как будто «подготавливала переход литературы от романтизма к реализму. Но по существу это было всего лишь иное романтическое направление, которое вместо того, чтобы неземной мир противопоставить земному, пыталось изображать только земную жизнь, но во всей ее отвратительности, чтобы пробудить стремление в человеке к иному, высшему миру»⁹.

Поэтика Гоголя очень богата. Она характерна для всех писателей «натуральной школы». Чижевский выделяет в ней в первую очередь гротеск как доминирующую форму изображения, парадоксальную гиперболу, а также принадлежность героя к низшим слоям общества и развитие сюжетов исключительно из жизни чиновников самих низких рангов¹⁰. Среда персонажей — это преимущественно грязь, пейзажи — «прозаические» и непривлекательные (туманный, серый, дождливый Петербург); акцент усиленно делается на бытовых вещах, за которыми человек как бы скрывался: пища, курение, кашель, чихание, случайные, несущественные жесты и мимика. Изображенные в таких ситуациях люди воспринимаются как смешные, больные, к тому же — плохо одетые, речь у них — невнятная, вульгарная, в разговорах они заика-

⁸ Ibid. S. 112–113.

⁹ Ibid. S. 115.

¹⁰ См.: Чижевский Д. Історія російської літератури ХІХ століття. Романтизм. С. 170.

ются и т. д. А композиция произведений — будто специально рваная, часто встречаются отступления, режет слух надоедливый стилистический разнобой и т. д. Чижевский с горечью подчеркивает, что традиция «натуральной школы» развивалась в русской (и украинской, кстати) литературе не только со знаком плюс. Некоторые молодые писатели по-эпигонски заимствовали у Гоголя только отдельные стилистические черты, и это привело к созданию односторонних, иногда — гротескных образов. Кроме Гоголя на молодых писателей определенно влияла французская (Жюль Жанен) и английская (Диккенс) литературы, вследствие чего типичной стала не очень поэтичная, скорее — психологическая зарисовка из жизни разных, но преимущественно низших слоев общества. Я подробно останавливаюсь на этом потому, что в русских историях литературы ничего подобного о «натуральной школе» не вычитаешь. Для примера приведу суждение о «натуральной школе» из четырехтомной «Истории русской литературы», изданной в Ленинграде в начале 1980-х годов. Его автор, правда, прикрывается авторитетом Белинского, но это не идет на пользу делу, и историко-литературная картина остается искаженной. «Термин “натуральная школа”, — говорится в упомянутом труде, — оказался удобным для Белинского, так как он давал возможность обозначить конкретную форму существования гоголевского реализма в литературе 40-х гг.»¹¹. Погрешность этого суждения шла, конечно, от навязанного литературоведению соцреалистическими догматами реализмоцентризма в понимании классической русской литературы. Художественное мышление Гоголя совершенно чуждо реализму. И тезис Чижевского о том, что внутренний пафос «натуральной школы» связан с романтическим по своей природе призывом к человеческим и божественным идеалам, безусловно, приложим и к творчеству Гоголя. Доказывать это вряд ли необходимо; достаточно прислушаться, скажем, к последней реплике повести «о двух Иванах» («Скучно на этом свете, господа!» — II, 276), к «проникающим словам»,

¹¹ Лотман Л. М. Натуральная школа и проза начала 1850-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 609.

которые послышалась персонажу «Шинели» («Я брат твой» — III, 144), или к вопрошающему возгласу неизвестно кого — то ли нарратора, то ли Чичикова, то ли автора — из заключительной части первого тома «Мертвых душ» («Русь, куда же несешься ты, дай ответ? Не дает ответа» — VI, 247).

Типологически подобного Гоголю писателя в мировой литературе найти трудно. Последователей было, конечно, много; о них есть основания говорить и в связи с известной фразой Достоевского «все мы вышли из “Шинели” Гоголя», и в связи с демонологией автора «Мастера и Маргариты», и в связи с магической (мифологической) литературой последней трети XX века... С крайним суждением украинского поэта Е. Маланюка, что все русские прозаики, пришедшие в литературу после Гоголя, это его плагиаторы, можно, конечно, дискутировать¹²; но вряд ли можно опротестовать мысль одного из представителей латиноамериканской магической прозы М.-О. Сильвы, что «Мертвые души» для него всегда оставались книгой «самой чудесной из всех, написанных человечеством»¹³. В этих словах нетрудно усмотреть хотя бы косвенную связь магической латиноамериканской прозы с художественным стилем Гоголя. Как и в словах другого латиноамериканца — А. Карпентьера, который (по свидетельству И. Драча), очаровавшись видом на Днепр с киевской Владимирской горки, воскликнул: «Так вот где тайна гоголевского пространства в литературе!»

Между тем Чижевский нашел Гоголю *свой* контекст и в славянских, и в других литературах. В книге «Сравнительная история славянских литератур»¹⁴ важен, во-первых, акцент Чижевского на том, что славянские литературы (особенно — российская в лице Гоголя, Толстого и Достоевского) «никогда не плелись в хвосте западноевро-

¹² См.: Маланюк Е. Книга спостережень. Проза. Торонто, 1962. С. 208.

¹³ Сильва М.-О. Долг художника // Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. С. 356.

¹⁴ Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Berlin, 1968. Bd 1, 2.

пейских литератур»¹⁵. В частности, гоголевский «Тарас Бульба» (как и пушкинская «Капитанская дочка», «Черная рада» украинца П. Кулиша, некоторые романы поляка М. Чайковского) — это ярчайший пример вальтерскоттовской традиции в европейских литературах¹⁶. Во-вторых, Д. Чижевский говорит о некоторых романтиках, нашедших позже свое место среди реалистов, но есть большое сомнение, пишет ученый в скобках, что к ним принадлежит и Гоголь¹⁷. В-третьих, «натуральная школа» Гоголя, по мнению Д. Чижевского, отозвалась не только в творчестве собственно русских писателей (молодые Ф. Достоевский, И. Тургенев и др.), но и в русскоязычных произведениях украинцев Т. Шевченко, Е. Гребенки и П. Кулиша¹⁸; типологически близки этому направлению повесть чешского современника Гоголя Карела Маха «Маринка»¹⁹, поздние новеллы немца Э. Т. А. Гофмана, ранние романы англичанина Ч. Диккенса, французов О. де Бальзака, Ж. Жанена и др.²⁰ Можно ли согласиться со всеми этими мыслями Д. Чижевского? Вопрос не праздный. Но дело в том, что любые контексты, типологические или генетические связи творчества одного писателя с другим очень условны или приблизительны; их «сочиняют» преимущественно литературоведы, но с ними почти никогда не согласны сами писатели. Потому эта тема — одна из щепетильных (даже «вечных») в литературоведении и нуждается в отдельном, более пространном разговоре.

¹⁵ *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур. Київ, 2005. С. 45.

¹⁶ Там же. С. 163.

¹⁷ Там же. С. 41.

¹⁸ Там же. С. 179.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 178.

Киченко А. С.
(Черкассы, Украина)

ТВОРЧЕСТВО ГОГОЛЯ В НАСЛЕДИИ Ю. М. ЛОТМАНА: Проблемы семиотической интерпретации

Предлагаемая тема затрагивает как минимум два методологических вопроса. Первый связан с попыткой аналитической оценки лотмановского семиотического метода, определением сущности «семиотического феномена» 1960-х годов¹ и той перспективы, которую приоткрыла тартуско-московская семиотическая школа в сфере гуманитарных наук. При всем «абсолютизме», «утопизме», «тотальности мышления», наличии «начертанного плана» семиотиков (Б. М. Гаспаров), их стремлении к единству различных методологических установок школы, принципам их «метатекстовости» и т. п., лотмановская позиция не была столь унифицированной, строго системной и внеполемичной². Она предполагала наличие факторов внутреннего развития, отчетливо заметных на пути Лотмана от истории литературы к семиотике культуры. В этом отношении лотмановская интерпретация гоголевского художественного мира может служить своего рода моделью эволюции

¹ Показательна в этом плане статья одного из «внутренних оппонентов» тартуско-московской семиотической школы: *Гаспаров Б. М.* Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 279–294.

² См.: *Лотман Ю. М.* Зимние заметки о летних школах // Там же. С. 295–296.

семиотического метода, устанавливающей систему преемственности связей между различными идеями, составляющими «семиосферу» Лотмана³. Соответственно эволюционирует научный язык ученого, формируется система ключевых понятий, сквозь призму которых интерпретируется гоголевская поэтика: *подлинное и мнимое, бытовое и волшебное, ограниченное и неограниченное* и т. п.⁴

Второй вопрос касается ключевых точек эволюции лотмановской оценки гоголевского творчества: прочтение Гоголя постепенно меняется у Лотмана как раз в связи с развитием семиотической методологии.

Так, в 1960-е годы, во время интенсивного увлечения семиотикой, Лотман разрабатывает идею искусства как «особым образом организованного языка», а художественного произведения — как «сообщения» на этом языке, содержащего признаки «модели мира» в формах его существования, временных и пространственных. Если «искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства — как текст на этом языке»⁵, то естественно, что «художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях...»⁶ Обращение к творчеству Гоголя во второй половине 1960-х годов связано с изучением моделирующих свойств художественного пространства и «пространственных отношений»: Лотман рассматривает «пространство» и «пространственное» как параметры художественного языка Гоголя («О моделирующем значении понятий “конца” и “начала” в художественных текстах» (1966), «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» (1968), «Из наблюдений

³ См.: *Ким Су Кван*. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личность». М., 2003. С. 14–19.

⁴ См.: *Кузовкина Т. Д.* Ю. М. Лотман о Гоголе: К эволюции научного языка ученого // Юбилейная междунар. науч. конф., посв. 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. Тезисы. М., 2009. С. 150–151.

⁵ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 22.

⁶ Там же. С. 30.

над структурными принципами раннего творчества Гоголя» (1970)). Работы 1960-х годов, касающиеся поэтики пространства, закладывают фундамент всех последующих структурных исследований на гоголевском материале. Кроме того, наблюдения Лотмана над гоголевским поэтическим приемом имеют и общесемиотический теоретический ориентир: они «замкнуты» на идее «пространственного художественного моделирования» как «первичного и основного»⁷. Таким образом, уже на рубеже 1970-х годов лотмановская интерпретация гоголевского текста подводит к теории художественного произведения как модели безграничного мира («Каждый отдельный текст одновременно моделирует <...> и универсальный объект»⁸) и к принципам функционирования этой модели («...объект, наделенный собственным именем и всеми другими приметам индивидуальности, составляет лишь часть отображаемого в искусстве универсума»⁹).

Еще одна работа Лотмана, касающаяся специфики гоголевской художественной модели мира, — «Гоголь и соотнесение “смеховой культуры” с комическим и серьезным в русской национальной традиции» (1974) — может быть интерпретирована как попытка анализа театральной (игровой) составляющей гоголевской поэтики. В этой работе впервые появляется лотмановское определение мира Гоголя как «как бы существования», мира, «вывороченного наизнанку», мира масок, театральности, проникшей в жизнь. Вместе с тем гоголевское творческое сознание предельно синтезировано и способно соединять «самые различные стихии национальной жизни. Острая современность его произведений сочеталась со способностью проникать в глубинные пласты архаического сознания народа. <...> ...произведения Гоголя могут служить основой для реконструкции мифологических верований славян, восходящих к глубочайшей

⁷ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 447.

⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 205–206.

⁹ Там же. С. 206.

древности...»¹⁰ Так проявляется творческий феномен Гоголя, объединяющий «положительное переживание веселья» и смеха с попыткой «преодолеть комизм», стремлением к «серьезной культуре утопии и проповеди»¹¹. Примечательно, что тезисы Лотмана связаны с развитием бахтинской идеи народно-праздничного, карнавального смеха Гоголя и включаются в общий контекст притяжения/отталкивания лотмановских и бахтинских культурологических идей.

Таким образом, к середине 1970-х годов лотмановское прочтение творчества Гоголя включает два ключевых аспекта: гоголевские страницы статей «Основные этапы развития русского реализма» (1960), «Истоки “толстовского направления” в русской литературе 1830-х годов» (1962), тезисы о традиции «смеховой культуры», статья «О Хлестакове» (1975) актуализируют аспект историко-типологический, а работы о пространственном модусе у Гоголя (например, «Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя» (1970), «Пространство в эпическом произведении» (1974)) — аспект структурно-семиотический. Не являясь взаимоисключающими, эти подходы тем не менее представляют тонкий переход от оценки исторической системы текстов к идее текста как внутренней самодостаточной системы, от парадигматики к синтагматике, от истории к семиотике.

В середине 1970-х – начале 1980-х годов Лотмана все больше занимают идея семиотического комментария к художественному тексту, биографический жанр (книги «Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”: Комментарий» (1980), «Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя» (1981), «Сотворение Карамзина» (1987)), «задуманная вместе с Б. А. Успенским книга о системе поведения в русской культуре»¹². Здесь структурно-семиотический метод слу-

¹⁰ Лотман Ю. М. Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 684.

¹¹ Там же. С. 685.

¹² Лотман Ю. М. Письма: (1940–1993). М., 1997. С. 267 (письмо Б. Ф. Егорову от 26 января 1977 г.).

жит формированию культурологической концепции, расшифровке исторических фактов и факторов, разъяснению системных контекстуальных связей («Подбираюсь к большой и серьезной книге о системе культуры»¹³). Кроме того, в этих работах появляется важная для Лотмана мысль о возможности жизнетворчества, влияющего на формирование основополагающих приоритетов авторской поэтической системы.

Идея «жизнестроительства» и «программы», реконструкция ключевых звеньев этого процесса и составляет основу материала лотмановских книг о Пушкине и Карамзине. Показательно, что условное рабочее название этих биографий — «Пушкин-человек»¹⁴ и «Карамзин — автор Карамзина». Разъясняя такое «странное» заглавие последней книги, Лотман пишет: «Суть в анализе произведений Карамзина, написанных от первого лица, восстановлении отношения между *Dichtung und Wahrheit*, реальной биографией и литературной мифологией. Поскольку реальная биография Карамзина, как это ни поразительно, почти не известна (например, о заграничном путешествии, кроме “Писем русского путешественника”, мы не имеем почти ничего, а “Письма” — источник литературно мистифицированный), то реконструкция делается увлекательной, а иногда и совершенно неожиданной»¹⁵.

Надо полагать, что Гоголь как «мистификатор» и «жизнестроитель» в этот период мало привлекает Лотмана (разве что как прямая противоположность в этом смысле Карамзину и Пушкину), зато гоголевское творчество по-прежнему представляет особый интерес с точки зрения семиотической реконструкции сюжета и прототипа. Этой проблеме посвящены статьи «О Хлестакове» и «Пушкин и повесть о капитане Копейкине». Лотман был действительно виртуозом семиотической реконструкции и интерпретации культурных

¹³ Там же. С. 267.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 337–338 (письмо Б. Ф. Егорову от 11–12 июня 1985 г.).

фактов и стремился установить ключевой мотив, культурный «прообраз», из которого рождается и разворачивается художественное действие. Естественно, что такие гипотезы-реконструкции вызывали критические отклики¹⁶. Анализ этих дискуссий может многое прояснить в сфере функционирования и продуктивности метода семиотической реконструкции культурных фактов, вплоть до истоков лотмановского исследовательского интереса к Карамзину и Пушкину как активным «жизнестроителям»¹⁷.

Наиболее известная работа Лотмана-семиотика 1980-х годов посвящена анализу художественного пространства в прозе Гоголя. Исследование Лотмана развивает уже известные положения и идеи 1960-х годов, особенно в сфере поэтической структуры гоголевского сюжета. Пространство у Гоголя определяется как ключевой фактор художественной организации материала, и в этой связи лотмановские выводы внутренне полемичны сразу в двух направлениях. Это, во-первых, полемика с Бахтиным (категория времени вынесена у Лотмана за скобки и не учтена как составная бахтинской эстетики), и, во-вторых, с концепцией Гуковского, поскольку Лотман косвенно, но настоятельно, всем ходом анализа принципов построения художественного пространства, ставит под сомнение основополагающую для Гуковского идею реализма и реалистической традиции у Гоголя. Кроме этого, Лотман дистанцируется от анализа «идейной структуры» текста в область структурной поэтики с ее опорными понятиями «сюжетной структуры», «пространства», «дороги», принципами соотношения «бытового» и «фантастического» и т. п. Впервые в этом ряду появляется определение «мифологический мир», подсказывающее новый особый вектор исследования гоголевской поэтики — вектор мифотворческого и мифопоэтического как принципов организации гоголевских художественных форм.

¹⁶ См.: Манн Ю. В. В поисках живой души: «Мертвые души»: Писатель — критика — читатель. 2-е изд., испр. и доп. М., 1987. С. 14–17; Егоров Б. Ф. О Ю. М. Лотмане-пушкинисте // Русская литература. 1994. № 1. С. 227–235.

¹⁷ См.: Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 182–183.

Этот аспект лотмановской концепции «отграниченного пространства»¹⁸ важен для понимания истоков «языка пространственных отношений» как следствия индивидуально-авторского миропонимания. В «Художественном пространстве в прозе Гоголя» Лотман не излагает системы мифологических идей, однако, анализируя структуру гоголевских сюжетов, показывает, что механизм их развертывания имеет единую исходную точку, единую «тему», общий пространственный параметр, который постепенно переживает процесс культурной наполняемости, обрастает ситуативными связями, знаковыми элементами. Эти связи и элементы сигнализируют о наличии «некоторой инвариантной модели», которая проясняет семантику художественного сюжета, подключена к нему.

Как развитие семиотических мифологических штудий 1960-х годов начинается процесс поиска точек соприкосновения и уравнивания структур: мифа и фольклора, например. Такой аналитический ход представляется характерным примером семиотической реконструкции сюжета, примером моделирования структуры литературной (гоголевской) на основе фольклорно-мифологической. Так постепенно формируется лотмановский взгляд на специфику авторского мифа Гоголя, представленный в его последней работе «О “реализме” Гоголя» (сентябрь 1993 года).

На рубеже 1980–1990-х годов интерпретация и оценка творческой эволюции Гоголя подвергается у Лотмана существенному пересмотру. В общем виде лотмановский анализ «плана поэтики» текста сменяется планом культурологически-обобщающим. Соответственно, меняется тип научного изложения, система аргументации и смысловых координат. Некоторые элементы лотмановской коррекции относительно поэтического мира Гоголя отчетливо видны в размышлениях о специфике гоголевского “реализма” с их

¹⁸ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 413–414.

примечательной сквозной мыслью: «Гоголь был лгун»¹⁹. Этот принцип художественной лжи и выдумки «определял не только творческие установки, но и бытовое поведение Гоголя»; «вершиной гоголевского искусства было скрыть себя, выдумать вместо себя другого человека и от его лица разыгрывать романтический водевиль ложной искренности. <...> Достаточно просмотреть его письма, чтобы убедиться, что он систематически мистифицирует своих корреспондентов...»²⁰

Сквозной «жизнетворческий» мотив очень важен для Лотмана: структура статьи представляется свернутым конспектом гоголевской биографии в ее семиотическом эквиваленте, отличающем биографические реконструкции о Радищеве, Дмитриеве-Мамонове, Пушкине, Карамзине. Материал статьи настолько сконцентрирован, что мы можем лишь приблизительно воссоздать логику гоголевской биографии в ее тесных связях с интерпретацией поэтических открытий Гоголя.

Статья «О “реализме” Гоголя» представляется итоговым проектом Лотмана, в котором достаточно определенно устанавливается и получает свое развитие метод семиотической реконструкции. Здесь четко определены ключевые «темы» Гоголя (по Лотману, «темы» — это «знаки-сигналы», которые имеют исключительную культурную наполненность, обросли ситуативными связями и концентрируют в себе целые комплексы текстов): «реализм», трехмерность художественного мышления, включающего модус «а если бы», «а если бы произошло иначе», «возможность текста», «мистификация», «театральность», «игра», «псевдомир», «красота», «скульптурность». Можно заметить, что из статьи практически исключены прежние опорные «знаки-сигналы» («пространство», «дорога», «путь», «бытовое» и «фантастическое», «ограниченное» и «неограниченное»), анализируемые в ранних статьях Лотмана. Научная риторика фик-

¹⁹ Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 694.

²⁰ Там же.

сирует теперь моменты расширения поэтического контекста вплоть до совпадения поэтического и бытового.

Сквозная идея Лотмана связана с представлением о Гоголе как деятеле и как преобразователе действительности. Его «привычка ко лжи была равнозначна художественному творчеству. <...> Для него создание литературного произведения было не копированием жизни, а творением ее»²¹. Таким образом, семиотическая биография тематически могла бы быть развернута в параметрах «творчество как жизнь», «творчество как жизнетворчество» и на уровне темы выступить изоморфной биографии Пушкина, составив с ней своеобразную дилогию.

В отличие от Пушкина или Карамзина, как «сознательных», согласно Лотману, творцов собственной судьбы и предсказуемых «жизнестроителей», Гоголь представляется противоречивой, ярко выраженной «несемиотической» фигурой. Его натура соткана из противоречий, постоянной смены «знаков» и «типов» поведения. В плане поэтики мы имеем в связи с этим особый феномен: «Гоголевский текст — не исписанная тетрадь, а огромное число противоречащих друг другу, но в равной степени реальных вариантов»²². (Ср. анализ «принципа противоречий» поэтической структуры «Евгения Онегина»: этот опыт Лотмана особенно важен для определения специфики гоголевских художественных коллизий²³.)

Композиционно статья Лотмана включает анализ нескольких смысловых блоков: 1) «ложь» как принцип творчества, противоположный реалистическому; 2) гоголевское творчество — не изображение, а творение мира, соответственно, творение жизни и себя; 3) художественная «ложь» и «кажимость» связаны с постоянным разоблачением реальности: фактам художественным, равно как и

²¹ Там же. С. 698.

²² Там же. С. 695.

²³ Лотман Ю. М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М., 1988. С. 32–49.

фактам биографическим, верить у Гоголя нельзя; 4) «картинность» и «театральность» как естественные формы гоголевского самовыражения: столкновение различных эстетических систем является у Гоголя не экспериментом, а сознательной установкой, рождающей в биографическом плане его широко известные розыгрыши и «причуды»; 5) проблема духовной драмы Гоголя как раз и заключается в двусмысленности положения между художественной «ложью» и моральной проповедью, и найти точку равновесия в этом положении художник пытался в течение всей жизни.

Таким образом, лотмановская концепция «реализма» Гоголя является итогом постоянного пристального внимания исследователя к гоголевскому наследию. Процесс внутренней эволюции Лотмана — историка и теоретика литературы — связан как с историко-литературным, так и с семиотическим этапом: лотмановская рецепция творчества Гоголя отчетливо отражает моменты этой эволюции. Однако именно в семиотическом ключе разрабатываются концепции гоголевского художественного пространства, анализируются моделирующие свойства «границы», «пути», «движения». Особое внимание обращено на мифологический (мифотворческий) тип творчества Гоголя. Работы Лотмана последних лет подключают к наблюдениям над поэтикой Гоголя осязаемый культурологический комплекс, актуализирующий понятия «художественного зрения», авторской «картины мира», «случайного», «истинного» и «ложного». Исследование поэтической специфики Гоголя постепенно перерастает у Лотмана в анализ основополагающих, «корневых» культурных моделей, присущих искусству в целом.



А. С. Шолохова

(Москва)

**«ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»
Н. В. ГОГОЛЯ
В АНГЛИЙСКИХ И НЕМЕЦКИХ ПЕРЕВОДАХ:
Безэквивалентная лексика**

Первые попытки переводов повестей из «Вечеров на хуторе» были сделаны еще при жизни писателя, в конце 40-х годов XIX века. Так, в 1848 году выходит первый перевод «Майской ночи» на немецком языке (А. Левальд), затем в следующем, 1849 году появляется перевод «Страшной мести» на сербском (Т. Илич), и уже в 1850 году весь цикл «Вечеров» выходит на английском (надо заметить, что на немецкий язык «Вечера» были полностью переведены гораздо позже, лишь в 1910 г.)¹.

Несмотря на то что повести из «Вечеров» вызывали неподдельный интерес, они оставались долгое время непостижимыми для западного читателя, поражали своей неординарностью и были сложны для прочтения, восприятия и анализа. Многие исследователи видели причину этого не только в сюжете, структуре и проблематике повестей Гоголя, но, прежде всего, в самобытности их языка. Насыщенный национальный колорит «Вечеров» наиболее ярко проявляется на лексическом уровне. Сказовый стиль, украинизмы, просторечия, всевозможные реалии, часто непонятные даже русскому читателю,

¹ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 676.

вызывают обычные сложности в процессе перевода и нередко утрачиваются вообще. Важно отметить, что современники Гоголя относились к переводу «Вечеров» довольно скептически. Доступны были переводу, казалось им, преимущественно описательные части гоголевского текста; непреодолимые трудности представляли речи действующих лиц, со всей экспрессивностью их диалектной окраски.

Качество первых переводов оставляло желать лучшего, и критика справедливо отмечала, что в них не только во многом отсутствует творческое прочтение оригинала, но почти на каждой странице попадаются самые непростительные искажения, неточности, а местами и абсолютные нелепости. Некоторые переводы, скорее, можно было назвать переделками — переводчики часто изменяли на свой манер фамилии и имена главных героев, переносили место действия в свою страну, нередко перерабатывали даже основные события произведения, вводили ряд сокращений, иногда исключали некоторые части текста и добавляли свои собственные. Подобную тенденцию можно проследить вплоть до 1880-х годов, когда на немецком языке вышел сборник повестей Гоголя «Phantasien und Geschichten von Nikolaus Gogol» в переводе В. Ланге и Ф. Лёбенштайна², в котором даже заглавия произведений были переведены неточно: «Ein Landjunker» («Иван Федорович Шпонька»), «Der Zauberer» («Страшная месть»).

Причины этого связаны со сложившейся к началу XIX века традицией национальной адаптации оригинала, допускавшей переложения и переделки чужих произведений на местный лад.

Современные переводы первого гоголевского цикла, безусловно, отличаются от переводов прошлого столетия. Однако нерешенным остается ряд вопросов: каким образом при переводе возможно сохранить авторскую манеру повествования, передать различные комические моменты, воспроизвести ритмические эффекты, воссоздать множество значимых деталей.

² Phantasien und Geschichten von Nikolaus Gogol / Deutsch von Wilhelm Lange und Philipp Löbenstein. Leipzig, 1883–1884.

В этой статье будет рассмотрен английский перевод, выполненный Констанс Гарнетт. Она была первым переводчиком произведений Льва Толстого, Достоевского, Чехова и познакомила с ними английскую и американскую публику. О достоинствах работ Гарнетт в последнее время ведется много споров, вместе с тем именно в ее переводах англичане полюбили Гоголя и именно по ее работам, которые не раз переиздавались в XX веке, изучают русскую литературу в англоязычных странах. В 1922–1929 годах на английском языке выходит полное собрание сочинений Гоголя в ее переводах, «Вечера на хуторе» были изданы 4-м томом в 1926 году³. Затем, в 1930 году, выходит переиздание «Вечеров» отдельной книгой.

Кроме того, наше внимание привлекли два немецких перевода: во-первых, перевод, сделанный известным немецким писателем, драматургом, поэтом и переводчиком Людвигом Рубинером и его женой Фридой Шак⁴ (или же Фридой Ихак), — это первый перевод «Вечеров» на немецкий язык, выпущенный в 1910 году и позднее несколько раз переизданный; во-вторых, перевод Михаэля Пфайффера, вышедший в 1968 году⁵. Привлечение переводов, принадлежащих к различным эпохам, дает возможность сделать выводы о зависимости передачи художественного текста от переводческих традиций разного времени.

Основой гоголевского текста является сказ, создающий иллюзию устной монологической речи, принадлежащей не автору, а рассказчику. Впечатление спонтанности, непосредственности повествования создается путем воспроизведения ряда особенностей, типичных для устного, живого языка. Прежде всего

³ *Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka / Transl. from the Russian by Constance Garnett // The works of Nikolay Gogol: In 5 Vol. London, 1926. Vol. 4.*

⁴ *Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka: Phantastische Novellen / Übers. ins Deutsche Ludwig Rubiner und Frieda Schak. Wien, 1946.*

⁵ *Gogol N. W. Abende auf dem Weiler bei Dikanka / Aus dem Russischen übersetzt von Michael Pfeiffer // Gogol N. W. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Berlin; Weimar, 1968.*

это определенный порядок слов, особые интонационные модели, словосочетания и выражения, характерные для разговорной речи. Постоянно звучат разговорные обращения, как будто бы адресованные слушателю-собеседнику: «Да вот было и позабыл самое главное. Как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге, на Диканьку» (предисловие к первой части)⁶. Этот фрагмент в переводе Л. Рубинер и Ф. Шак достаточно точно следует за оригиналом: «Doch halt — ich habe ja die Hauptsache vergessen: Wenn ihr, liebe Herren, zu mir fahrt, dann schlagt die gerade Poststraße nach Dikanka ein»⁷. Переводчики аккратно вводят в текст дополнительные детали и уточняющие конструкции, которые делают его более «близким» для немецких читателей, но при этом сохраняют самое важное — просторечный, разговорный колорит.

Не менее заметны в тексте оригинала пропуски, оговорки, усеченные речевые конструкции. Рассмотрим ряд выражений из «Ночи перед Рождеством» в английском и немецком переводах: «остановился перевестись дух»⁸ — «stopped to take breath» (Гарнетт)⁹, «blieb er stehen um Luft zu schöpfen» (Рубинер и Шак)¹⁰; «струмент свой»¹¹ — «my tools» (Гарнетт)¹², «meine Werkzeuge» (Рубинер и Шак)¹³. Здесь в обоих случаях просторечная, сокращенная, редуцированная форма слов заменена общепринятой, литературной. Интересным представляется английский перевод выражения: «одному будет тяжело несть»¹⁴. К. Гарнетт прибег-

⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 71.

⁷ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 11.

⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 166.

⁹ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 178.

¹⁰ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. P. 165.

¹¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 164.

¹² Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 175.

¹³ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 162.

¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 170.

ла к приему компенсации и придумала такой аналог, который, не имея функционального соответствия оригиналу, несет в себе нужную экспрессивную окраску благодаря своей ритмической структуре: «it will be too heavy for one to carry»¹⁵.

В тех случаях, когда гоголевский рассказчик употребляет множество экспрессивно окрашенных конструкций — вводных слов, междометий и восклицаний, переводчики обычно используют близкие им литературные единицы, которые воспроизводят смысл оригинала и лишь в какой-то мере его коннотативное значение: «положим» («supposing», «angenommen»), «покамест» («till», «until», «während», «als»), «куда» («indeed», «what next»). Интересна фраза из повести «Заколдованное место», которая практически целиком состоит из вводных предложений: «Оно конечно, то есть, если хорошенько подумать, бывают на свете всякие случаи...»¹⁶ В переводе К. Гарнетт фраза звучит следующим образом: «To be sure, if you come to that, all sorts of things do happen in this world...»¹⁷ Мы видим здесь явное упрощение языка оригинала, в целом переводчица сохраняет смысл фрагмента, однако теряется общее художественное впечатление. Гарнетт заменяет стилистически окрашенные слова и обороты их нейтральными аналогами.

В речь своих персонажей Гоголь иногда включает и ругательные, бранные слова: «...и тот же самый лукавый, чтоб ему, собачьему сыну, приснился крест святой! настроил сдуру старого хрена отворить дверь хаты» («Вечер накануне Ивана Купала»)¹⁸. Перевод в редакции К. Гарнетт таков: «...and the same devil — may he dream of the Holy Cross, the son of a cur! — prompted the old chap to open the door»¹⁹. Любопытна замена «старый хрен» на «old chap» (приятель,

¹⁵ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 187.

¹⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 240.

¹⁷ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 316.

¹⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 103.

¹⁹ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 34.

старина). В английском языке выражение приобрело положительную коннотацию вместо ругательства.

Приведем еще примеры просторечных выражений: «ввечеру, уже повечерявши»²⁰ — «in the evening, after supper» (К. Гарнетт)²¹, «Abends, nach dem Abendbrot» (М. Пфайффер)²², «Abends, nachdem man gevespert hatte» (Л. Рубинер, Ф. Шак)²³; «опустя руки»²⁴ — «letting his hand fall» (К. Гарнетт)²⁵, «ließ die Hände sinken» (М. Пфайффер)²⁶, «ließ die Arme sinken» (Л. Рубинер, Ф. Шак)²⁷; «калякали о сем и о том»²⁸ — «they chatted of one thing and another» (К. Гарнетт)²⁹, «man schwatzte über dies und jenes» (Л. Рубинер, Ф. Шак)³⁰, «Sie schwätzten über dies und das» (М. Пфайффер)³¹ и т. д.

Всевозможные вольности устной речи часто имеют индивидуальный характер и передаются в зависимости от целей, которые преследует автор. Каждое слово, каждая фраза в тексте «Вечеров» значимы, существенны любые детали и подробности — все подчинено созданию единого образа, раскрытию сюжета, каждый стилистический прием преследует определенную цель, в числе прочего — воспроизведение яркого колорита живой устно-повествовательной речи малороссийского рассказчика. Переводчику необходимо по мере возможности сохранить эти особенности. Но, как видим, просторечиям в переводах «Вечеров» не было уделено достаточного

²⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 243.

²¹ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 324.

²² Gogol N. W. Abende auf dem Weiler bei Dikanka. S. 319.

²³ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 295.

²⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 171.

²⁵ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 188.

²⁶ Gogol N. W. Abende auf dem Weiler bei Dikanka. S. 188.

²⁷ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 173.

²⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 110.

²⁹ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 73.

³⁰ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 69.

³¹ Gogol N. W. Abende auf dem Weiler bei Dikanka. S. 76.

внимания. И в английском, и в немецких переводах используются общеупотребительные выражения, которые сохраняют лишь общее значение просторечия, не передавая коннотацию оригинала.

В качестве особых речевых средств выступают у Гоголя и различного рода фразеологические обороты. При этом привычные, литературно-книжные выражения встречаются в тексте сравнительно редко. Вместе с тем текст «Вечеров» насыщен фразеологизмами, которые придают повествованию малороссийский колорит; значение некоторых фразеологизмов не всегда понятно даже на языке оригинала. Например: «москаля везть»³² (то есть «лгать») — «begin spinning their yarns» (К. Гарнетт)³³, «einem blauen Dunst vorzumachen» (М. Пфайффер)³⁴, «sein Garn herunter zu spinnen» (Л. Рубинер, Ф. Шак)³⁵; «провозить попа в решете»³⁶ (то есть «солгать на исповеди») — «to tell a lie at confession» (К. Гарнетт)³⁷, «in der Beichte zu lügen» (Л. Рубинер, Ф. Шак)³⁸, «dem Popen bei der Beichte einen Bären aufzubinden» (М. Пфайффер)³⁹; «и то в шмак»⁴⁰ (то есть «вкусно») — «that would be welcome too» (К. Гарнетт)⁴¹, «so liebe ich mir auch das gefallen» (Л. Рубинер, Ф. Шак)⁴², «ist das nicht schlecht» (М. Пфайффер)⁴³. При переводе образных фразеологических единиц, имеющих национальную окраску, необходимо стремиться к сохранению национального колорита, однако иногда

³² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 100.

³³ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 52.

³⁴ Gogol N. W. Abende auf dem Weiler bei Dikanka. S. 56.

³⁵ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 52.

³⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 100.

³⁷ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 54.

³⁸ Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 53.

³⁹ Gogol N. W. Abende auf dem Weiler bei Dikanka. S. 57.

⁴⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 170.

⁴¹ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 187.

⁴² Gogol N. W. Abende auf dem Gutshof bei Dikanka. S. 172.

⁴³ Gogol N. W. Abende auf dem Weiler bei Dikanka. S. 187.

такой возможности не существует, и переводчик вынужден ограничиться передачей семантики высказывания.

Огромную роль играет лексический состав «Вечеров» — это народно-бытовая лексика, всевозможные реалии, украинизмы, понимание которых часто оказывается затруднительным даже для русского читателя. В первую очередь сюда можно отнести названия множества бытовых предметов (таратайка, кухоль, макитра, рушник), блюд (книш, варенуха, путря, галушки), предметов одежды (балахон, жупан, кораблик, кунтуш), музыкальных инструментов (бандура, кобза, балалайка) и т. д.

В исследуемых нами переводах «Вечеров» использован весь известный спектр переводческой техники: транскрибирование, транслитерирование, калькирование, подбор аналога, описательный перевод и др.

Транскрипция максимально точно передает звуковую форму слова исходного языка. Транскрибированы были такие слова, как «балалайка» — «balalaika» (К. Гарнетт), «die Balalaika» (Л. Рубинер, Ф. Шак; М. Пфайффер); «гопак» — «горак» (К. Гарнетт), «der Норак» (Л. Рубинер, Ф. Шак; М. Пфайффер); «бандура» — «bandura» (К. Гарнетт), «die Bandura» (М. Пфайффер)⁴⁴; «водка» — «vodka» (К. Гарнетт)⁴⁵; «козаки» — «Cossaks» (К. Гарнетт), «die Kosaken» (Л. Рубинер, Ф. Шак; М. Пфайффер).

При дословном, буквальном переводе слова или оборота можно достичь верной передачи семантического содержания, но местный колорит, а вместе с ним и оттенки значения чаще всего утрачиваются. Именно это и происходит, когда, например, слово «москаль» переводится как «der Moskowiter» (Л. Рубинер, Ф. Шак). Интересно отметить, что в переводе К. Гарнетт в данном случае употреблено

⁴⁴ Ср. в переводе Л. Рубинера и Ф. Шака: «die Harfen».

⁴⁵ Ср. в переводе М. Пфайффера: «der Schnaps» и в переводе Л. Рубинера и Ф. Шака: «der Branntwein».

существительное «soldier», видимо, из соображения корректности⁴⁶. Голова из «Майской ночи» в переводе К. Гарнетт — «the Head». Гоголь обыгрывает неоднозначность слова «голова»: «Я не посмотрю на какого-нибудь голову. Что он думает, <...> что он голова, <...> так и нос поднял! Ну, голова, голова. Я сам себе голова. Вот, убей меня Бог! Бог меня убей, я сам себе голова»⁴⁷. К. Гарнетт постаралась передать эту игру смыслов и, кроме того, введя рифму head-dead, добавила к ней фонетическую игру: «I don't care about any Head. He thinks, <...> he can turn up his nose at every one! Head indeed! I am my own Head. God strike me dead! Strike me dead, God! I am my own Head»⁴⁸.

При помощи аналога переводчики заменяли незнакомую читателю реалию знакомой, нейтральной, не имеющей национального колорита. Так, «свитка» превращалась в «jacket» (К. Гарнетт) или в «Kittel» (М. Пфайффер, Л. Рубинер и Ф. Шак), «очипок» — в «сар» (К. Гарнетт) или в «Häubchen» (М. Пфайффер, Л. Рубинер и Ф. Шак), «стрички» — в «ribbons» (К. Гарнетт) или «Bändern» (М. Пфайффер, Л. Рубинер и Ф. Шак), «сопилка» — в «pipe» (К. Гарнетт) и «Flöte» (М. Пфайффер, Л. Рубинер и Ф. Шак) и т. д.

Описательный перевод использовался в тех случаях, когда не было другого пути — понятие приходилось объяснять. Такой способ позволял практически полностью раскрыть содержание явления, исключить недопонимание. Примерами могут служить переводы следующих реалий: «шишка» (небольшой хлеб, делающийся на свадьбах) — «wedding cakes» (К. Гарнетт), «kleine Kuchen» (М. Пфайффер); «намитка» (белое покрывало, носимое на голове женщинами в церкви) — «linen wimple» (К. Гарнетт); «кобеняк» (род суконного плаща с капюшоном) — «hooded cloak» (К. Гарнетт); «вечерницы» — «evening parties» (К. Гарнетт), «die Unterhaltungen unserer Abende» (Л. Рубинер и Ф. Шак).

⁴⁶ Согласно «Этимологическому словарю русского языка» М. Фасмера, слово «москаль» происходит от польского *moskał*, которое означает «выходец из Москвы (Московии)», «русский солдат».

⁴⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 117.

⁴⁸ Gogol N. V. Evenings on a farm near Dikanka. P. 86.

С точки зрения приоритетности употребления того или иного приема отметим, что практически все способы перевода применяются часто, а решение вопроса о выборе определенного приема при переводе национально окрашенной лексики напрямую зависит от задачи, которая стоит перед переводчиком: сохранить колорит языковой единицы с возможным ущербом для семантики или передать значение слова, утратив при этом колорит.

Заслуживает особого внимания и антропонимическая система «Вечеров».

Имена собственные могут транскрибироваться/транслитерироваться и лишь в редких случаях — подвергаться переводу. Это зависит от самого имени и от связанной с ним и его референтом традиции и контекста. Как правило, транскрибируют имена, не обладающие собственным содержанием, а только называющие объект. При транскрипции обычно стремятся к максимальной фонетической близости, с таким расчетом, чтобы имя претерпело минимальные потери при перенесении в другую литературную среду. Переводят имена, обладающие определенным семантическим значением, либо имена, имеющие общепринятый перевод.

Исследователи подсчитали, что всего в цикле «Вечеров» фигурирует 74 действующих лица и 92 лица упоминается, из них 12 имен принадлежат историческим деятелям (например, Безбородко, Богдан Хмельницкий, Екатерина II, Артемовский-Гулак и др.)⁴⁹. Далекое не все исторические имена знакомы иностранцам. Чтобы сделать их понятными для своего читателя, переводчики могут давать в тексте пояснения. Однако во всех работах, кроме перевода сделанного М. Пфайффером, какой-либо комментарий отсутствует. При этом незнакомые иностранному читателю исторические лица могут показаться вымышленными персонажами, образ которых был создан лишь благодаря фантазии автора и не имеет никакого отношения к действительности.

⁴⁹ См.: Радковская Э. В. Украинские мотивы поэтической антропологии ранних повестей Н. В. Гоголя (на материале сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки») // Актуальные вопросы русской ономастики. Киев, 1988. С. 129–130.

Большинство имен в «Вечерах» символично и связано с фольклорным, мифологическим началом. Например, в «Ночи перед Рождеством»: *Вакула* — «плут, мошенник»; *Солоха* — «русалка, лопасть»; *Одарка* — девушка, которую задаривают подарками. В «Сорочинской ярмарке»: *Грицько* — сокращенное имя от Григорий, на Украине имя служило как одно из обозначений черта; *Охрим* (отец Грицька) — украинский вариант имени Ефрем, в «Энеиде» Котляревского Охримом звали знахаря и упыря; *Хивря* (Хавронья, Феврония) — Хавроньей на Украине обычно называли свинью; *Параска* (Парася, Прасковья) — в народной этимологии означает «поросся».

Особую экспрессивную и эмоциональную нагрузку несут и украинские фамилии (например, Пузатой Пацюк, Терентий Корж («сухая лепешка»), Петр Безродный) и имена-прозвища (например, *Ледачий* — «ленивый», *Горобец* — «воробей», *Цибуля* — «лук», *Мотузочка* — «веревочка»). Эту очевидную связь характеристик героя с семантикой его имени при переводе необходимо учитывать и по возможности стараться сохранить.

Вместе с тем считается, что поскольку даже читатели оригинала не всегда понимают значение того или иного имени, нельзя вменить в вину переводчику, если он не передаст их символического смысла. Однако для гоголевского стиля очень важна семантика имен — Гоголь намеренно не употребляет нейтральные, стилистически неяркие, общепринятые имена. Каждое имя в цикле экспрессивно, обладает образностью, включено в различные ассоциативно-смысловые связи и отношения, поэтому и значения подобных имен желательно довести до сознания читателя перевода.

Наибольшее количество имен собственных было передано с помощью приема транскрибирования, что, безусловно, привело к редуцированию их образной семантики. При этом в ряде случаев при транскрибировании были допущены некоторые неточности — так, отчество Василисы Кашпоровны Цупчевьской сразу в двух переводах (К. Гарнетт, Л. Рубинер и Ф. Шак) передано через букву *a* (возможно, данная ошибка произошла из-за фонетической близости к

имени Каспар). Наибольшим числом ошибок отличается перевод Л. Рубинера и Ф. Шак (Голопупенко — Golupurenko, Остап — Ostop), при этом данные ошибки переходят из издания в издание и встречаются во всех публикациях перевода.

Некоторые «говорящие» антропонимы все же были переведены: «Петр Безродный» — «Petro the Kinless» (К. Гарнетт), «Petro Elternlos» (М. Пфайффер), «Peter Heimatlos» (Л. Рубинер и Ф. Шак); «Пузатой Пацюк» — «Paunchy Patzjuk» (К. Гарнетт), «Patzjuk Schmerbauch» (Л. Рубинер и Ф. Шак), «Patzjuk Dickbauch» (М. Пфайффер); «Рудой Панько» — «Panko Rotfuchs» (Л. Рубинер и Ф. Шак, М. Пфайффер)⁵⁰.

В заключение необходимо подчеркнуть, что художественный язык прозы Гоголя — один из наиболее сложных для перевода на иностранные языки. По-разному передавая те или иные стилистические особенности, то или иное диалектное и контекстное значение языковых единиц оригинала, отличаясь своими достоинствами и недостатками, разные переводы гоголевского цикла отражают общую переводческую проблематику. Невозможным оказалось полностью сохранить национальный колорит «Вечеров», в связи с чем значительная часть стилистических особенностей подлинника осталась недоступной читателям перевода. Так, например, просторечная лексика становилась более литературной, нейтральной. В результате при переводе терялся значимый образ рассказчика, терялась сказовая манера повествования.

Очевидно, что авторы переводов старались максимально строго следовать за оригиналом, но при этом не всегда могли преодолеть трудности, связанные с так называемой непереводимой лексикой (украинизмы, просторечия, антропонимы и т. п.), не только несущей нагрузку этнографической детализировки, но и служащей полноправным компонентом художественной ткани повествования. В итоге к объединяющим тенденциям разных переводов «Вечеров» на немец-

⁵⁰ К. Гарнетт использует в данном случае прием транскрибирования — «bee-keeper Rudy Panko».

кий и английский языки можно отнести превалирующую заботу переводчиков о плане выражения лексического уровня текста в ущерб плану содержания. Каждый из рассмотренных переводов представил целый ряд примеров того, как трудно самобытное слово подлинника находит свои соответствия, поиск которых по преимуществу происходит за пределами словаря.

О. А. Светлакова

(Санкт-Петербург)

ДВА ИСПАНСКИХ ПЕРЕВОДА «ЗАПИСОК СУМАСШЕДШЕГО»:

преимущества и потери разных переводческих стратегий

История переводов иноязычных художественных текстов в какой-либо культуре, понятая как история освоения ею чужой литературной классики, в первую очередь важна, по-видимому, для самой этой культуры. Однако нельзя отрицать, что косвенным образом история иноязычных переводов бросает обратный резкий свет и на сам классический текст. Иначе говоря, характер интерпретации переведенного испанцами Гоголя может освещать как обстоятельства культурной и литературной рецепции Гоголя в Испании, так и гоголевскую повесть.

Причины, по которым чужая культура воспринимается искаженно, невозможно исчерпывающе перечислить не только потому, что многообразны факторы, которые действуют в истории взаимопонимания народов; дело в трудностях того специфического самоанализа, каким всегда является культурное действие на границе своего и чужого: часть указанных факторов действует реально, а часть — лишь в нашем сознании. Впрочем, среди неблагоприятных факторов рецепции можно уверенно указать хотя и побочные, но несомненные — наслоения языков-посредников, уровень лингвистической подготовки и субъективные недостатки переводчиков.

Разумеется, на таком фоне встречаются единичные глубокие прочтения, доходящие до подлинного понимания (возможно, они-то и представляют собой подлинную «рецепцию»). Испанские переводы

Гоголя отражают в динамике трудную борьбу за приближение к полному пониманию русской классики в Испании и испаноязычной Америке.

История русско-испанских культурных связей вообще и русско-испанских взаимных переводов в области художественной литературы, в целом восходящая лишь к XVIII веку и по ряду объективных причин сегодня исследованная лишь частично (необходимо назвать важные труды М. П. Алексеева, В. Е. Багно, Ю. Л. Оболенской¹), дает обильный материал для изучения. Характер взаимного непонимания характеризует и обе литературы, русскую и испанскую, и автора с его переводчиком, и текст, ставший плацдармом их встречи.

В целом нельзя считать Гоголя неизвестным испанскому читателю: первый перевод «Тараса Бульбы» появился еще в 1880 году². С середины XX века существуют собрания сочинений; Агилярровское издание 1951 года под редакцией Ф. Сайнса Роблеса даже называется «полным» и действительно включает большинство гоголевских шедевров. В том же 1951 году в серии «Библиотека популяр Сервантес», которую Иbero-американская издательская компания распространяла тиражом 10 000 экземпляров на огромной территории в Испании и Аргентине, вышел «Тарас Бульба» — без имени переводчика и с исключительно интересными в культурологическом отношении купюрами, но с восторженным предисловием Луисы Карнес, в котором Тарас был уподоблен Сиду, а сам гоголевский эпос включен в «100 лучших книг всех времен и народов». Работа катильских, галисийских, каталонских переводчиков над гоголевски-

¹ См.: Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. М., 1985; Багно В. Е. 1) Дорогами Дон Кихота. М., 1986; 2) Россия и Испания: Общая граница. СПб., 2006; Оболенская Ю. Л. Диалог культур и диалектика перевода: Судьбы произведений русских писателей XIX в. в Испании и Латинской Америке. М., 1998.

² См.: Багно В. Е. Гоголь и испанская литература // Багно В. Е. Россия и Испания: Общая граница. С. 292. Источником перевода послужило издание Виардо — Тургенева: *Gogol N. Nouvelles russes: Tarass Boulba; Les Mémoires d'un Fou; La Calèche; Un Ménage d'autrefois; Le Roi des Gnomes / Trad. française, publiée par L. Viardot. Paris, 1845.*

ми текстами не прекращалась ни в одно последующее десятилетие, но особо активизировалась в послефранкистское время. Следует назвать избранные переводы из Гоголя, вышедшие в Барселоне в 1971 году, и отдельные переводческие работы Виктора Гальего Бальестеро, Хуана Лопеса-Морильяса в 1990–2000-е годы³. Любой из названных переводов, разумеется, может и должен быть предметом изучения. В данном случае им будет гоголевская повесть о Поприщине, поскольку она дает возможность поставить интересный вопрос о литературном контексте как перевода, так и оригинала, причем читатель испанского перевода парадоксально оказывается ближе к этому литературному контексту, чем русский читатель. Имеются в виду отсылки Гоголя к некоторым сервантесовским текстам — «Дон Кихоту», «Беседе двух собак», «Лиценциату Видриере»⁴.

Гоголевская повесть «Записки сумасшедшего» переводилась в Испании непосредственно с русского по меньшей мере дважды — в середине XX века и в самом его конце; многоаспектное сравнение этих двух переводов предполагает самую разнообразную проблематику — от историко-языковой до политической. Можно говорить о языке-посреднике, в данном случае французском, который косвенно влияет на работу переводчика с русским оригиналом; о степени понимания переводчиками разных поколений русских реалий и закономерностей непонимания их; о различных стратегиях переводчиков. Так, Ирен Чернова, судя по имени, носитель языка, переводчик Агиляровского издания 1951 года, почти всегда понимает русский текст, но стремится к максимальному приближению русского материала к испанскому

³ *Gogol N. Obra completa* / Prol. de F. C. Sainz de Robles, trad. por Irene Chernowa. Madrid: Aguilar, 1951; *Gogol N. Obras*. Barcelona, 1971; *Gogol N. Historias de San Petersburgo* / Trad. directa y nota prel. por J. López-Morillas. Madrid: Alianza Ed., 1998; *Gogol N. Las veladas de Dikanka* / Trad. por Víctor Gallego Ballester. Madrid: Gredos, 2003.

⁴ Сопоставления Гоголя с Сервантесом прочно вошли в традицию литературоведения. Главным образом речь, как правило, идет о «Мертвых душах». Библиографию вопроса см.: *Багно В. Е. Гоголь и испанская литература*. С. 284, 310–311.

читателю, впрочем, не уходя в этом направлении слишком далеко. Так, «грош» в ее переводе — «сентаво». Трудные для испанца места текста упрощены, сокращены, адаптированы, иногда небрежно — Мавра почему-то повсюду называется Марвой, в сноске поясняется, что «каша» это «вид злака». Чувствуется, что взгляд Ирен Черновой на русский текст обобщен, расфокусирован — это взгляд на оригинал как на своего рода бездонный колодец, который весь вычерпать невозможно и из которого берут то, что следует сегодня взять в интересах читателя. Перед нами пример традиционной, даже старинной концепции перевода: перевода-пересказа и перевода-адаптации. Переводчик же издания 1998 года, Хуан Лопес-Морильяс, наоборот, ставит себе задачу непременно сохранить и показать чужое, исторически далекое русское — пусть как экзотику, но предельно тщательно, видя в этом свою филологическую доблесть. Русский Лопес-Морильясу не родной, но это заметно лишь по фонетическим мелочам. Там, где Ирен Чернова с легкостью передает трудное русское звучание испанским написанием (Gorojovaya, “j” по-испански здесь звучит как «х»)⁵, он прибегает к правильной транслитерации, увы, искажая при этом русское произношение (Gorohovaya, “h” по-испански не читается вообще, звучит двойное «о»)⁶; там, где Чернова демонстрирует знание этимологии, передавая «Столярный переулоч» как «de Stoliar»⁷ (что, впрочем, ничем не обогащает испанского читателя), Лопес-Морильяс ошибается в транслитерации, слишком тщательно передавая мягкое «ль»: «Stolayarnaya»⁸ улица. Зато за ним чувствуется университетская ученость. В отличие от Черновой, он не ошибается в переводе реалий исторического и социального характера (для Черновой «пересматривал и сверял бумаги» означает «развлекался, рассматривая и сравнивая между собой объявления» («me entretuve hojeando los anuncios

⁵ Gogol N. Obra completa. P. 582.

⁶ Gogol N. Historias de San Petersburgo. P. 143.

⁷ Gogol N. Obra completa. P. 582.

⁸ Gogol N. Historias de San Petersburgo. P. 144.

у luego comparandolos»⁹); более того, там, где переводчица Агиляра бесхитростно переводит «русского дурака Филатку» «Filatka el tonto ruso»¹⁰, современный переводчик демонстрирует хорошее знание переводимой литературы, называя автора водевиля о Филатке, для этого ему приходится добавить от себя: «Daban la obra de Grigoriev» («давали пьесу Григорьева») ¹¹. Это нарушает стилистическую адекватность и, пожалуй, несколько озадачивает испанского читателя перевода, который ничего не знает о Григорьеве и его водевилях, — зато соответствует истине. В предисловии Лопес-Морильяс демонстрирует знание работ о Гоголе Аксакова, Андрея Белого, Берга, Гиппиуса, Набокова, А. А. Смирнова, А. Тарасенкова и И. П. Золотусского; он цитирует труды кембриджских, нью-йоркских, парижских, дюссельдорфских гоголеведов и примыкает к мнению, что для Гоголя характерны социальная сатира, полет фантазии и глубина христианского сострадания к человеку. Вообще в его переводе гоголевской повести, по-видимому, нет ничего, что можно было бы поставить в вину субъективности переводчика: ни искажения переводимого текста, ни единой попытки уйти от трудностей, никакого переводческого своеволия. Кажется, что Лопес-Морильяс скорее предпочтет быть обвиненным в тяжеловесном педантизме и буквализме, чем упустит хоть сколько-то значимый смысл текста по своей вине: и без того, как бы говорит он этим, многое в переводе погибнет по причинам объективным — из-за нестыковки языков, реалий, менталитетов, жанровых традиций. В целом можно было бы сказать, что Ирен Чернова стремится к тексту, который читался бы испанцем как оригинал, Хуан Лопес-Морильяс — к тексту, который читался бы как перевод. В центре внимания Черновой — испанский читатель, в центре внимания Лопеса-Морильяса — русская повесть. Перевод Черновой — своего рода «ясный стиль», он менее требователен к читательской компетентности, легче читается и досту-

⁹ *Gogol N. Obra completa*. P. 586.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Gogol N. Historias de San Petersburgo*. P. 147.

пен большому количеству людей. Перевод Лопеса-Морильяса, подобно текстам «темного стиля», отбирает своих читателей и проводит с ними работу на более глубоких уровнях восприятия чужой культуры. Оба перевода имеют несомненное право на существование в большом диалоге литератур, более того, взятые как две версии одного и того же гоголевского текста, они могут служить примером блестящей историко-филологической реконструкции, необходимым и самым трудным из этапов приближения к цели художественного перевода: к вечно чаемому и лишь в вечности литературы достижимому полностью адекватному переводу.

Можно добавить, что между переводом, сделанным во франкистском 1951 году и переводом 1998 года, конечно, наблюдается неизбежная разница в социально-политической трактовке гоголевского текста. Лопес-Морильяс более радикален, чем осторожная Чернова, чьи сокращения, обобщенные и стилистически обесцвеченные пересказы Гоголя часто объясняются не переводческой недоработкой, а именно желанием смягчить слишком прямое выражение, грубую социальную реалию. Если Лопес-Морильяс всегда переведет «крепостной» как «siervo» («раб»), то Чернова предпочтет описательное «человек из народа» («de pueblo»), или упустит слово «генеральскою» во фразе Поприщина «а если уже хотите казнить, то казните вашу генеральскою ручкою» (III, 197) и т.п. Эта тема будет оставлена в стороне, как и тема исторических сдвигов в использовании лексики, наблюдаемых в двух переводах (например, «каре́та» передается в старом переводе как «carroza», а в новом как «coche», а «лавка» — как «almacén» и как «tienda»), разделенных пусть и небольшой для истории языка, но все же полувековой временной дистанцией.

Два перевода «Записок сумасшедшего» дают материал для рассмотрения интересного случая своеобразной интерференции смыслов, связанных с двойной испанской «подкладкой» этой гоголевской повести — пародийно-политической и эстетико-литературной.

Испанская тематика, столь очевидная в окраске бреда Поприщина, давно прокомментирована в гоголеведении. «В рассуждени-

ях Поприщина “об испанских делах” своеобразно преломлены реальные политические события того времени, о которых в 1833 году много писали “Северная пчела” и другие органы печати: 29 сентября 1833 года умер испанский король Фердинанд VII, его преемницей была объявлена трехлетняя дочь короля Изабелла...»¹² Пародийное присутствие в повести газетного материала обстоятельно проанализировано И. П. Золотусским¹³. Привлечение Гоголем испанской тематики такого рода действительно носит остро-полемический и пародийный характер, причем для создания этой пародийности писатель последовательно подчеркивает именно отдаленность от всего русского Испании и ее «дел» — географическую («Мне показалась странную необыкновенная скорость. Мы ехали так шибко, что через полчаса достигли испанских границ» — III, 211), языковую («... показалось чрезвычайно странным обхождение государственного канцлера, который вел меня за руку; он толкнул меня в небольшую комнату и сказал: сиди тут...» — там же), религиозную (мотив инквизиции), политическую («Ходил инкогнито по Невскому проспекту. Проезжал государь император» — III, 210); эта дистанция, чудовищная сама по себе, умножается на социальную разницу между Поприщиным и королем («Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин! — Я всё молчу. — Фердинанд VIII, король испанский! — Я хотел было высунуть голову...» — III, 213). Все это создает знаменитый бредово-гротескный тон записок Поприщина.

Однако образ Испании дан Гоголем как отдаленный еще и для того, чтобы эту внешнюю дистанцию эффектно снять в более глубоких слоях поэтики повести. Выведенными в текст, явленными знаками этого чудесного сближения Гоголя с «испанскими делами» представляются юмористический образ петуха, у которого Испания находится под перьями (III, 213), и, в душераздирающем последнем

¹² Фридлиндер Г. М. Комментарии // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. Т. 3. С. 288.

¹³ См.: Золотусский И. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела» // Золотусский И. Очная ставка с памятью. М., 1983. С. 180–185.

абзаце, волшебный перелет из Испании в России — мистический, однако вполне соотносимый с картой Европы: «...с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют» (III, 214). Есть пространства, в которых мертвящая дистанция между культурами не имеет значения, — это пространства, в которых идет большой диалог великих литератур. В «Записках сумасшедшего» Гоголь, как не раз отмечалось, обращается к мотиву мудрого безумия, восходящему именно к Сервантесу¹⁴; мотив этот в целом может быть осмыслен как часть общей гоголевской проблематики, связанной с присутствующими в повести сервантесовскими же мотивами: границы человеческого и животного, говорящие собаки, рыцарское служение.

В случае восприятия испанским культурным сознанием русского текста, в котором идет речь об Испании, мы имеем дело со своего рода обратным переводом на уровне метаязыка: испанский переводчик, хорошо знающий родные историю и литературу, парадоксальным образом скорее, чем русский читатель, распознает при работе над гоголевским текстом испанские отсылки: будучи носителем языка, он живее реагирует на те сцепления слов и смыслов в гоголевском тексте, которые отсылают его к родной литературе, у него богаче спектр ассоциаций. То, что русскому читателю представлено имплицитно, обнажается в переводе, например, прямым воспроизведением переводчиком общеизвестных в испанской культурной среде цитат из «Дон Кихота», в которые на испанском языке облекается гоголевский текст: «Может быть, я сам не знаю, кто я таков» (III, 206), — говорит Поприщин, начиная погружаться в безумие. «Yo sé quien soy» («Я знаю, кто я таков»), — говорит Дон Кихот, в пятой гла-

¹⁴ См., например: Фридлендер Г. М. Комментарии. С. 266. При этом комментатор, скорее, разводит цели Сервантеса и Гоголя: «Гоголь также воспользовался сумасшествием Поприщина для того, чтобы вынести приговор современности. Но безумие Поприщина — не тонкая мудрость гуманиста, как у Сервантеса. Уродливый мир сумасшедшего в изображении Гоголя сам является порождением и своеобразной проекцией действительности» (Там же).

ве Первой книги, перед тем как уйти вместе с Санчо в свое второе, подлинное, странствие.

Описанные отношения гоголевского текста с сервантесовским бросают испанскому переводчику вызов, на который достойно отвечает один из них — Лопес-Морильяс. Он ясно видит сервантесовские знаки в тексте Гоголя и отсылает к ним испанского читателя, сближая в переводе выражение из русской повести и формулы из «Дон Кихота», обычно хорошо известное образованному испанскому читателю — известные, потому что Гоголь другими не пользуется (напомним, что он берет первую строку первой главы Первой книги, часто цитируемое утверждение Дон Кихота «Я знаю, кто я таков», формулу Санчо, который уверен в своих силах и праве быть губернатором — она повторяется в Первой книге регулярно, — и столь же часто повторяемое проклятие Дон Кихота злому чародею. В роли этого чародея у Гоголя выступает начальник отделения, который «покаялся <...> непримиримую ненавистию — и вот вредит да и вредит» Поприщину, причем из зависти: «Как будто я не знаю, что это дело зависти» (III, 205)). Поприщин думает о начальнике отделения то же, что Дон Кихот о «злом чародее», который вредит ему «из зависти», а главное, здесь использована словесная формула, которая неоднократно встречается в Первой книге «Дон Кихота»: «...encantador, grande enemigo mio, que me tiene ojeriza» («мой большой враг, чародей, который на меня зол»); «merced a la malicia de malos y envidiosos encantadores» («всё из-за вражды завистливых и злых чародеев»); «voy encantado en esta jaula, por envidia y fraude de malos encantadores» («я заколдован и заперт в эту клетку из-за злобы и зависти враждебных чародеев»); «La envidia que algun mal encantador debe de tener a mis cosas» («Зависть, которую какой-то злой чародей питает ко мне»)¹⁵. Подобных формул в романе много, около тридцати.

Тем самым операция, предстоящая переводчику, тонка и требует не только квалификации, но и правильного, взвешенного решения:

¹⁵ *Cervantes M.* Don Quijote de la Mancha. Madrid, 1980. T. 1. P. 242, 499, 614.

до какой степени следует сближать текст Гоголя и те сервантесовские словесные формулы, которые Гоголь избрал как опознавательные знаки. Понятно, что нельзя просто повторить сервантесовский текст, как нельзя при переводе вовсе игнорировать связь с ним (так обстоит дело у И. Черновой, но не вследствие сознательного решения, а, скорее всего, по незнанию). Следует, не потеряв ничего из смыслового задания гоголевской фразы, выполняемого в контексте повести, исполнить и ее сверхзадачу: указать на известные фразы из «Дон Кихота». Сближение должно быть мягким, но отчетливым, например, у Лопеса-Морильяса «Quizá yo mismo no sepa quien soy»¹⁶ указывает на «Yo sé quien soy» в «Дон Кихоте». Переводчик с честью отвечает на вызов, который ему бросает парадоксальная ситуация, сложившаяся в русско-испанских литературных отношениях в связи с гоголевской повестью.

¹⁶ Gogol N. Historias de San Petersburgo. P. 148.

Клара Страда

(Венеция, Италия)

КЛЕМЕНТЕ РЕБОРА И ТОММАЗО ЛАНДОЛЬФИ КАК ПЕРЕВОДЧИКИ «ШИНЕЛИ»

ВИталии, как и вообще в мире, Гоголь был менее популярен, чем Достоевский и Толстой, стоящие рядом с гигантами мировой литературы, от Шекспира до Гёте. И тем не менее он всегда вызывал к себе здесь большой интерес: его переводили и продолжают переводить. Одни только «Мертвые души» насчитывают около десяти переводов.

Именно в области переводов Гоголю принадлежит особое место по сравнению с Толстым и с Достоевским, переводы которых трудно перечислить. Дело в том, что переводчиками Гоголя были два крупнейших итальянских писателя XX века, испытавших в своем творчестве значительное воздействие русского писателя, который нашел внутренний отклик в их весьма не похожих духовных мирах, как будто два аспекта его творчества — мистический и фантастический — оказались конгениальны их духовным обликам и пониманию литературы. Речь идет о Клементе Реборе (1885–1957), самом ярком религиозном поэте XX века, и Томмазо Ландольфи (1908–1976), наиболее причудливом прозаике этого периода. Последний сейчас уже известен русскому читателю, первый же незаслуженно игнорируется, и даже в Краткой литературной энциклопедии никак не упомянут.

Ребора, личность сложная и мятущаяся душа, после получения университетского гуманитарного образования и преподавательской работы в гимназии, заявил себя стихотворными сборниками «Лири-

ческие фрагменты» («Frammenti lirici», 1913 год) и «Анонимные напевы» («Canti anonimi», 1922 год), которые резко выделили его на фоне итальянских поэтических исканий своим мучительным самоанализом, томительным напряжением души, пытающейся вырваться из одиночества и жаждущей чего-то запредельного. Первая мировая война, в которой Ребора участвовал с тяжелыми для его здоровья последствиями, нашла отражение в поэзии, где в жестких экспрессионистических тонах обрисован «жуткий мир Молоха», «кровавый опыт нашего зверства», «грубая сила, завуалированная внешней обходительностью и освященная возвышенными оправданиями»¹. Стихотворение «Curriculum vitae» дает ключ к пониманию его душевных терзаний: «В круговерти этого мира, / бунтуя, моя тоска стенала: / ошибся я планетой». Страшный духовный кризис мог привести Ребору к решению добровольно оставить «планету», на которую попал он «ошибкой», но путь спасения он обрел в религии, приняв в 1936 году священнический сан. После своего обращения Ребора отринул все, что писал до этого, вступив на путь медитации, приведшей его к более ровной поэзии, хотя такой ценой завоеванное умиротворение не было свободно от беспокойства и тревоги, что делает его поэзию по-современному интенсивной благодаря суровой и мощной экспрессии в дантовском духе.

Для человека такого драматического и мятущегося склада встреча с русской литературой была естественной, если не неминуемой. Эта встреча совпала по времени со знакомством на одном концерте с русской пианисткой Лидией Натус, с которой Ребора прожил несколько лет. С ней, как писал он в октябре 1914 года поэтессе Сибилле Алерамо, они собирались поехать в следующем году в Россию. Их любовь основывалась не только на чувстве. Их объединяли общие интеллектуальные интересы, и именно Лидия помогала Реборе в его работе над переводами Гоголя и Толстого, а также некоторых рассказов Леонида Андреева. В 1921 году вышел перевод «Семейного счастья», а в 1922 — «Шинели». В 1921 году в журнале Этторе Ло Гатто

¹ Clemente Rebori / A cura di A. Frappini. Bologna, 1994. P. 135.

«Russia» был опубликован перевод стихотворения Гоголя «Италия»². Немногочисленные по количеству, переводы Реборы возникали в силу внутреннего сродства с оригиналом. Главное место среди них занимает перевод гоголевской повести. Ребора сопроводил его обширным и сложным по содержанию очерком, из которого видно, что «Шинель» занимала важное место в его духовных поисках и поддерживала его в период страшного кризиса. В интерпретации Реборы Акакий Акакиевич — противоположность господствующему в мире людей принципу угнетения и прообраз более праведного человека.

Во вступительной заметке к переводу стихотворения «Италия» Ребора описывает драматическую эволюцию Гоголя от благородной восторженности и несколько велеречивого наивного романтизма этого раннего стихотворения до «сумбурного аскетического бичевания», которое «иссушило его великое неудовлетворенное сердце, доведя до безумия», и оторвало его от врожденной «предрасположенности к фантасмагорическому», приведя в итоге к непреодолимой «религиозной тоске»³.

Более пространны и глубоки размышления Реборы о «Шинели», имеющие точки соприкосновения с его «Анонимными напевами», написанными примерно в то же время. Отношение Реборы к русскому языку своеобразно. Это не отношение специалиста, поэтому он отказывается переводить произведения, к которым не чувствует «духовного влечения» и какого-то «сродства и симпатии». Лидия помогает ему в понимании лексики, но, признавая ценность этой помощи, он опирается на собственную «интуицию», которая «помогла войти в русский язык и как бы заново родиться из материнского чрева, а значит, не умея еще говорить»⁴. Ребора дает евангельски-

² Современное гоголеведение квалифицирует стихотворение как дубильное, однако с высокой степенью вероятности принадлежащее Гоголю (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. М., 2003. С. 866–868; коммент. И. Ю. Виноцкого).

³ *Rebora C.* Saggi. Bologna, 1993. P. 186, 187.

⁴ Цит. по: *Ghini G.* Clemente Rebora traduttore dal russo // *Lingua e stile.* 1990. № 1. P. 57–83.

францисканскую интерпретацию «Шинели», усматривая в повести «оболочку, под которой Гоголь совершил попытку пересоздать человека, уже разъеденного революционным брожением и по большей части уже раздавленного страшным гнетом свинцового николаевского абсолютизма»⁵ (идущая сверху жестокость самодержавного строя и идущая снизу дикость революционного сопротивления — две противоположные силы, разрушающие и калечащие человека⁶). Целью Гоголя было выдвинуть в образе жалкого, но преданного своему делу Акакия Акакиевича веру: веру в то, что «единственную надежду на спасение следовало бы искать именно в черной совести современности, когда бы из нее смогла возникнуть душа, способная недвусмысленно ее развить»⁷. Эта религиозно-гуманистическая интерпретация, демонстрирующая скорее внутренний мир самого Реборы, чем сложнейшее содержание повести, завершается следующим замечанием: «Стык между реалистической и фантастической частями повествования нравственно совершенен и художественно почти безупречен: натолкнувшись на него, слышишь слегка непохожий, но не инородный звук. Быть может, здесь отзываются слова Акакия Акакиевича: “Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?”, на которые отвечает более сокровенный голос: “Я брат ваш”»⁸.

Обращаясь к Томмазо Ландольфи, мы сталкиваемся с совершенно другим миром, а значит, и с другим Гоголем. Общим для обоих итальянских писателей является великолепие языка, его утонченная архаичность, обновленная религиозным беспокойством у Реборы, метафизическим — у Ландольфи. Но у каждого из них совершенно разные стилистические и, в первую очередь, экзистенциальные установки. Ландольфи как писатель сложился в более позднюю эпоху, сознательно противопоставив себя господствовавшему в то вре-

⁵ *Rebora C. Saggi*. P. 194.

⁶ *Ibid.* P. 195.

⁷ *Ibid.* P. 196.

⁸ *Ibid.* P. 221.

мя неореалистическим тенденциям в силу эксцентрической тяги к фантастичности, абсурдности и загадочности бытия. Поэтому для него литературное слово — предмет отчаянной и в то же время ироничной игры, намекающей на вечную игру жизни и смерти. Ландольфи создает «своего» Гоголя, который, как и у Реборы, но совсем иначе, являлся органичной частью его творческого мира и уже потом — объектом перевода. Он избавляет Гоголя от ярлыка «реалиста и натуралиста, и даже основоположника “обличительной”, социально направленной или имеющей социальный подтекст литературы, которая впоследствии расцвела и даже свирепствовала в России»⁹. Спору нет, что Гоголь придерживался традиции, в частности пушкинской, но «так же очевидно, что он положил начало новой неподражаемой традиции, самостоятельной манере». Далее Ландольфи характеризует свое понимание творческого метода Гоголя: если видеть в «Мертвых душах» «только игру теней, сонмище зловещих, трагических кажимостей, которые перемешаны друг с другом с жуткой безропотностью мертвецов», а за самим Гоголем признать «страшную привилегию его отчаянья, его осознанного бессилия, его неприспособленности к нелепому и пустому миру людей», то становится ясно, что в «Носе» с его абсурдом предстает «ряд чудовищных и лишенных жизни персонажей <...>. Несмотря на его пламенные упования, в творчестве Гоголя преобладает ледяной и временами, скажем так, безучастный ужас; оно отражает смутное отчаянье, но никак не веру, которая необходима для обличений или для жалости»¹⁰.

Если Ребора занимался переводами по случаю, выбирая лишь то, что было близким ему «по сродству и симпатии», то в творчестве Ландольфи переводы занимают значительное место, а переводы с русского, в частности Гоголя, имеют особое значение. Тончайший мастер литературной игры, Ландольфи и в жизни был заядлый игрок,

⁹ *Gogol N. Racconti di Pietroburgo / Trad. di T. Landolfi. Torino, 1984. P. 309 (nota del traduttore).*

¹⁰ *Ibid. P. 310.*

не всегда удачливый завсегдатай казино. Джулио Эйнауди, один из его издателей, заказывал ему переводы русских классиков, от Лермонтова до Лескова, когда узнавал о затруднительных финансовых обстоятельствах писателя, возникавших по причине его пагубной страсти. Эта сторона жизни писателя напоминает Достоевского, по тем же самым причинам бравшего обязательства перед своими русскими издателями. Но дело не сводилось к этой, анекдотической стороне. Русская литература, воспринимаемая через особую призму, была созвучна поэтике Ландольфи. Гоголю же, истолкованному так, как было показано выше, отдавалось несомненное преимущество. Причем особенно близкой Ландольфи была не та или иная вещь Гоголя, а сама ускользящая, непостижимая фигура писателя, ставшего предметом полубиографического, полужантасического рассказа «Жена Гоголя». Ландольфи придумывает «своего» Гоголя, обращаясь к особенно загадочному аспекту его жизни: к его отношению к женщине, — и представляет его в духе необузданной и прихотливой фантазии, направленной на самое сокровенное ядро личности Гоголя и его творчества. В результате получается фантастическое слияние ландольфиевского и гоголевского миров. Чтобы понять этот рассказ, да и все писательское наследие Ландольфи, необходимо, как писал Итало Кальвино, знать, что в произведениях, «подобных произведениям Ландольфи, первое правило игры, устанавливаемое между автором и читателем, состоит в том, что рано или поздно следует ожидать сюрприза; причем сюрприз не будет ни приятным, ни утешительным и будет иметь эффект, в самом безболезненном случае, царапания ногтем по стеклу или поглаживания против шерсти, или ассоциации идей, которые сразу же хочется выбросить из головы»¹¹. Литературная игра Ландольфи велась на грани реального и ирреального, между правдой и выдумкой, рациональностью и абсурдом, и Гоголь для него (в частности, в «Носе») был соотечественником в мире воображения, потому что Гоголю была доступна, в

¹¹ Landolfi T. Le più belle pagine scelte da Italo Calvino. Milano, 2007. P. 551.

отличие от ускользавшей от него человеческой реальности, «иная, более страшная, но все равно допустимая реальность: мир мертвцов и привидений. Эти его персонажи, погруженные в сумеречную атмосферу, мертвенно-бледные или мрачные, иногда бесформенные или обезображенные, уже разошлись по всему свету, и было бы невозможно не замечать их»¹².

Характеризуя свои переводы, Ландольфи, лучше, чем Ребора, знавший русский язык, пишет, что он «старался соответствовать, насколько это было возможно и насколько позволяли законы нашего языка, тексту оригинала», старался «воспроизводить не только дух, но даже и несвязности, затрудненные обороты, избыточность, общие места, смелое или, если угодно, вольное использование глагольных времен, пунктуацию и т. д. Словом, все мельчайшие детали, рискуя местами затруднить читателя. Зато строение фразы всегда соответствует оригиналу»¹³.

Здесь нет возможности аналитически сопоставить эти два перевода «Шинели», поэтому ограничусь двумя примерами. Подводя итог жизни Акакия Акакиевича, Гоголь пишет: «Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, <...> существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого всё 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...» (III, 169). Ребора, который чрезмерно одухотворял Акакия Акакиевича, представляет «светлого гостя в виде шинели» чуть ли не как чудесное явление и дальше так переводит конец периода (даю буквальный обратный перевод): «... светлый гость в виде шинели, сумевший воскресить бедную жизнь, правда, чтобы потом несчастье еще неумолимей обрушилось

¹² Gogol N. Racconti di Pietroburgo. P. 313 (nota del T. Landolfi).

¹³ Ibid. P. 314.

на него, как обрушивается на головы сильных мира сего!..» («...l'ospite luminoso sotto la specie di un cappotto, sia pure perché la sciagura potesse abbattersi poi più inesorabilmente su di lei, come si abbatte sulle teste dei forti di questo mondo!..»¹⁴). Таким образом, Ребора превращает описательную фразу Гоголя в сентенцию общего порядка.

Ландольфи перевел этот период более адекватно, без целевого придаточного предложения, но и он прошедшее время «обрушивалось» заменяет настоящим («si abbatte»), и опять получается сентенция общего характера, в то время как у Гоголя Акакий Акакиевич, благодаря глаголу в прошедшем времени, оказывается как бы конечным случаем в ряду событий мирового масштаба.

В финале повести описано, как извозчики подняли на смех будочника, которого сшиб с ног «обыкновенный взрослый поросенок», выбежавший из «частного дома» (III, 173), то есть полицейского участка. У Реборы словосочетание «частный дом» переведено как «casa d'un particolare» («дом частного лица»), у Ландольфи «una corte» («какой-то двор»). И так теряется сатирическая аллюзия на полицию, не брезгающую взятками в натуре.

«Шинель» оказалась усвоенной итальянской литературой через маргинальную сферу перевода благодаря Реборе и Ландольфи, чьи итальянские версии повести стоят особняком от других многочисленных ее переводов. Вошла она и в историю итальянского кино благодаря фильму Альберто Латтуады 1953 года. Но, кроме того, Гоголь со своей «Шинелью» благодаря Реборе стал частью итальянской поэзии, а благодаря Ландольфи — и прозы. И это не должно удивлять, если помнить, какое место занимала Италия в жизни и творчестве Гоголя.

¹⁴ Gogol N. El capotto / Trad. di C. Rebor. Milano, 2008. P. 45.



ФЕНОМЕН ГОГОЛЯ

Материалы Юбилейной международной научной конференции,
посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя

Москва – Санкт-Петербург
5–10 октября 2009 года

Редактор: В. С. Кизило

ООО «Издательский дом «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Большая Монетная, д. 16

офис-центр 1, пом. 12, тел.: 336-50-34

Условн. печ. л. 53. Тираж 500. Заказ № 123.

Корректор: Муратова А. В.

Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис»

e-mail: info@petropolis-ph.ru

www.petropolis.spb.ru